



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

JAISON CASTRO SILVA

A TESSITURA INSUSPEITA:
Cosmopolitismo, cinema nacional e trajetórias do olhar em Walter Hugo Khouri e
Luís Sérgio Person (1960-1968).

FORTALEZA

2014

JAISON CASTRO SILVA

A TESSITURA INSUSPEITA:
Cosmopolitismo, cinema nacional e trajetórias do olhar
em Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person (1960-1968).

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História social, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em História social. Área de concentração: Cultura e poder.

FORTALEZA
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

S58t

Silva, Jaison Castro.

A tessitura insuspeita : cosmopolitismo, cinema nacional e trajetórias do olhar em Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person (1960-1968) / Jaison Castro Silva. – 2014.
811 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, 2014.

Área de Concentração: Cultura e poder.

Orientação: Profa. Dra. Meize Regina de Lucena Lucas.

1.Khouri,Walter Hugo,1929-2003.O corpo ardente(Filme) – Crítica e interpretação. 2.Person,Luis Sérgio,1936-1976.São Paulo Sociedade Anônima(Filme) – Crítica e interpretação. 3.Crítica cinematográfica – Brasil – 1960-1968. 4.Interpretação de imagens – Brasil – 1960-1968. 5.Cosmopolitismo – Brasil – 1960-1968. 6.Cinema brasileiro – Aspectos sociais – 1960-1968. 7.Cinema novo(Movimento cinematográfico). I.Título.

CDD 302.2343098109046

JAISON CASTRO SILVA

A TESSITURA INSUSPEITA:
Cosmopolitismo, cinema nacional e trajetórias do olhar
em Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person (1960-1968). vol. 2

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História social, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em História social. Área de concentração: Cultura e poder.

Aprovada em
BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Meize Regina Lucena Lucas (Orientadora)
(Universidade Federal do Ceará – UFC)

Prof. Dr. Marcelo Dídimo
(Universidade Federal do Ceará – UFC)

Prof. Dr. Jailson Pereira da Silva
(Universidade Federal do Ceará – UFC)

Prof. Dr. Cid Vasconcelos
(Universidade Federal de Pernambuco – UFPE)

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos
(Universidade Federal de Uberlândia – UFU)

FORTALEZA
2014

A Eduardo Cleber (o amigo, *In memoriam*) e
a Eduardo Craveiro (o filho).

AGRADECIMENTOS

Aos muitos que tornaram essa empreitada possível. Se todo trabalho de pesquisa se faz coletivo, esse faz jus e ao mesmo tempo honra o clichê.

As muitas horas de solidão não teriam sido suportadas sem o apoio amigo de: Ana Cláudia Almeida, Ana Cristina Carvalho, Diná Ferraz, Emilia Nery, Francisco Nascimento, Jaislan Honório, Luciana Pereira, Maria Mislene, Mariana Macedo, Mairton Celestino, Nilsângela Cardoso e Warrington Veras. Pelas sugestões, dicas e companheirismo tanto na vida “de verdade” quanto nesse caminho acadêmico, às vezes tão tortuoso, espero contar sempre com vocês.

Aos amigos igualmente fiéis, com a peculiaridade de que intensamente colocaram tinta nesse trabalho: Elson Rabelo, Francisco Santiago Júnior, Jési Firmino, José Maria Andrade e Marylu Alves. As discussões com vocês nas várias fases ajudaram-me a colocar os pés no chão. Se minha cabeça continuou nas nuvens esse é um mal sobre o qual assumo completamente a responsabilidade. Obrigado pela palavra amiga e a orientação certa.

Por me suportar durante tanto tempo, ajudar pessoalmente em muitos momentos do trabalho e me dar um filho maravilhoso, também não poderia deixar de expressar minha gratidão a Camila Soares, amiga de muitos anos. Aos amigos de longa data, ainda hoje fiéis parceiros, também meu mais sincero apreço: Eudson Araújo, Gilcelene Brito, Iolanda Araújo, Jordano Watson e Neglilton Aguiar. Um agradecimento especial ao amigo Pe. Wagner Moraes, sem ele, seria impossível o acesso ao material em italiano.

Pelo apoio incondicional em todos os momentos, agradeço também Meize Lucas, a minha orientadora, e todos do departamento de Pós-graduação em História da UFC, principalmente, Antônio Luiz Macedo, Clóvis Jucá (que participou da qualificação com preciosa contribuição), Eurípedes Funes, Francisco Régis e Frederico Neves, professores das disciplinas que tanto me ajudaram, esclarecendo caminhos para o estudo do tempo em dobratura. A Cid Vasconcelos, que participou do exame de qualificação e cujas observações contribuíram bastante para os rumos que a pesquisa tomou. Aos colegas da turma do Doutorado (2010): Joelma Tito, Ana Paula Cruz (com as duas dividi o apartamento e as experiências de vida em Fortaleza), Paula Vírginia Pinheiro, Wagner Cabral, Alisson Viana, André Cunha, Tyrone Candido, Darlan Reis e Raimundo Rodrigues.

Minha gratidão a todos de Bloomington, Indiana, onde passei um ano, a maior parte desse tempo, entre a Herman Wells Library e o Indiana University Cinema, um espaço a ser percorrido em alguns passos, mas extremamente rico de significados. Kirkwood Avenue, Monroe County Public Library, Pour coffee e e Lily Library, entre outros, também foram lugares que marcaram esse trabalho.

Daquela acolhedora cidade, agradeço principalmente a Profa. Darlene J. Sadlier, minha supervisora de estágio, e a seu marido, o Prof. James Naremore, que me receberam com todo carinho e atenção, excedendo suas funções estritamente profissionais e estendendo a mão para mim em amizade. A meus colegas de classe na IU (Joe Pecorelli, Olivia Salzano, 'Moses' Fritz, Marsha, Maria Cintra, etc.), vocês tornaram aqueles dias frios mais calorosos. A minha amiga e colega de bolsa Fulbright, Lorena Sales, que me ajudou a desbravar os caminhos do campus.

Ao professor Joshua Malitsky, por me deixar participar de suas instigantes aulas sobre teoria do cinema: Bazin, Kracauer, Vertov etc. jamais serão os mesmos. Ao professor Heitor Martins, emérito da Indiana University, pelas horas ininterruptas de diálogo, recordações da época em que viveu em Belo Horizonte, onde foi crítico e cineclubista da *Revista de Cultura Cinematográfica*. A Jon Vickers, curador do IU-Cinema, pela simpatia e amizade, e por trazer a nosso convívio a inteligência cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos, Walter Salles Jr., Kleber Mendonça Filho, Werner Herzog, Todd Solondz, Claire Denis, Nelson Pereira dos Santos e muitos outros. Aos *scholars* James Naremore e Donald Crafton, que demonstraram porque o espaço sideral em Kubrick e a lua em Meliés são intensamente povoados por múltiplos tempos.

Meus dias em outro país, convivendo com outras culturas, permitiram-me fazer novas amizades, apesar das radicais diferenças culturais. As evidências disso estão no apoio mais do que especial de: Mrs. Judy e Mr. Robert Woodley (minha família americana), Alparslan Utku, David Estrada, Hanh Nguyen e Shayea Almutari. Tanta saudade.

Os dias de pesquisa em São Paulo foram abrilhantados pela ajuda de Alexandre Myazato, Daniel Myamoto e Adilson Mendes da Cinemateca Brasileira, atenciosos e dedicados a responder todas as minhas solicitações em termos de documentos e materiais. Agradeço igualmente a gentileza com que Mônica Garcia me acolheu na Biblioteca do Museu Lasar Segall, aprazível e apaixonante lugar de arte e saber, onde nunca me canso de estar. Também sou grato aos professores Renato Luiz Pucci Jr. (que acompanha meus trajetos khourianos desde 2005), Rafael

Zanatto e Arthur Autran, todos daquela cidade, pelas dicas valiosas e o aconselhamento sempre frutífero.

Aos professores do Piauí, fundamentais na minha formação e ainda hoje, amigos dotados de uma generosidade ímpar, Alcides Nascimento, Paulo Ângelo Meneses, João Kennedy, Gustavo Said, Francisco de Oliveira Barros Júnior, Teresina de Jesus Mesquita Queiroz, Pedro Vilarinho, Helder Buenos Aires, Edwar Castelo Branco e Saulo Brandão. Espero poder contar com o conhecimento e a erudição de vocês sempre.

Ao ambiente de trabalho no IFPI-Picos, mas principalmente aos muitos colegas, que me deram apoio, em diferentes momentos desses quatro anos, Haroldo Reis, Edson Lourenço, Marcus Linhares e José Mascena. E, é claro, esse trabalho não seria possível sem a valiosíssima ajuda dos meus bolsistas de PIBIC-JR., pesquisadores de mão cheia com brilhantes carreiras pela frente: Carla de Jesus Silva, Ingrid Moura, Joana D'arc Farias, Sâmia Leal, Romário Moura, Lídia Mara Rocha e Akayama Dourado.

Agradeço a Catarina Lima, sua amizade e apoio foram fundamentais na tão atribulada reta final dessa pesquisa. Os tempos que compartilhamos juntos, e cujos caminhos deram tantas voltas até se interceptarem, são como ondas que se cruzam sem se romperem, como diria uma de nossas musas em comum, Virginia Woolf.

O apoio da família se fez fundamental em todos os momentos, por isso, Maria das Graças Castro Silva (minha mãe), não poderia estar ausente nessa página. Ela é a medida simétrica nesse mundo caótico. Sinto com ela que a vida me deu realmente algo especial. À Lia Castro (minha sobrinha e filha adotiva), também sou grato pelo apoio. Desejo que a benção do futuro que se abre diante de ti seja múltipla, para além da *potterhead* que você é, porque, apesar das dívidas dos Lannister, ainda existe esperança para Kingslanding.

A Eduardo Craveiro Soares Castro. Muito obrigado por estar em minha vida. O teu sorriso ilumina o mundo e faz os caminhos parecerem mais fáceis.

À CAPES, pelo financiamento, e ao Fulbright, pelo estágio sandwich.

*A verdade propõe regras,
a verdade extática propõe revelações*
Werner Herzog, cineasta alemão

RESUMO

Esse trabalho estuda as manifestações culturais cosmopolitas na constituição do cinema nacional durante o intervalo de 1960 a 1968. Naquele momento, as demandas promovidas pela crítica cinematográfica, principalmente após a I Convenção nacional da crítica, voltam-se para a necessidade de lançar pontes entre a prática e a inteligência cinematográficas, não raro, em um quadro de conflitos em torno da apropriação dos influxos estrangeiros pelo cinema. O movimento cinema novo surge em meio a esse debate atraindo as atenções da crítica nacional e internacional. De modo simultâneo, uma política estatal mais atuante em relação ao meio transforma o cinema em importante tópico de ação cultural estatal. Desse modo, itinerários de percepção elaborados a partir das críticas dos filmes permitem delinear um cosmopolitismo cinematográfico historicamente situado, fazendo saltar a tessitura dos tempos que tornou possível as imagens dos cineastas Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person. A partir desse olhar específico, ambos são estudados em suas trajetórias intelectuais e os seus filmes, enquanto práticas de cinema que fazem do engajamento através das fronteiras como características constitutivas de seu próprio fazer. Em filmes como *São Paulo sociedade anônima* (1965), de Person, e *O Corpo ardente* (1966), de Khouri, a partir de um entrelaçamento e de uma estrutura temporal idiossincráticas, que revelam sentidos insuspeitos. A indisposição de se filiar a grupos artísticos, a prática de cinema assumidamente individual e os modos singulares de abordar os recursos técnicos e a cultura cinematográfica são algumas das peculiaridades que ressaltamos. Seus itinerários transformam-se, nessa perspectiva, em artefatos imagéticos fundamentais para o estudo da organização das práticas de olhar na cultura visual da época, sendo inseparáveis da diversidade cultural na construção do campo cinematográfico nacional, notável pela sua pluralidade de práticas.

Palavras-chave: Cinema nacional. Cosmopolitismo. Walter Hugo Khouri. Luís Sérgio Person.

ABSTRACT

This work aimed to study the cultural cosmopolitan movements in the Brazilian movie industry from 1960 to 1968, which was a period that set forth a field for national cinematography. We firstly performed a historical background showing the cinematographic circles that discussed the intellectual dilemmas in the 1950's. We next investigated how the demands placed by cinema essayists of the period, mainly after the *I Convenção nacional da crítica [1st National Convention on Film Criticism]* raised the need of building bridges between the practice and intellectual means of the cinematographic circles. We also investigated the conflicts that sprang from foreign influences on the work of Brazilian filmmakers. The group *cinema novo [new cinema]* came up parallel to this debate attracting the attention of national and international film analysts. At that same time, Brazilian State and its financial policies focused on the film production that highlighted the cultural importance of this medium. We set forth a cinematographic cosmopolitanism concept specific to that historical background through the layouts of perception that we made taking as depart station the film reviews of that time. In this conceptual frame elaborated from the prior chapters, Walter Hugo Khouri and Luís Sérgio Person were studied through the analysis of their intellectual trajectory and of their films. Both moviemakers made the imaginative engagement across the boundaries as an essential element of their careers. In films as *São Paulo sociedade anônima* (1965), by Person, and *O Corpo Ardente* (1966), by Khouri, they expressed dialogues with foreign referentials in an intense way. They dealt with the international style and forms of cinema as a constitutive element of their own practices, intertwining the idiosyncratic time structure to Brazilian culture through their films and cultural practices. Both were reluctant to fit into artistic groups, admitting their works as individual practices of cinema and introducing their unique treatments to technical resources and cinematographic culture. They directed films that make possible routes of perception to the study of visual culture of that time. Their works were inseparable from the cultural diversity in the construction of national cinematographic field, which was remarkable by its plurality of practices.

Keywords: Brazilian cinema. Cosmopolitanism. Walter Hugo Khouri. Luís Sérgio Person

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1.1 <i>Paralelas e diagonais</i> , José Yalenti, 1945.....	49
Fig. 1.2 <i>Viaduto Santa Efigênia</i> , Thomas Farkas, 1948.....	51
Fig. 1.3 <i>A Unidade tripartida</i> , Max Bill, 1948.....	52
Fig. 1.4 <i>Cosmopolita</i> , Metalúrgica paulista S.A, 1952.....	91
Fig. 1.5 <i>O Estado de São Paulo</i> . Material publicitário, 1952.....	92
Fig. 1.6 <i>Caiçara</i> , 1950.....	96
Fig. 2.1 <i>Orfeu negro</i> , 1959.....	169
Fig. 2.2 <i>Revista de Cultura Cinematográfica</i> , n.05, 1958.....	194
Fig. 2.3 <i>Os Cafajestes</i> , 1962.....	203
Fig. 2.4 <i>O Grande Momento</i> , 1958.....	223
Fig. 2.5 <i>Monika e o desejo</i> , 1953.....	225
Fig. 2.6 <i>Porto das Caixas</i> , 1962.....	235
Fig. 3.1 <i>Arraial do Cabo</i> , 1960.....	243
Fig. 3.2 <i>Aruanda</i> , 1959.....	249
Fig. 3.3 <i>Vidas secas</i> , 1963.....	283
Fig. 3.4 <i>Macunaíma</i> , 1969.....	300
Fig. 3.5 <i>A Falecida</i> , 1965.....	322
Fig. 3.6 <i>Terra em transe</i> , 1967.....	324
Fig. 4.1 <i>O Eclipse</i> , 1963.....	359
Fig. 4.2 <i>A Aventura</i> , 1960.....	362
Fig. 4.3 <i>O ano passado em Marienbad</i> , 1961.....	369
Fig. 4.4 <i>Os Cafajestes</i> , 1962.....	371
Fig. 4.5 <i>Cinzas e diamantes</i> , 1958. Cartaz.....	376
Fig. 4.6 <i>Acossado</i> , 1960.....	384
Fig. 5.1 <i>O Estranho encontro</i> , 1958.....	408
Fig. 5.2 <i>A Queda da casa de Usher</i> , 1928.....	435
Fig. 5.3 <i>A Ilha</i> , 1963.....	438
Fig. 5.4 <i>Noite vazia</i> , 1964.....	444
Fig. 5.5 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966.....	462

Fig. 5.6 <i>As Amorasas</i> , 1968.....	466
Fig. 5.7 <i>O Otimista sorridente</i> , 1963.....	484
Fig. 5.8 São Paulo sociedade anônima, 1965. Cartaz.....	490
Fig. 5.9 <i>Filme Cultura</i> , n. 05. Foto de Person.....	524
Fig. 5.10 <i>O Caso dos irmãos Naves</i> , 1967.....	529
Fig. 5.11 <i>Procissão dos mortos</i> , 1968.....	533
Fig. 5.12 <i>Cassy – Jones – magnífico sedutor</i> , 1972.....	537
Fig. 6.1.1 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	563
Fig. 6.1.2 a 6.1.15. <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	564
Fig. 6.1.6 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	565
Fig. 6.1.7 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	566
Fig. 6.1.8 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	566
Fig. 6.1.9 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	567
Fig. 6.1.10 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	570
Fig. 6.1.11 a 6.1.13 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	571
Fig. 6.1.14 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	572
Fig. 6.1.15 a 6.1.16. <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	575
Fig. 6.1.17 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, especial.....	576
Fig. 6.1.18 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	577
Fig. 6.1.19 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	578
Fig. 6.1.20 <i>Publicidade. O Estado de São Paulo</i> , 21 Set. 1961.....	578
Fig. 6.1.21 a 6.1.24 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	580
Fig. 6.1.22 a 6.1.28 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	582
Fig. 6.1.29 a 6.1.30 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	583
Fig. 6.1.31 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	585
Fig. 6.1.32 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	586
Fig. 6.1.33 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	587
Fig. 6.1.34. <i>Guerra</i> , Lasar Segall.....	588
Fig. 6.1.35 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, especial.....	590
Fig. 6.1.36 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	591
Fig. 6.1.37 <i>Mulher diante da aurora</i> , Caspar David Friedrich.....	591

Fig. 6.1.38 a 6.1.40 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	594
Fig. 6.1.41. Asilo-colônia São Angelo, São Paulo.....	594
Fig 6.1.42 a 6.1.43 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	595
Fig. 6.1.44 a 6.1.46 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	597
Fig. 6. 1.47. <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, especial.....	598
Fig. 6.1.48. <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	599
Fig. 6.1.49 a 6.1.52 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	602
Fig. 6.1.53. <i>Footage</i> , São Silvestre, 1963, Primo Carbonari.....	604
Fig. 6.1.54. <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	604
Fig. 6.1.55 a 6.1.56 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	605
Fig. 6.1.57. <i>Moinho de vento</i> , Jacob von Ruisdael.....	605
Fig. 6.1.58. <i>Footage</i> , São Silvestre, 1963, Primo Carbonari.....	605
Fig. 6.1.59 a 6.1.60 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	607
Fig. 6.1.61 a 6.1.64 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	608
Fig. 6.1.65 a 6.1.68 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	611
Fig. 6.1.69 a 6.1.70 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	612
Fig. 6.1.71 a 6.1.72 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	614
Fig. 6.1.73 a 6.1.56 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	616
Fig. 6.1.77 a 6.1.78 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	617
Fig. 6.1.79 a 6.1.82 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	619
Fig. 6.1.83 a 6.1.84 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	620
Fig. 6.1.85 a 6.1.88 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	621
Fig. 6.1.89 a 6.1.90 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	622
Fig. 6.1.91 a 6.1.96 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, <i>still</i>	624
Fig. 6.1.97 a 6.1.98 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	625
Fig. 6.1.100 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	626
Fig. 6.1.101 a 6.1.102 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	626
Fig. 6.1.103 a 6.1.104 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, still.....	627
Fig. 6.1.105 <i>São Paulo S.A.</i> , 1965, especial.....	628
Fig. 6.2.1 a 6.2.2 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	644
Fig. 6.2.2 a 6.2.4 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	645

Fig. 6.2.5 a 6.2.6 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	647
Fig. 6.2.7 a 6.2.12 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	649
Fig. 6.2.13 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	651
Fig. 6.2.14 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>especial</i>	652
Fig. 6.2.14 a 6.2.16 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	653
Fig. 6.2.17 a 6.2. 18 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	654
Fig. 6.2.19 a 6.2.22 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	657
Fig. 6.2.23 a 6.2.24 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	661
Fig. 6.2.25 a 6.2.28 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	664
Fig. 6.2.29 a 6.2.32 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	666
Fig. 6.2.33 a 6.2.38 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	668
Fig. 6.2.39. a 6.2.41 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	672
Fig. 6.2.43 a 6.2.44 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	674
Fig. 6.2.45 a 6.2.48 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	676
Fig. 6.2.49 a 6.2.50 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	678
Fig. 6.2.51 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	680
Fig. 6.2.52 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	681
Fig. 6.2.53 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	682
Fig. 6.2.55 a 6.2.56 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	684
Fig. 6.2.57 a 6.2.58 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	685
Fig. 6.2.59 a 6.2.60 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	686
Fig. 6.2. 61 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	687
Fig. 6.2.62 a 6.2.63 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	688
Fig. 6.2.64 a 6.2.65 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	690
Fig. 6.2.68 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	695
Fig. 6.2.69 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>especial</i>	697
Fig. 6.2.70 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	698
Fig. 6.2.71 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	700
Fig. 6.2.72 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	702
Fig. 6.2.73 <i>Saturno</i> , Carta do Tarocchi.....	704
Fig. 6.2.74 a 6.2.75 <i>O Corpo Ardente</i> , 1966, <i>still</i>	705

Fig. 6.2.78, <i>Fortuna e Kairós</i>.....	706
Fig. 6.2. 76 a 6.2. 77 <i>O Corpo Ardente</i>, 1966, <i>still</i>	707
Fig. 6.2. 79 <i>O Corpo Ardente</i>, 1966, <i>still</i>	716

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1 Apresentação de um olhar	20
2 Uma questão de método: a escrita por imagens	29
3 Os caminhos do debate	38
CAPÍTULO 1: PANORAMA DA COSMOPÓLIS CINEMATOGRAFICA	44
1.1 Consciência cinematográfica e educação pelo olhar	47
1.1.1 O IV Centenário de São Paulo: imagens e ambições.....	47
1.1.2 Os eventos de cinema de 1954-1964: glutonismo ótico.....	64
1.2 Reflexões sobre a distância	70
1.2.1 Dilemas da intelectualidade brasileira.....	70
1.2.2 A angústia do tempo e o orvalho das formas.....	80
1.2.3 Cosmopolitismo, trajetórias no espaço e no tempo.....	84
1.2.4 Histórias sem pátria e sem sentido: cosmopolitismo e bárbarie.....	101
1.3 Em torno de uma semântica dos tempos cinematográficos	103
1.3.1 Alberto Cavalcanti, entre a cor local e a cor nacional.....	109
1.3.2 Combates pela história (do cinema).....	118
1.3.3 Os tempos do progresso e o demônio do fracasso.....	126
1.4 O olho-nação e o Projeto de Emancipação Nacional	131
1.4.1 Os Isebianos e a ideologia nacionalista como arma de combate.....	131
1.4.2 O Nacional-Popular, engajamento e vanguarda.....	145
CAPÍTULO 2: AS SETAS DO PRESENTE, A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA	157
2.1 A palavra, a imagem e o sair de si mesmo	157
2.2 Os despojos da imagem	166
2.2.1. O ver em forma de palavras e os tempos múltiplos do cinema nacional.....	167
2.2.2 Demandas pelo cinema nacional: A Convenção da crítica.....	169
2.2.3 Os centauros da palavra cinematográfica: rivalidades multiplicadas.....	187
2.2.4 Um cinema fora do tempo: para além da negação do cosmopolitismo.....	199

2.3 O Cinema cosmopolita e o depósito internacional de imagens.....	210
2.3.1 O Cineclubismo: Os eleitos à serviço da moral.....	210
2.3.2 Uma questão vinda de fora? O mito das “influências” estrangeiras.....	218
2.3.3 Para além das dicotomias: outras fontes de apropriação.....	230
3. CAPÍTULO 3: AS FORMAS DE UM FUTURO, CINEMA E AUTONOMIA...	238
3.1 Rumo a um cinema nacional.....	238
3.1.1 Os tesouros latentes e insuspeitos de nossa cinematografia.....	238
3.1.2 Bandeiras em colisão: a disputa pelos meios de produção.....	262
3.1.3 Tempo teleológico em debate e o cosmopolitismo como turbilhão.....	271
3.2 Autonomia conquistada: uma cinematografia finalmente.....	273
3.2.1 Cinema novo: rumo a autoconstrução.....	273
3.2.2 Cinemanovismo e despojamento: releituras do neorealismo.....	278
3.2.3 Consagração com longa-metragens: a tessitura de <i>Vidas Secas</i>	282
3.3 Industrialização das práticas de olhar.....	290
3.3.1 Intervenção estatal no cinema e o INC.....	290
3.3.2 Indústria cinematográfica: elemento unificador dos homens de cinema.....	295
3.3.3 Em torno do silêncio: modernização conservadora da cinefilia.....	301
3.4 Cinema novo urbano.....	306
3.4.1 Virada para o cosmopolitismo?.....	306
3.4.2 Cinema urbano-regionalista e o impasse cosmopolita.....	316
4 CAPÍTULO 4: COSMOPOLITISMO E TEMPOS ANACRÔNICOS.....	329
4.1 Imagem de um tempo em aberto.....	331
4.1.1 As aventuras do cosmopolitismo.....	334
4.1.2 Crise da palavra, crise da experiência.....	337
4.1.3 Crise de arte: da estética à <i>aisthisis</i>	339
4.2 Da palavra à imagem.....	342
4.2.1 O anteparo básico: uma burocracia das palavras.....	342
4.2.2 O poder visual e a selvagem consciência do mundo.....	348
4.3 O cosmopolitismo em imagens.....	351
4.3.1 O oblíquo e o idiográfico: considerações metodológicas.....	351
4.3.2 O anacronismo do olhar: o cinematográfico e o literário.....	357

4.3.3 O tempo da imagem: o olho que se projeta no espaço.....	367
4.3.4 O olho fenomenológico: objetividade e conhecimento do mundo.....	386
4.3.5 Cineasta: deus ex-machina.....	387
4.3.6 Uma mirada em segundo grau.....	392
CAPÍTULO 5: CINEMA NACIONAL E IMAGEM COSMOPOLITA.....	395
5.1 Walter Hugo Khouri: o primeiro espectador.....	406
5.1.1 Início da carreira: latente e luminoso.....	406
5.1.2 O cineasta heraclitiano: um Bergman tropical diante das águas inconstantes.....	416
5.1.3 O Uno, os múltiplos e a rede: uma política da separação.....	421
5.1.4 O salto noturno: dos estúdios interiores a uma poética dos pormenores.....	425
5.1.5 Original e cópia: clivagem de tempos.....	436
5.1.6 Uma nova Vera Cruz?	447
5.1.7 Experiências díspares: um filme de abstração e um filme político.....	461
5.1.8 O Dossiê: um cosmos expressionista.....	470
5.1.9 O corte: o gesto simétrico em direção ao outro.....	475
5.2 Person: a sinceridade expressiva.....	480
5.2.1 Efervescência cinematográfica paulista: início da trajetória.....	480
5.2.2 O deserto branco do corpo: a formação internacional.....	483
5.2.3 São Paulo: a paisagem da angústia.....	487
5.2.4 Disputas em torno do jovem cineasta: uma temporalidade privatizada.....	491
5.2.5 Interrupção do tempo: recursos formais épicos?	500
5.2.6 Concepção de autoria e o estilo como apropriação.....	506
5.2.7 Uma clareira rumo à abertura: <i>O Caso dos Irmãos Naves</i>	517
5.2.8 Experiências pós-Naves e abandono do cinema.....	529
5.2.9 O regresso do cosmopolita: reconciliação com o passado?	536
6 CAPÍTULO 6: AS TESSITURAS DO TEMPO.....	548
6.1 São Paulo sociedade anônima.....	558
6.1.1 Preâmbulo: perspectivas ao infinito.....	561
6.1.2 Serialização e domesticação: tempo da fábrica e tempo humano.....	568
6.1.3 Paisagem de mistério: a eterna procura.....	583
6.1.4 Conflito ético e distanciamento: o outro e as relações humanas.....	591

6.1.5 Arquitetura da própria fortuna: corrida para o progresso.....	602
6.1.6 Pessoal e intransferível: tempos privatizados.....	608
6.1.7 A hora se aproxima: busca e fracasso.....	615
6.1.8 Metrópole e assimetria dos tempos: abertura de novos sentidos?.....	631
6.2 O Corpo Ardente (1966).....	641
6.2.1 Preâmbulo: monta-se o equipamento.....	643
6.2.2 O tédio da espera: o amante, o conde etc.....	646
6.2.3 Rostos abstratos: o mundo como uma tela em branco.....	650
6.2.4 Os amantes decaídos: o Eros duplicado.....	662
6.2.5 Viagem para Itatiaia: paisagens de silêncio.....	670
6.2.6 O sol e a câmera: objetos de adora�o.....	680
6.2.7 Paixão pela imagem: �ltimo �xtase?.....	695
6.2.8 Sequência final: a aposta com o tempo.....	699
6.2.9 Olhares sobre a estrutura: tempos sincrônicos.....	709
CONSIDERA�OES FINAIS.....	719
REFERÊNCIAS E FONTES.....	729

INTRODUÇÃO

1. Apresentação de um olhar

O historiador debruçado sobre as imagens como documentos do passado é um personagem acadêmico de tradição recente. Nos últimos anos, apesar da proliferação relativa de pesquisas e objetos nessa área, não consiste em exagero afirmar que continuamos a tatear em busca de um *corpus* teórico-metodológico sólido para o uso das imagens como forma de conhecimento¹. Os historiadores, entretanto, têm reagido de diferentes formas ao desafio de escrever uma história a partir de imagens, o que gera uma saudável multiplicação de objetos e metodologias.

Nesse percurso, as relações da história e do cinema captam a atenção do pesquisador com intensidade, inaugurando as mais diferentes formas de abordagem para a efetivação, necessariamente interdisciplinar, dessa prática historiográfica. Como a biblioteca do conto do escritor argentino Jorge Luís Borges, em que os caminhos de um labirinto aparentemente perpétuo se multiplicam², o cinema é um prolífico lugar de encontro de diversos tempos. O que somente agora o historiador como investigador de temporalidades principia a se dar conta de maneira mais vertical.³

Seja em seu lugar de pesquisa, a cinemateca, mas também no seu substrato básico, a imagem-câmera, a abordagem do cinema inaugura caminhos de elevado potencial heurístico para o historiador. A cinefilia, prática de adoração do cinema também pode ser transformada em um *modus operandi* lícito para o historiador. De atividade emocional que o historiador deveria evitar quando da assunção programática do filme como documento⁴, o olhar cinéfilo aporta na

¹ Situar o cinema como objeto de estudo só se torna possível como parte de um processo geral de valorização em relação à visualidade no campo das humanidades. Permite-se, assim, eleger o olhar, não mais como elemento a ser visto com desconfiança, senhor da ilusão e da incerteza, mas como um componente fundamental da existência humana. De um desprezo pelo sensório presente na produção acadêmica anterior, o século vinte assistiu a uma transformação no estatuto do *ver* e do *sentir* como formas privilegiadas de acesso ao mundo. Entende-se, a partir disso, que as percepções visuais são formas básicas de organização do raciocínio e dos juízos de valor, constituindo-se, na realidade, em “fonte[s] primária[s] de conhecimento”. SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 93.

² BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

³ Mais sobre isso em KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-RJ, 2006.

⁴ O pioneiro na relação cinema-história é o historiador francês Marc Ferro. Sobre isso, ver, FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Seu pontapé inicial esteve presente na

academia como uma forma específica de construir a relação do historiador com o seu objeto⁵. O requisito básico para que isso ocorra é a possibilidade de que a cinefilia acione uma reciprocidade, atitude ativa e não passiva, diante das imagens do cinema.

O ritual cinéfilo estabelece para o cinema um verdadeiro gestual do ver, que envolve um investimento corporal. Mas o espectador arrebatado que emerge dessa relação não é necessariamente extático em um sentido místico em que a divindade atravessa as suas faculdades e o põe em transe. A cinefilia, esse modo bastante especial de ver e estar no mundo, desloca a responsabilidade exclusivamente do objeto de adoração para aquele que lança o olhar em um indo e vindo contínuo. Nesse sentido, ao se revestir de um olhar rítmico, metamorfoseado em um constante movimento que salta para captar imagens, o cinéfilo municia-se a arrancar sentidos e tempos a partir daquele *corpus* imagético.

O olhar que o cinema devolve atinge *status* transformador em um sentido hermenêutico.⁶ Entende-se que a imagem tem um potencial de perturbação de certezas instituídas que, no entanto, está em latência, precisa ser ativado. Como em uma experiência de intercâmbio que atravessa os tempos, o olho do cinema a partir do passado surge inquirindo o historiador e

assertiva com a força de um discurso programático de que todo filme é um documento historiográfico. De importância fundamental para a legitimação do uso do cinema na academia, Ferro, porém, jamais utilizou a análise de imagens para os filmes que tomava como documento. Em realidade, preferia analisar a narrativa à procura de, no interior dos filmes, manifestações inconscientes aos produtores culturais existentes, o que, para esse pensador, revelariam a época. A fundação do campo história-cinema torna Ferro de fundamental importância e, no Brasil, há uma celebrada recepção de sua obra. Sobre isso ver: NOVA, Christiane. A ‘História’ diante dos desafios imagéticos. *Projeto História*. São Paulo, n. 21, p. 141-162, nov, 2000. Disponível em < <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/10766/7998>.> Acesso em: 12 out. 2014; NOVA, Christiane. O cinema e o conhecimento da História. *O Olho da História*: revista de história contemporânea, Salvador, v.2, n. 3, 1996. Disponível em <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>.> Acesso em: 12 out. 2014. Para uma revisão da perspectiva do filme como contra-análise da sociedade, RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos*. Bauru, SP: EDUSC, 2002, p. 24 e ss.

⁵ Para um historiador voltado ao cinema que redescobre “a materialidade de uma fonte, quem sabe o prazer de um olhar”, o pesquisador francês Antoine Baecque sugere a expressão “historiador cultural do cinema” para se diferenciar das iniciativas de história e cinema da década de 1970, quando a cinefilia era motivo de desconfiança: “[naquele período] era mais importante o jogo de espelho instalado entre uma faceta do cinema e a sociedade que o produziu”. BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*: invenção de um olhar, história de uma cultura. 1944-1968. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 39.

⁶ Os princípios da hermenêutica propõem que o evento da interpretação é um encontro de dois mundos, o mundo do intérprete e o mundo do texto, sempre compreendido como uma outridade. Tais mundos guardam uma irredutível alteridade e são imiscíveis entre si. Do encontro e da relação entre os mundos, ambos, tanto o texto quanto o intérprete, emprestam um pouco de si ao outro, e desse embate saíram modificados. Sobre isso ver: RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1976; e RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (vol I). Trad. Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papirus, 1994, p. 87.

torna-se capaz de transformar o presente. Inevitavelmente dinâmica, essa relação de olhares cruzados pressupõe uma ação investigativa sempre em movimento, em vias de tornar-se.⁷

Com essa perspectiva a guiar a nossa escrita, direcionamos nossos esforços para os anos 1960, época importante para a fundação e legitimação de um cinema nacional. Período em que, finalmente, tornava-se possível se referir a nossa prática cinematográfica como uma instituição, emulando as palavras presentes naquela delimitação cronológica, *verdadeiramente nacional*. Mas esse também é um período em que as práticas do olhar, múltiplas e contraditórias, permitem, através de seu choque e diálogo, o estabelecimento de sentidos inauditos.

Se tomarmos o regime de visualidade do período não como algo estático, mas em constante movimento, a partir da disputa e o conflito como componente fundamental de sua atuação, podemos perceber em realidade uma multiplicidade básica nas práticas daquele tempo, que nos permite construir sentidos voltados para a abertura e não para o fechamento.⁸ Os itinerários de percepção disponíveis na documentação sobre o período podem garantir ao historiador uma imagem do passado que abre uma nova perspectiva temporal, permitindo que vejamos um tempo heteróclito se descortinar diante dos olhos do presente.⁹

O campo visual é discutido atualmente de maneira acalorada como um dos espaços privilegiados de embate de forças e disputas de sentido, vitais para a constituição de sujeitos históricos e ações sociais. Esse tempo nacional da prática cinematográfica não pode ser compreendido sem atenção a esses incisivos conflitos sobre os modos de ver, choques de diferentes posturas e concepções de cinema, que atravessam uma configuração visual

⁷ Sobre o círculo hermenêutico, ver nota anterior. Já sobre a imagem do passado que deposita o olhar sobre o presente ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Trad Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

⁸ De acordo com esse modelo de explicação, diversos regimes visuais – modos de ver possíveis de ser articulados por coordenadas comuns ainda que atravessados por propósitos diferentes, construídos a partir de códigos compartilhados etc. – podem ser fundados em um mesmo quadro histórico e suas análises promovem de maneira rica o acesso aos usos sociais e contextos semânticos de uma época MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual: Balanço histórico, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, vol. 23, n. 45, p. 11-36, São Paulo, 2003[a]. Sobre a divulgação desse debate no Brasil, ver também KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura*, Uberlândia - MG, v. 08, n. 12, p. 97-115, 2006; MONTEIRO, Rosana Honório. Cultura visual: definições, escopo, debates. *Domínios da Imagem*, Londrina - RS, ano I, n. 02, p. 129-134, 2008.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. 3 ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed, 2011, p. 307.

cinematográfica que aprendeu a lançar seu olhar em direção ao cinema enquanto fundava a forma como ela mesma deveria ser vista.¹⁰

Desse campo de forças faziam parte não apenas cineastas, mas críticos de cinema, animadores de cineclubes, debatedores da área visual em geral e a comunidade cinéfila, pautada pela ansiedade quase obsediada para *ver*. Eles prestaram sua contribuição em um projeto, ainda que marcado pelo confronto interno, reviravoltas e pontos de virada, eminentemente coletivo.

De aproximadamente 1950, com a Vera Cruz, a inauguração da Cinemateca Brasileira, as revistas de cinema mineiras, os movimentos cineclubistas, o *Suplemento literário do Estado de São Paulo* etc. até o final da década seguinte, com o INC, a *Filme Cultura*, a Embrafilme e a conquista de mercado interno e internacional pelos cinemanovistas, um campo cinematográfico nacional encontrou-se construído.¹¹ Nesse salto, repleto de descontinuidades, um olhar cinéfilo foi edificado, através de justaposições, empréstimos, atos predatórios e protocolos de comportamento, para tornar uma prática de cinema visível.¹²

Estabelece-se, portanto, a época que estudamos como um tempo que dista diametralmente de qualquer perspectiva de unidade nas práxis de suas relações. Os debates que então se constituíam foram fundamentais para o cosimento de uma malha de relações tomada pela diversidade que, enfim, apenas se constituiu como tal após um longo processo. Somente ao estabelecer alguns pontos nodais desse trabalho de entrelaçamento, foi possível, afinal, referir-se a um “cinema nacional”. Desse modo, estudar esse salto em direção a si mesmo da prática de cinema nacional, necessariamente se faz através de uma atenção a essas disputas que fundam um olhar e, em contrapartida, tornam qualquer homogeneidade impossível.

Em meio a isso, alguns cineastas-autores se mostram peças-chave para compreender a complexidade dessa rede de relações. Entre eles, estão os paulistas Walter Hugo

¹⁰ O papel da visualidade nas atividades humanas é alçado, nessa perspectiva, a um elevado patamar, constatação observada no lugar comum insistentemente propalado da preponderância e ubiquidade das imagens no mundo contemporâneo. A partir dela, atentou-se para a existência de diferentes visualidades através dos tempos afastando a modalidade do *ver* da rigidez ontológica que atribuía a essa faculdade humana um aspecto unicamente natural e, logicamente, a-histórico. Sobre isso, ver, AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993. Mas, principalmente, a coletânea de textos: SCHWARTZ, Wanessa & CHARNEY, Leo (org). *Cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

¹¹ O termo campo desenvolveu uma trajetória historiográfica profícua nos últimos anos fornecendo oportunidade para o estudo de múltiplos pontos de força em disputa. Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996. Discussões retomadas para a formação de um campo cinematográfico em, ALBERA, François. *Modernidade e vanguarda no cinema*. Trad. Adilson Mendes e Fábio Raddi Uchoa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012. Sobre isso, ver 1.1.1 (nota 62).

¹² BAECQUE, Antoine. *op. cit.*

Khouri e Luís Sérgio Person. Ambos apresentam trajetórias bastante peculiares, sendo impossível enquadrá-los em qualquer movimento ou grupo cinematográfico. Suas práticas de cinema são insulares, como da grande maioria daquelas que tiveram palco na capital paulista durante esse período. Mas os questionamentos que seus filmes e práticas permitem propor lançam-se para uma abertura em leque, estabelecem vasos comunicantes em relação a outros cineastas, e estão também presentes nas mais diversas posições estéticas e políticas, em um período em que essas duas esferas não podiam ser separadas.

Seus nomes movimentaram intensamente as tentativas de classificações e tipologias por parte dos interlocutores da época. Seus filmes, os bem-sucedidos comercialmente ou não, angariaram tanto prêmios e elogios quanto polêmicas, ajudando a fornecer o movimento e o turbilhão que fazem esse período tão rico. As trajetórias de ambos efetuam um disjuntivo ponto de corte e captura¹³ entre as práticas do cinema nacional e o estabelecimento de marcos identitários para esse “ser” do cinema brasileiro.

A relativa falta de abordagem nos trabalhos acadêmicos em relação a esses cineastas possivelmente se deva à mencionada dificuldade de enquadrá-los em qualquer tipo de corrente cinematográfica. Mas esse quadro, aos poucos, está se alterando. Person já teve a metrópole imagética que ele edificou abordada em termos de pesquisa, assim como sua história de vida algumas vezes.¹⁴ Khouri foi revelado para a academia há apenas poucos anos, mas sua recepção vem se intensificando.¹⁵ Abordá-los ambos em uma única pesquisa, e não circunscrito

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *Que c'osè un dispositivo?* 3 ed. Roma: Nottetempo ed, 2013.

¹⁴ Roberto Tadeu Noritomi analisa a suposta inserção de Person no cinema novo. Marco Antonio Bin analisa as relações sociais representadas no filme *São Paulo S. A.* (1965), discutindo o industrialismo automobilístico da Era JK e a formação do complexo industrial no ABC paulista. O historiador Waldir Salvadori analisa não só Person, mas outros cineastas como Roberto Santos, de *O Grande momento* (1958), para inserir-se de maneira perfunctória nas imagens da metrópole. Sobre isso, ver, respectivamente: NORITOMI, Roberto Tadeu. *Uma alternativa urbana dentro do cinema novo*. 1997. 151 f. Dissertação (Mestrado em ciências sociais) – Universidade Estadual de São Paulo (USP), São Paulo, 1997; BIN, Marco Antonio. *A São Paulo de Person: uma análise socioespacial do filme São Paulo S.A.* 1998. 124f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 1998; SALVADORI, Waldir. *São Paulo em Preto e Branco: cinema e sociedade nos anos 50 e 60*. São Paulo: Annablume, 2005.

¹⁵ Em relação a Walter Hugo Khouri, com exceção de alguns artigos esparsos, como o de Maria Rodrigues Pfeifer, até pouco tempo atrás, o número de pesquisas que o tomavam como objeto ainda era incipiente. O trabalho pioneiro foi o de Renato Luiz Pucci Jr. Com a liberdade em termos de recorte temporal que os estudos de comunicação permitem, o pesquisador analisa dois filmes de Khouri: *Eros, o deus do amor* (1981) e *As Amorasas* (1968), passando rapidamente por *Noite vazia*. Seu objetivo, no entanto, é analisar as imagens fílmicas para relacioná-las a um pensamento filosófico que, em tese, percorre toda a obra do cineasta, à reflexão filosófica de Arthur Schopenhauer. Sobre isso, ver, respectivamente: PFEIFER, Maria Aparecida Rodrigues. Repensando Khouri. *Cinemas*: Revista de cinema e outras questões audiovisuais, Rio de Janeiro, n. 02, p. 109-116, nov.-dez., 1996; PUCCI JR, Renato Luiz. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001; ver também, MARTINELLI, Sérgio. *O cineasta e o espelho: o cinema de autor de*

pelo viés da metrópole São Paulo, é parte do gesto do historiador em diálogo com os estilhaços que os tempos do passado legam para o presente.

As peculiaridades dos dois cineastas permitem, a partir das imagens de seus filmes e do conjunto de referências visuais que eles agregam, acessar componentes fundamentais dos tempos em conflito na cultura visual brasileira e estabelecer sentidos insuspeitos. Para esse olhar metodológico, a estratificação do passado em camadas hierarquicamente dispostas, em que algumas manifestações são subterrâneas, enquanto outras assumem o papel de supremacia não se mostra suficiente para lançar a atenção do historiador em direção a multiplicidade básica e irreduzível de manifestações de um período.

Sugere-se que o historiador precisa ir além dessa metáfora temporal dos tempos empilhados revestir-se, assim, não apenas do investigador simplesmente de um passado, o que ainda remete a um tempo uno, mas de um olhar necessário sobre a produção de temporalidades, que em seu caos e instabilidade, demonstram severa resistência a serem facilmente subsumidas.

Os tempos do passado não são elementos dados, como repositórios, para onde o historiador se volta em busca de algo que já sabe lá estar. Os tempos são construídos pela própria relação do presente com a *passeidade*¹⁶, em um processo contínuo de sedimentação e resignificação de fragmentos. Nessa perspectiva, uma época jamais é um todo uno, mas nela convivem vários outros tempos cujos dispositivos de acionamento parecem hoje perdidos. Na lógica dos tempos como palimpsestos e não como superfícies horizontais límpidas, outros modos de existir contemporâneos convivem naquela esfera de aparente simultaneidade.

Um dos modos de se dar atenção para isso é admitir que o ofício do historiador é uma peculiar mistura de tempos, o tempo do presente, do investigador, que lança-se sobre os tempos do passado em um processo de contaminação mútua. O historiador pode, assim, investir-se de um olhar singular, baseado na admissão básica de que seu gesto de investigação carrega em si um inevitável potencial de anacronismo ao lançar perguntas do presente para o passado, ao

Walter Hugo Khouri. 2001. 143 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), São Paulo, 2001; SILVA, Jaison Castro. *Urbes negra: melancolia e representação urbana em Noite vazia* (1964) de Walter Hugo Khouri. 2007. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2007.

¹⁶ CERTEAU, Michel. *A Escrita da história*. 2 ed. Trad. Maria de Lourdes Meneses. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

investigar como um tempo aparentemente idêntico a si mesmo guarda possibilidades múltiplas de outros tempos.¹⁷

Apesar de algumas semelhanças e muitas diferenças entre Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person, compreendê-los em um mesmo gesto faz-se possível justamente por esse olhar metodológico que visa transformar práticas de cinema irremediavelmente insulares em arquipélagos, não para pensá-los como grupo, mas no mesmo movimento capaz de transformar estrelas dispersas em uma constelação.¹⁸

Desse modo, o cosmopolitismo cumpre um papel importante nesse trabalho ao ser acionado como esse elemento anacrônico, pertencente ao mesmo tempo ao passado e ao presente, para ameaçar a univocidade de uma temporalidade, abrindo-a para os tempos coincidentes e atenta, com efeito, como diria Jacques Rancière, às “multiplicidades de linhas temporais presentes em ‘um’ tempo”.¹⁹ O cosmopolitismo surge então como uma chave no meio do caminho entre tempos perdidos no passado, selados sob o silêncio dos mortos, e um tempo do presente, que diz respeito diretamente a perspectiva do historiador.²⁰ A partir desse olhar em duas vias, encontra-se o espaço para a cesura que promoverá a abertura dos sentidos das imagens, impedindo o concentracionarismo em qualquer parte do círculo hermenêutico, leitor e objeto.

Isso não quer dizer, porém, que tomamos como ponto de partida um conceito, no sentido estrito da palavra, de cosmopolitismo. Um peculiar engajamento frente a culturas distantes, mas que não abre mão do local, situando-se no papel de um ativador de diálogos acima

¹⁷ Antes demonizado pela prática historiográfica, o anacronismo tem sido aos poucos reabilitado. Didi-Huberman insiste que essa mistura de tempos pode ser salutar do ponto de vista heurístico, compreendendo que o objeto da história consiste em “*un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos*”. DIDI-HUBERMAN, Georges, 2011, p. 39. Ver também, RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Trad. Arthur Assis et al. Chapecó, SC: Argos, 2011, p. 21-50.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. Rubens Rodrigues Torres e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994 [a].

¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *op. cit.*, p. 47.

²⁰ O cosmopolitismo surge como parte do “*entrelaçamento da forma produzida e da forma compreendida*”, o elemento de intervenção, ao mesmo tempo do presente e do passado DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 181. Intensamente retomado pela academia nos últimos anos como um conceito analítico ideal para analisar determinadas manifestações humanas, o cosmopolitismo também se reveste mesmo de um olhar metodológico, que propõe a interdependência entre o internacional e as referências locais. BECK, Ulrich and SZNAIDER, Natan. Unpacking cosmopolitanism for the social sciences. *British Journal of Sociology*, London, vol. 57, n. 01, p. 1-23, mar 2006. Em relação às manifestações nacionalistas, o cosmopolitismo em geral surgia como uma contraposição: “O conflito entre ‘nacionalismo’ e ‘cosmopolitismo’ talvez seja a polêmica cultural mais constante e complexa do continente latino-americano”. SCHWARZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras; FAPESP; EDUSP, 1995, p. 463. As novas concepções acerca do cosmopolitismo permitem iluminar por novos ângulos esse secular confronto.

de fronteiras nacionais²¹, o cosmopolitismo peculiar a esse trabalho e ao objeto nele estudado será construído e verticalizado a medida que os capítulos avançarem. Ainda que imprescindível, o cosmopolitismo deve ser visto aqui como um passo inicial em direção a algo, mais do que como uma estável linha de chegada.

A partir desse ponto de vista, Khouri e Person fundam temporalidades situadas sobre um *background* de sensibilidade que atua em práticas cosmopolitas de apropriação. Seus filmes fazem uso de formas preparadas para outro olhar e cultura, trazidas para dialogar com referências locais. Suas imagens são formas que flertam com a utopia – usando Jorge Luís Borges novamente – da cosmópolis, a cidade do cosmos, a unidade universal, marcada pelo apagamento de rastros e das fronteiras.²² Desse modo, eles fundam, de modo singular, uma prática cinematográfica obtida a partir da mescla de formas e recursos diversos captados a partir da herança cinéfila e de ambições de expressão cinematográfica internacional.

Na prática desses cineastas, suas narrativas fílmicas podem ser caracterizadas em peculiares denominadores comuns. Suas estruturas, enredos e *corpus* imagéticos operam ressonâncias eivadas de ambiguidade, que propõem estruturas temporais múltiplas estabelecendo rupturas das cronologias para desenvolvimentos temporais multilíneares. Principalmente em filmes como *São Paulo S. A.* (1965) e *O Corpo Ardente* (1966), eles compõem peculiares experiências com o tempo fílmico. Para isso, usam deliberadamente componentes formais em diálogo com o cinema moderno internacional, assim como em relação ao legado cultural do olhar cinéfilo construído pelo veículo cinematográfico através de décadas.

Nossa primeira proposta, ainda em fase de projeto de pesquisa, estava justamente direcionada para a metrópole desses filmes. Mas, como habitual no processo de conhecimento, o objeto em geral desafia as expectativas do pesquisador. Quando os documentos confrontam o historiador diante de sua irrevogável alteridade efetua-se aquele que talvez seja o passo mais importante da operação historiográfica e, nesse movimento, percebemos que a metrópole imagética compunha apenas uma parte da riqueza analítica desses filmes.

Nesses filmes, cidade e campo, urbano e rural articulam-se de modo imbricado permitindo a observação não apenas de uma representação propriamente dita do espaço, mas da

²¹ APPIAH, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: ethics in a world of strangers*. New York: Norton & Company, 2006; HARVEY, David. *Cosmopolitanism and the geographies of freedom*. New York: Columbia University Press, 2006. Mais sobre isso, ver, 1.2.3.

²² BORGES, Jorge Luís & FERRARI, Oswaldo. *Sobre a amizade & outros diálogos*. Trad.: John O'Kuinghtons. São Paulo: Hedra Ed, 2009.

elaboração de uma imagem múltipla, enigmática e vicária que, em suas bases, não permitem qualquer anseio de construção de um corpo lógico e sem fissuras. Deparamo-nos com o fato de que nosso objeto não era a cidade imagética, pronta e acabada nos filmes, a ser por nós revelada e analisada, mas um processo em que as imagens dos filmes em sua existência desafiadora e instável permitem construir um olhar idiográfico em um entrelaçamento entre tempos e espaços.

O nosso objeto, portanto, apresenta-se como um regime visual construído a partir do comércio entre imagens e palavras, essas que tentam alcançar àquelas em um processo não pacífico de acomodação de agudas arestas. Um verdadeiro choque de temporalidades no qual a evidência cronológica se desfaz. Os binarismos caros a época se transformam em pólos de uma dialética, em que palavras como “engajamento” e “alienação”, “cinema industrial” e “cinema independente” e outras dicotomias presentes naqueles documentos encontram seu ponto-cego.

As temporalidades se debatem sem se esgotar, suas asperezas e as bordas disformes que impedem que o cômodo encaixe são parte fundamental de sua relação conflituosa e sem resolução.²³ Mas, em meio a esse embate surgem fissuras. Os tempos, ainda que irredutíveis em sua diferença, rompem seus limites e se contaminam.

A moldura²⁴ que envolve essas imagens e formas de olhar não são dados extrínsecos ao ver, remetidos a estruturas sociopolítico-econômicas, mas encontra-se construída a partir do choque dos olhares da época que se projetavam sobre o objeto, no esforço de entender, negar e reformar essas mesmas imagens. O entorno visual, ao mesmo tempo contido e alimentado por esses filmes e dimensões do ver, apresenta-se, nesse sentido, como uma cultura do olhar.

Estudar a dimensão histórica de uma visualidade, portanto, não consiste em admitir as imagens como projeções especulares do real. Não basta, assim, explicar o referente ao qual as imagens estão relacionadas – como pode pensar uma analítica de alcance por demais estreito – para deixar as imagens claras ao entendimento, transparentes e sem necessidade de mediações interpretativas. Se a imagem não consiste no espelho da sociedade, a representação²⁵

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2011, p. 38.

²⁴ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

²⁵ O conceito de representação de Roger Chartier, entendido como presentificação do ausente, tornou-se um princípio basilar para a historiografia possibilitando operacionalizar a mimese não mais de modo passivo, como mero reflexo das forças sociais. Na concepção de Chartier, a representação é um processo ativo que produz e dá sentido ao mundo, sem o qual as relações sociais se tornariam impossíveis. Um complexo relacionar-se entre presença e ausência, a representação é o ponto de partida para uma reflexão sobre o modo de ser das produções simbólicas, seu agenciamento e tentativas de controle. Cf. CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Trad.: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990; CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a*

não é uma reprodução do que acontecia naquele período, uma vez que o objeto de um estudo de cultura visual não procura nenhum referente estável para as imagens que porventura ele venha a analisar.

Por isso nossa atenção a uma visualidade peculiar a esses filmes, à maneira como as suas imagens solicitam um espectador engajado no ato de ver, disposto a se entregar aos jogos da imagem e, assim, a dialogar com os horizontes de expectativa de nosso recorte de um modo distinto. Esses perceptos sensórios, mais do que reforçar, ampliam o “horizonte de existência” de sua época, colaborando para produzir novos tempos. Atos de modificação, de acréscimo, de ruptura, que fundam novos mundos ao invés de refleti-los, através de momentos de “abreviação, de saturação e de culminação” que irrompem da “tessitura” das narrativas nas quais estão inseridos.²⁶

Podemos retomar um pensador da própria época e afirmar que a imagem, “aquilo que a luz traça”, possui um regime próprio, estabelece uma relação particular só existente a partir de uma troca entre o vidente e o visível²⁷. Exatamente essa configuração bastante privatizada do trêmulo e instável espaço dos entremeios e dos interstícios, uma esfera em um constante ir e vir, é que vem a constituir o motivo da investigação de um historiador voltado para o visual.

2. Uma questão de método: a escrita por imagens

A historiografia sobre o cinema brasileiro, em alguns momentos, apresentou as tendências de perpetuar as clivagens do período que analisamos. Em tempos recentes, propõe-se até mesmo situar os últimos estudos históricos sobre o cinema brasileiro em uma nova fase²⁸ na

história entre incertezas e inquietude. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2002. Em adição a essa perspectiva, Luiz Costa Lima propõe o foco na representação-efeito, aquela que não se liga a um referente material, mas às expectativas de uma época, concentradas num horizonte que deve se configurar no principal objeto de reflexão do analista da produção simbólica. Com a representação, a arte seria responsável por emprestar uma significação de mundo às práticas humanas. Cf. LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

²⁶ RICOEUR, Paul, 1994, p. 123.

²⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad: Maria Ermantina Pereira, Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 95.

²⁸ AUTRAN, Arthur. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *Revista Alceu*. Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 17-30, jan-jun. 2007. O autor propõe a divisão em Historiografia clássica, Historiografia universitária e Nova historiografia universitária. Inspira-se em BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1996.

tentativa de se desvencilhar de possíveis vícios ou vicissitudes de uma determinada maneira de pesquisar.

Parece lícito constatar que esse tipo de proposta – para alguns, revisionista²⁹ –, em realidade, apenas reproduz alguns impulsos teleológicos já presentes em nosso próprio objeto de estudo. Chamar a historiografia de “nova” não dirime por si mesmo os problemas da historiografia anterior, agora, mesmo que implicitamente, denominada “velha”. Não estamos inclinados para *boutades* que anunciam rupturas metodológicas entre o nosso modo de fazer atual e o “antigo” no modelo dos intelectuais franceses ou mesmo interessados em defender autotelismos e/ou dicotomias, por seu eventual valor canônico.

Acreditamos de maneira urgente na necessidade de admitirmos que muito ainda precisa ser realizado no imenso trabalho de interpretação dos documentos do passado. Nesse sentido, humildemente, asseguramos que a empreitada dessa pesquisa apenas arranha a epiderme do corpo documental em questão. Os nossos esforços, dos historiadores do cinema e da imagem atuais, sempre devem ser somados de maneira positiva aos pesquisadores que nos antecederam, sem o menor sinal de perspectiva evolucionista, tão cara aos que, à todo momento, propalam estar fundando um novo modo de fazer a história.

O nosso olhar é apenas tão novo quanto é renovado qualquer pesquisa que parta de uma problemática – em nosso caso o cosmopolitismo e seu papel na constituição de um cinema nacional – e rearranje o contexto para constituir o seu objeto e as suas fontes de seu modo particular, irrepitível, de acordo com as suas próprias necessidades de pesquisa, procurando atender as perguntas que lança às fontes e aquelas que tenta, de maneira irremediavelmente factível, responder.

O passado não é algo estanque, simplesmente à espera do historiador, mas uma dinâmica relação entre fontes e interpretação, entre uma passividade e um presente ativo, com a perspectiva de que – assim como a Torá dos sábios judeus – o baú dos documentos disponível para a composição de uma história, seja de uma determinada visualidade ou do cinema nacional, sempre poderão ser submetido a olhares renovados, com perguntas formuladas a partir do

²⁹ MENDES, Adílson. *Trajatória de Paulo Emilio*. São Paulo: Ateliê Ed., 2013. Temos que admitir, no entanto, que essas polêmicas em torno de algo próximo a “escolas” não se mostra produtivo em termos heurísticos e tende a enquadrar os trabalhos em posicionamentos, antes mesmo de avaliá-los individualmente pelas suas qualidades de pesquisa.

presente, e emprestar significados novos e atualizados para cada época que sobre ele se debruçar.³⁰

Nosso olhar metodológico sobre o cinema brasileiro de recorte em questão tenta analisá-lo como parte de uma visualidade compartilhada, ainda que construída a partir de conflitos. O regime visual de um determinado período compõe-se através de um amálgama de palavras e imagens. Desse modo, estudar palavras que descrevem imagens ou investigar imagens que geram palavras constituem modos operatórios fundamentais para desvelar uma configuração de visualidade peculiar a um tempo. Nela, estarão impressas as necessidades próprias de sua época, seus questionamentos e seu código cultural compartilhado. No mesmo sentido, as palavras imagéticas (*bildlich*³¹) e as imagens propriamente ditas carregam as sementes de um tempo necessariamente outro, articulado entre suas dobras e que se revelará preparado para implodir sentidos.³²

É preciso compreender que um estudo do visual relacionado estreitamente, portanto, aos sentidos, não significa necessariamente a esquiva de qualquer análise de objetos pertencentes a esfera do verbal e da palavra. Uma das chaves para a investigação histórica da cultura visual de uma dada realidade é a compreensão de que a visibilidade de um período é construída por empréstimos, justaposições e sobreposições de estilemas imagéticos e possíveis formais, particulares à cada época.³³ Palavras e imagens são solidárias. Elas constroem espaços e modos de ver diferenciados que só podem ser traduzidos pelo historiador com base numa atenção a essa complementaridade.³⁴

O que propomos, então, consiste na captura de um instantâneo perceptivo dessa peculiaridade temporal, através da leitura dos textos críticos que alimentam a nossa documentação, na busca por um vocabulário temporalmente localizado. As chaves do visual e da visualidade constituem um apelo à concretude, uma atenção à própria imagem e à elaboração de

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. São Paulo; Belo Horizonte: Imprensa oficial do Estado de São Paulo; EDUFMG, 2006. Sobre a exegese judaica em correlação com o método benjaminiano, LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003.

³¹ Definidos a forma de intervenção do presente no passado, ela se torna alvo de intensa escrita “*imagética*” (*bildlich*) – portadora e produtora de imagens, portadora e produtora de história”. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 181. Para algumas desses exercícios de escrita imagética no pensamento benjaminiano, como o flâneur e o colecionador, ver, BENJAMIN, Walter, 1994 [a].

³² BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7 ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994[b], p. 222-232.

³³ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente*. Pintura e experiência social na Itália da Renascença. Trad. Maria. Cecília Preto R. Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Image malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

um olhar circunstanciado para a leitura dessa prática de cinema que decidimos chamar de cosmopolita.

O primeiro passo, portanto, seria elaborar uma estrutura visual – um *topos* visual construído a partir de palavras – que somente o tempo em estudo permite extrair. Essa imagem, instável e maleável, servirá como base para análise de outras imagens, viabilizando a construção de um olhar historiográfico circunstanciado para investigar a produção e as diversas formas de validação e legitimação das formas imagéticas.³⁵

As leituras a respeito dessas formas, em contextos históricos determinados, são estabelecidas a partir de códigos em comum que apenas são possíveis naquele momento em particular. Por esse caminho, o historiador precisa interpretar não só as imagens, mas as palavras escritas sobre elas em determinados contextos, uma vez que os agentes históricos *vêem* o mundo de maneira significativamente diferente da nossa perspectiva, necessariamente atravessada por valores do nosso presente e, logo, de outro regime de historicidade.

Um componente básico de nosso esforço metodológico, portanto, será a descrição³⁶. Em um primeiro momento transformaremos em paráfrase os filmes capturados em palavras que atravessam aos milhares os ensaios de crítica, adotando essa premissa como um instrumental válido a fim de desenvolver uma redobrada atenção às projeções temporais existentes nessas práticas predatórias. Distantes da inocência, as estratégias discursivas contidas nesses textos fazem uso de dadas palavras em modos radicalmente diferentes, ainda que pertençam a um contexto em comum.

A atenção para esses combates em torno de léxico faz-se requisito essencial para descortinar os diversos tempos dessa cultura do olhar.³⁷ A descrição consiste em umas das ferramentas básicas para a investigação de um tempo híbrido, construído na encruzilhada de outras temporalidades. Precisamos reconhecer a validade do instigante aforisma de que descrever é ferramenta valiosa para deslocar o tempo.³⁸

³⁵ ALPERS, Svetlana. *A Arte de descrever: A arte holandesa do século XVII*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999, p. 119.

³⁶ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Lembremos também de um texto já clássico, embora não trate diretamente de imagens, sobre a hermenêutica do texto, STAROBINSKI, Jean. *A literatura: O texto e o seu intérprete*. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

³⁷ KOSELLECK, Reinhart. *op. cit.*

³⁸ ALPERS, Svetlana. *op. cit.*, p. 225.

Um esforço em outro sentido, voltado diretamente para as imagens, acionará o descritivismo para possibilitar interpretações, através dos atritos que surgem quando palavras, unidades analítico-verbais, tentam descrever imagens, perceptos do sensório e que, conseqüentemente, não se curvam docilmente a tais esforços.³⁹

Desse embate, a nossa imagem do cosmopolitismo, construída durante os primeiros capítulos, sairá, simultaneamente, fortalecida e derrotada, uma vez que a atenção minuciosa a algumas sequências do filme permitirá extrair deles contribuições que lhe são específicas, impossíveis de caber em um contexto previamente construído. Assim como qualquer documento guarda um irredutível potencial de alteridade, o filme desafia, a partir de seu olhar, as certezas constituídas, solicitando para sua devida compreensão um longo olhar para suas texturas visíveis.⁴⁰

Nessa análise do filme, para o qual a *découpage* de suas cenas assume aspecto imprescindível, o esforço interpretativo funciona como um jogo entre componentes propriamente narrativos e outros que assumem uma função pictorial⁴¹. Isso se deve ao fato de que em um filme construído a partir de um modelo narrativo, mesmo que desafie os paradigmas das modalidades tradicionais de contar histórias, leituras “simbólicas” podem conviver com outras leituras advindas da expressividade ou do pictorialismo⁴².

Entre a diacronia e o sincronismo, entre a representação (*vorstellung*) e a apresentação (*darstellung*), nossa análise tenta mobilizar diferentes possibilidades da imagem⁴³. Observação necessária, uma vez que articular o cinema apenas como representação – um conceito cuja existência está vicariamente ligada a outras formas de expressão, como a literatura, portanto, relacionado a formas não visuais de organizar o mundo – em alguns momentos,

³⁹ “De fato, a linguagem verbal não é muito apropriada para a notação de determinada pintura [ou imagem]. A linguagem é uma ferramenta de generalizações.” Sobre isso ver: BAXANDALL, Michael, 2006, itálico nosso, p. 34.

⁴⁰ AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *A análise do filme*. Trad.: Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004, p. 242.

⁴¹ JULLIER, Laurent & MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magna Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

⁴² BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Trad. Maria. Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008, p. 289. Para uma outra abordagem a partir de esforço semelhante ver: AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Trad.: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

⁴³ Para isso, emprega-se a noção de narrativa, de enredo e de *muthos*, pelos quais os textos a serem interpretados serão enfrentados, atentando para seus aspectos diacrônicos e sincrônicos. Sobre isso ver: RICOEUR, Paul, 1994. Ver também, “fabula”, “syuzhet” e “style” em BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: Wisconsin University Press, 1985. Sobre isso, 6.1.

apresenta-se insuficiente.⁴⁴ Colocar a questão em termos de apresentação e não apenas como representação envolve admitir que a imagem problematiza, estabelece um processo, a realidade que tenta alcançar ou o modo de capturá-la. A imagem-reflexo encontra-se substituída pela imagem-problema apresentando-se como um “*crystal de tiempo*”⁴⁵.

Em um sentido geral, contemplar metodologicamente as imagens – analisá-las – consiste em sentir a textura de suas dobras visíveis e, então, produzir conhecimento a partir delas. Para isso, a imagem deve ser compelida, revirada e intensamente realocada, construindo uma nova compreensão de seu papel, o que permitirá perturbar os “campos discursivos circundantes” em torno dela e que, não raro, alimentam uma perigosa estabilidade visual.⁴⁶

Na acepção aqui compartilhada, a imagem se apresenta como uma ferida visual, como um rasgo que descortina um mundo próprio, funda um novo modo de ser, municiada de uma intensidade específica e suscetível a engendrar um jogo com aquele que se dispõe a realizar a sua leitura. Um ritual rítmico em que a imagem remete sempre a um vazio, a uma perda incontornável, e está sempre na iminência de nos escapar, mas que é um componente *sine qua non* de sua dialética visual.

Com esse princípio a circunscrever a relação analista e imagem, podemos fazer uso das prescrições metodológicas do historiador Arthur Freitas⁴⁷, bastante úteis para nossos objetivos práticos. De acordo com o autor, a análise de fontes visuais pressupõe três eixos - o formal, o semântico e o social. O primeiro deles, o eixo formal, é o mais comumente negligenciados pelos pesquisadores, e diz respeito à esteticidade visual que funda a lógica própria da forma de expressão. Consiste em analisar a obra do ponto de vista formal, oferecendo atenção à sua dimensão plástica. Fundamental para a compreensão, tal dimensão pressupõe tanto uma intenção produtiva quanto um vestígio de historicidade, sendo, por isso, imprescindível para o historiador.

⁴⁴ Ao trabalhar com filmes, é preciso atentar para a especificidade da imagem, para a “dramaturgia plástica do cinema” e não apenas para sua “dramaturgia literária”. Sobre isso ver: MACHADO JR. Rubens. Os filmes que não vimos. In: AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 14. Com base nisso, apesar de ainda acreditarmos na viabilidade de tal instrumental, acreditamos que é preciso acrescê-lo de um conceitual que se volte mais diretamente para a imagem em si, para o visível, procurando aquilo que compõe a especificidade da imagem enquanto tal.

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2011, p. 303.

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, 1998, p. 178.

⁴⁷ FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 3-21, 2004.

A dimensão semântica diz respeito ao conteúdo temático da obra de arte interconectada, em geral, com outras representações culturais, possibilitando a identificação de modelos visuais típicos de uma conjuntura, considerando que “a representação pictórica da realidade se torna possível, literalmente, pela existência de outras obras de arte”.⁴⁸ Esse jogo de relações permite inserir a imagem em uma teia mais ampla em que diversas imagens tornam-se interlocutoras, descortinando um horizonte de expectativas e o espaço de experiência desse projeto imagético.

Nesse relacionar-se intenso, as formas de visualidade produzem um universo de significados que surpreende e desestabiliza o observador. É o estudo dessa relação que deixa pressupor uma intenção das imagens, no sentido não subjetivo, mas no de que é um projeto voltado para o futuro.⁴⁹ A imagem, formada na imbricação de várias outras, é um salto para o desconhecido. Nisso está, de modo inexorável, o seu horizonte de expectativa, o seu aspecto projetivo. Ao mesmo tempo, um entrecruzamento com os valores, formas e subsídios legados pelo passado. Nesse depósito ativo de códigos e possibilidades formais está seu espaço de experiência.⁵⁰

Por fim, o social situaria tanto as condições de produção quanto as de recepções, ou seja, os “contextos de uso” da imagem⁵¹, em sua circularidade, descrevendo os caminhos que o objeto percorreu em seu consumo simbólico. São as imagens compostas por palavras, contidas nos documentos escritos que situam a circularidade cultural das imagens fílmicas. Os contextos de uso permitem, ao refazer caminhos de consumo, estabelecer mundos imagéticos próprios – todo composto por palavras que engendram um vocábulo particular, localizado historicamente – produzidos em tornos das imagens originais, que constroem e desconstróem mitos, não raro, fugindo completamente dos padrões de intenção original.⁵²

⁴⁸ GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 41-93, p. 87. E ainda mais, isso pressupõe a tarefa da “reconstrução de vínculos e relações de dependência ou contraposição que unem entre si cada uma das obras de arte” (*Idem, ibidem*).

⁴⁹ Fazemos uma relação aproximativa com o conceito de padrão de intenção (*pattern*), entendendo a obra visual como sempre uma ação projetada para o futuro. BAXANDALL, Michael, 2006.

⁵⁰ KOSELLECK, Reinhart. *op. cit.*

⁵¹ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (org). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005, p. 33-56. p. 51.

⁵² MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo: Revista do Departamento de História da UFF, Niterói*, v. 7, n. 14, p. 131-142, 2003[b].

A proposta de Freitas, porém, não se resume a uma tipologia. O autor propõe um caminho metodológico: ainda que seja impossível separar a imagem de seus usos, faz-se necessário um “isolamento metodológico” da imagem expressiva, para uma análise atenta a sua materialidade.⁵³ Somente após esse isolamento temporário, em que a imagem será reduzida à sua “forma”, ela é então devolvida a seus contextos de uso para efetuar relações com outros contextos, incluindo o social. Mas mesmo nesse momento, a obra não será simplesmente comparada com uma realidade social prévia, o que implica no risco do sociologismo e da homologia. Para se esquivar desses riscos, após a realização daqueles procedimentos, o acontecimento visual será devolvido à sua teia de significados, alterado em suas relações, apto a engendrar uma nova significação e a gerar a necessidade de reconstrução “da teia semântica”⁵⁴.

Como podemos observar, a imagem apresenta um estatuto epistemológico próprio. Ela reivindica uma reeducação da visão a fim de escapar das significações ordinárias, sedimentadas pela prática cotidiana e condenadas a uma eterna similitude. A imagem deve ser enfrentada como uma superfície visual, distanciando-se de seus significados estabilizados, direcionando-se “para além de sua visibilidade evidente, sua opticidade ideal e sem ameaça”.⁵⁵

A arte secreta, no sentido de expelir, produzir mundos. O analista precisa estabelecer imaginativamente o mundo existente na obra de arte, em outras palavras, o objetivo de uma hermenêutica do texto consiste em “apreender as posições de mundo descortinadas pela referência [mesmo que não ostensivas]”. Reconstruindo seu caminho do que “[o texto] *diz* para aquilo que *fala*”⁵⁶. Em analogia com o processo de análise de imagens, rumo a uma hermenêutica do visual, a estrada a ser percorrida é a do que a imagem *mostra*, dá a *ver*, para o que ela permite *enxergar*, por na ordem da visibilidade. Portanto, nesse percurso gera-se conhecimento acrescentando à reflexão historiográfica significados múltiplos e renovados sobre o passado.

Dito isto, é preciso salientar que o mundo histórico fundado por essas imagens – tanto as pertencentes ao suporte filmico quanto aquelas formadas por palavras, encontradas nas revistas, críticas cinematográficas e suplementos literários – é o da esfera da alteridade, desafio constante a nosso presente e às nossas certezas que nos empurra para o anacronismo.

⁵³ FREITAS, Artur. *op. cit.*, p. 09.

⁵⁴ FREITAS, Arthur. *op. cit.*, p. 17.

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, 1998, p. 87.

⁵⁶ RICOEUR, Paul, 1976, p. 99.

Nessa perspectiva, a tarefa do pesquisador não deve ser a transferência das imagens do passado para o nosso presente em uma tradução transparente. Além de tal esgotamento das possibilidades de sentido da imagem ser impossível, uma ambição dessa natureza empobreceria os sentidos que dela poderiam ser prospectados. Simplesmente tornar familiar o que é estranho reduz toda a complexidade da compreensão a seu exercício mais primário. A hermenêutica atua em uma “tensão” que “se desenrola entre a estranheza e a familiaridade”.⁵⁷

Uma superfície atuante, e jamais passiva, que nos cobre, tocando-nos pelo seu vazio inerente e que não apenas recebe nosso olhar atento, mas também nos olha de volta, devolve nosso olhar. Esse procedimento analítico habilita o potencial da imagem “de *abrir a visão* do que nos olha no que vemos”, permitindo o jogo interpretativo rítmico, “anadiômeno”, atuando “dialeticamente” entre o ir e o vir, entre o ver e o perder. É quando a imagem “se fecha sobre nós, nos cerca, nos toca, nos devora”.⁵⁸

Em um conto de Clarice Lispector encontramos uma imagem que pode coadunar com aquilo que expomos.⁵⁹ Um par de adolescentes que se julga apaixonado um dia vêem-se, subitamente, diante de um sobrado em ruínas e “são forçados a olhá-lo”, mesmo que nada os impedisse de desviar a atenção. Ambos se encontram “presos pelo fascínio e pelo horror. Fitando aquela coisa erguida tão antes deles nascerem, aquela coisa secular e já esvaziada de sentido, aquela coisa vinda do passado”.

Aquele objeto em ruínas de Clarice, “a casa sem olhos, com a potência de um cego”, interpela os jovens intensamente, abala suas certezas, comprimindo-os violentamente em um presente que se transforma em uma encruzilhada de tempos. Porque aquele passado que vinha olhar-lhes do fundo daquela imagem era terrível e incompreensível, o futuro também se abria

⁵⁷ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 1997. p. 442. David Bordwell põe a questão em termos similares, ainda que mais práticos. Em um tópico provocativamente chamado “*Why not to read a film?*”, ele promove uma distinção entre uma interpretação e uma poética do cinema. Esta seria também uma forma de interpretação ainda que controlada e atenta à especificidade do objeto. A partir dessa perspectiva, submeter todos os campos semânticos acionados por uma narrativa a um controle seria impossível. Em relação, por exemplo, a filmes que promovem um “*ongoing spectatorial engagement independent of narrative action*”, ele observa: “*While the interpreter makes the film interpretable, the poetician may also display the film as intriguing or challenging, perhaps because its operations lie beneath or beyond interpretation*”. BORDWELL, David. *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 270.

⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, 1998, p. 87, grifo nosso.

⁵⁹ LISPECTOR, Clarice. *A Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 26-27.

como um desafio intransponível e fadado a algum destino indizível ou insondável de provação e perda.

A partir da imagem do passado, que lança seu olhar para o presente, os tempos são reconfigurados e surge uma revelação: “‘Rende-te sem condição e faze de ti uma parte de mim que sou o passado’ — dizia-lhes a vida futura”. A partir daquele momento de epifania profana motivado por uma troca de olhares, processo eivado de fatalismo e não de inocência, o casal de apaixonados se separaria, para sempre.

3. Os caminhos do debate

Após estabelecer os apontamentos metodológicos que norteiam a execução desse trabalho, podemos descrever os caminhos adotados em cada um dos capítulos que se seguirão. Antes, um breve olhar sobre a documentação. Fizemos uso do amplo acervo da Fundação Cinemateca Brasileira em São Paulo e da biblioteca do Museu Lasar Segall na mesma cidade. A partir desses locais de pesquisa, selecionamos três periódicos para análise.

Primeiro, a *Revista de Cultura Cinematográfica* de Belo Horizonte, periódico de publicação católica de inegável contribuição para o pensamento cinematográfico brasileiro. A RCC, que circulou de 1957 a 1963, foi acessada em sua integridade, principalmente de 1959 até o encerramento de suas atividades. O primeiro motivo de sua escolha encontrava-se em uma relativa subalternidade desse periódico frente à sua contraparte laica, a *Revista de Cinema*, que também analisamos, mas apenas por amostragem.⁶⁰

No entanto, a RCC lançou-se como participante ativo nas discussões da época, se tornando um dos centrais palcos de atuação dos conflitos em torno da imagem cinematográfica. O periódico permitiu estudar como as demandas de um catolicismo mais conservador conviviam com apoio a ativos projetos de participação social. A revista desempenha, assim, um papel importante ao colaborar para fundar focos privilegiados de apropriação frente ao cinema internacional.

Apesar de marcada por dificuldades de publicação, a RCC possuía em alguns números até 100 páginas. Às vezes circulava quadrimestralmente, às vezes em periodicidade

⁶⁰ Mais sobre as revistas mineiras de cinema em, RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

menor. Essa inconstância devia-se à instabilidade financeira da revista, o que também explicava sua distribuição gráfica um tanto caótica. Havia textos na horizontal e na vertical, um serviço de *copy-desk* não muito profissional e uma disposição de fotografias e textos que frequentemente desafiavam qualquer ordenação lógica. Nas capas, havia um fetichismo tímido. *Pin-ups* pretendiam chamar a atenção do público laico, mas não eram retomadas no interior da revista. Em compensação, os ensaios eram caudalosos e podiam se alongar por até dez páginas, permitindo verticalizar um assunto de modo amplo até para os padrões da época.

Em segundo lugar, abordamos os ensaios da *Filme Cultura*, de 1966, ano de sua estreia, até 1969, totalizando 12 edições. A revista tinha como diretor Antônio Moniz Vianna, crítico do *Jornal do Brasil* por décadas, ex-diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Uma publicação do INCE (Instituto Nacional de Cinema e Educação) órgão federal de apoio ao cinema, que, logo após a primeira edição do periódico, mudaria de nome para INC (Instituto Nacional do Cinema) e aumentaria seus poderes, tornando-se o grande financiador do cinema nacional, englobando as funções do antigo GEICINE, dirigido por Flávio Tambellini, a FC se torna a referência de periódico cinematográfico no País por décadas.

Nos seus primeiros anos de existência, uma grande atenção ao cinema internacional, em detrimento do cinema brasileiro, pode ser notada nas páginas da revista⁶¹. Além disso, a revista *Filme Cultura*, desde o princípio, procurou uma apresentação gráfica límpida e profissional, uma distribuição das fotografias dos filmes que eram motivo dos ensaios em harmonia com os textos transformado suas edições em um grande chamariz para os olhos do leitor.

Diferente também do fetichismo tímido da RCC, afinal, aquela se tratava de uma publicação católica, a *Filme Cultura* usava grandes fotos de *pin-ups* nas páginas pares, aquelas que, por sua posição, recebem mais atenção do leitor⁶². Nas páginas iniciais das mais importantes matérias, apresentava-se uma foto em página dupla com uma chamativa imagem do principal filme em análise. Matérias traduzidas de revistas internacionais e colaborações da crítica local se revezavam, permitindo um amplo painel do pensamento cinematográfico de então, além de servir de porta-voz das propostas do governo ditatorial para a produção de cinema.

⁶¹ Na edição de número 01, das 64 páginas da revista, somente 23 são dedicadas ao cinema nacional, enquanto 39 são dedicadas ao internacional. O que se repetiria em linhas gerais na mesma proporção ao menos nas primeiras 10 edições, mesmo com o aumento do número de páginas total da revista. A exceção estaria por conta da FC de número 06, que traria uma inversão da proporção, com 39 páginas de cinema brasileiro contra apenas 27 do cinema internacional.

⁶² De acordo com Isabel Travancas, essas páginas “são priorizadas, porque são as mais lidas” em virtude da “preponderância do lado direito” no sentido da leitura ocidental. Sobre isso ver: TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateliê Ed, 2001, p. 27.

Um terceiro periódico que foi alvo de nossa pesquisa de maneira mais vertical foi o *Suplemento literário do Estado de São Paulo*. Planejado por Décio de Almeida Prado, Antônio Candido e Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros, o caderno do jornal *O Estado de São Paulo*, começou a circular em 1956, como uma espécie de continuação das experiências intelectuais da revista *Clima*, que foi publicada intermitentemente entre 1941 a 1944. Logo, o *Suplemento* se tornou um “modelo” para os cadernos culturais nos periódicos brasileiros.⁶³

Com uma proposta abertamente acadêmica, o suplemento pretendia permitir o acesso ao leitor do jornal, a uma cultura de altas ambições discutindo em uma linguagem às vezes erudita, obras de arte, lançamentos da literatura mundial e, é claro, cinema. Paulo Emílio Salles Gomes assinou a coluna cinematográfica na página 05 por muitos anos. Mas a contribuição de críticos como Jean-Claude Bernardet, Rogério Sganzerla, J. C. Ismael e muitos outros também se mostra bastante importante para revelar os esquemas explicativos de compreensão disponíveis e os rituais de protocolo comportamental frente ao cinema.

A partir de 1967, há uma mudança editorial e o suplemento cai em seu número de páginas, anteriormente 08, agora 06, e na quantidade de matérias. Além de apresentar um desenho gráfico menos ousado, dando menos espaço à gravuras, desenhos e obras de arte, antes publicados em quantidade significativa, o escopo dos temas abordados também não era mais o mesmo. Um documento valioso para abordar a cultura visual da época, o *Suplemento* também foi investigado em sua integridade em nosso recorte (1960-1968), mas devido à existência de suas milhares matérias, fizemos uso dos índices de autores, publicados ao fim de cada ano, para nos orientarmos e selecionarmos os ensaios mais conectados ao visual, sejam de cinema, literatura ou artes plásticas.

Em menor grau, usamos também textos de várias outras fontes da época, que foram operacionalizados de modo a compor um quadro do debate que consolidava um campo cinematográfico em vias de constituição. Tal debate assumia uma força considerável no início dos anos 1960. Em meados da década anterior, no entanto, o *Estado de São Paulo* aproveitava as várias seções dedicadas a cinema (*Roteiro*, *Clássicos da Sétima Arte* etc.) para estimular o processo de conscientização cinematográfica capitaneado, naquele período, pela Cinemateca brasileira.

⁶³ LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento literário, que falta ele faz!* 1956-1974 do artístico ao jornalístico, vida e morte de um caderno cultural. São Paulo: Imprensa oficial, 2007, p. 11.

Além desses meios, matérias de vários jornais da época foram utilizadas a partir do acervo da cinemateca ou dos acervos digitais hoje disponíveis (*Jornal do Brasil, Diário de Notícias - SP, Folha de São Paulo* etc.). Também publicações de cinema de circulação mais restrita (*Leitura, Para todos, Celulóide, Claquete* etc.) e revistas culturais (*Anhembi, Fundamentos*, etc.) colaboraram nesse processo de montagem de olhares⁶⁴. Um surto de publicações em livro sobre cinema, ocorrido em meados da década, também foi utilizado como daremos mais detalhes no decorrer da discussão.

Apresentada a documentação utilizada (lista completa no final do trabalho), faz-se necessário apresentar a disposição dos capítulos. No primeiro segmento de nosso trabalho, analisaremos um painel contextual a partir das discussões e debates em torno de cinema ou da cultura brasileira na década de 1950 até os primeiros anos dos anos 1960. Fundamental para apontar questões a serem desenvolvidas nas seções seguintes e apresentar os elementos semânticos em disputa (cosmopolitismo, nacionalismo, técnico-industrial etc.), o capítulo já apresenta os pontos principais da discussão, encaminhando alguns debates em torno de questões-chave que fomentaram as disputas de representação em torno do campo cinematográfico.

Um segundo capítulo volta-se para a delimitação temporal da pesquisa (1960-1968) a fim de contemplar os esforços da crítica cinematográfica brasileira a partir de um evento essencial, a I Convenção nacional da crítica, ocorrida em 1960. Momento importante de asseverar a demanda por um cinema nacional. Esse capítulo também discute os itinerários da crítica a partir de um *topos* recorrente no período: a “influência” que os cineastas brasileiros recebiam. Questão fulcral para o período, na dialética entre apropriar-se dos influxos estrangeiros e estabelecer um caminho próprio, buscando representar os valores nacionais, os debates acerca dessa terminologia participam de modo frontal da construção de olhares da época.

Um terceiro capítulo se dedica principalmente ao movimento Cinema novo, que estabeleceu, a partir de 1961, formas e processos de questionamento da realidade que contribuíram de maneira inegável para a fundação de um cinema brasileiro, respeitado internacionalmente e legitimado enquanto um componente cultural vital para a crítica da sociedade. Além disso, possivelmente, somente em razão desse fenômeno cultural, pesquisas como a que aqui efetuamos, elegendo a prática cinematográfica objeto de estudo da academia,

⁶⁴ O objetivo é montar um itinerário de percepção, conforme explicaremos melhor no cap. 4. Para isso, nos baseamos em ALPERS, Svetlana. *op. cit.*

tornam-se possíveis hoje. A formação de uma estrutura de financiamento atrelada ao Estado, através do GEICINE e do INC, também será estudada, já que seu desenvolvimento coincidiu largamente com o movimento, sempre em tenso embate de forças com os cinemanovistas.

Em um quarto capítulo, nossa imagem-conceito de cosmopolitismo será desenvolvida a partir dos exercícios de olhares presentes nas fontes já citadas e outras mais a partir dos referenciais disponíveis em diversos meios. Desses escritos extrairemos a adaga singular do cosmopolitismo. Esses rastros sensórios em palavras buscavam discutir um cinema, ideal e provavelmente inexistente, que se apropria dos modos internacionais de fazer cinema construindo um modo de ver, com altas apostas formais, que demandava um peculiar tipo de cinema. O objetivo consiste em compor um cosmopolitismo cinematográfico específico para a época que estudamos. O que possibilita o mapeamento do quadro de referências, dos códigos compartilhados e das apropriações criativas existentes nessa cultura visual, forjando nossa imagem-conceito do cosmopolitismo a partir disso, o que permite ampliar e/ou contestar os primeiros aportes sobre os influxos cosmopolitas antes estabelecidos.

Um quinto capítulo dedica-se a Luís Sérgio Person e Walter Hugo Khouri, os dois cineastas que elegemos para estudo. Suas trajetórias de percepção e sensibilidade serão confrontadas a partir das entrevistas e depoimentos que concederam para defender seus filmes, mas também a partir da rede de relações em que as críticas publicadas sobre os seus filmes ajudam a elaborar. Textos que, porventura, tenham publicado também serão analisados, assim como faremos um apanhado geral a respeito de suas carreiras e trajetórias, principalmente no recorte estudado, mas não nos limitaremos a isso.

Um dos objetivos desse capítulo é situá-los frente aos embates temporais de seu período e estudar suas trajetórias na definição de suas temporalidades privatizadas a partir da negociação com as outras temporalidades existentes. Outra meta, também contemplada no quarto capítulo, consiste em apontar diretrizes visuais, que serão inferidas a partir das propostas imagéticas existentes em suas peculiares concepções de cinema.⁶⁵

No sexto e último capítulo, *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) e *O Corpo Ardente* (1966), películas assinadas, respectivamente, por Person e Khouri, terão suas imagens analisadas a partir do olhar circunstanciado arquitetado a partir de nossas primeiras investidas.

⁶⁵ Acerca das diretrizes, ver, BAXANDALL, Michael, 2006. Se podemos falar em iconologia, ela será somente como “campo de possibilidades” não para alimentar apenas a similitude e, sim, a tensão. DIDI-HUBERMAN, Georges, 1998, p. 42.

Finalmente, nossa imagem do cosmopolitismo, em constante modificação, será acrescida pela interpretação da imagem em seu isolamento plástico e em sua complexidade formal.

A análise fílmica, a partir das cenas decupadas permite que surjam tanto elementos que dialogam com a prática da escrita das imagens (*bidlich*), quanto possibilita mostrar modos de ver e operar que aparentemente pertencem apenas ao mundo do filme. Uma atenção ao processo de agregação e produção de sentidos específicos, a textura fílmica será privilegiada como um todo e não apenas ao seu resultado final. Desse modo, em uma análise da *mise-en-scène* e de outros elementos que compõe a narrativa fílmica, observaremos como uma série de operações formais permite construir sentidos em um filme. Procedimento historicamente situado e, simultaneamente, voltado para a abertura de sentidos.

Diante dessas imagens que nos interpelam a partir do passado, a facticidade e a provisoriade das respostas são um pressuposto, até mesmo uma palavra de ordem, de qualquer procedimento hermenêutico, marcado ele mesmo pela historicidade. As ruínas, que do passado lançam seus olhares para o presente, atuam como índices privilegiados da instabilidade dos projetos humanos, limitados em suas respostas e por questões pelo próprio tempo que as gerou.

Situar temporalmente os objetos que o passado nos lega, aprofundar seus vínculos com os tempos que os tornaram possíveis, permite verticalizarmos a nossa consciência da condição de entes indelevelmente atravessados pela finitude. Nesse raciocínio, uma imagem dirá mais a nosso presente e estará apta a efetuar novas relações temporais, justamente quando sua extemporaneidade for relativizada tornando mais inextrincáveis os vínculos com o seu próprio tempo.

A partir desse raciocínio, podemos enfatizar que não é a um passado sólido e estável que a imagem remete, de realidades coerentes, de marcos claros e bem definidos, mas à incessante instabilidade das formas. Desse constante metamorfosear surge o brilho, a intensidade das imagens do passado. Paisagens esquecidas, essas imagens dirigem seu olhar para o presente e o seu clamor, ainda que nos ofusque e desorienta momentânea ou permanentemente, obrigam o historiador a efetuar instigantes operações com o tempo e com o passado. Pensar a imagem para além do seu significado óbvio, para além dela mesma. Essa é a tarefa do historiador voltado para as imagens.

CAPÍTULO 1: PANORAMA DA COSMÓPOLIS CINEMATOGRAFICA

A palavra “panorama” implica em uma dignidade de tratamento que quase atinge a grandiloquência [...]. [Panorama] sugere uma cidade, tendo mar ou um rio em primeiro plano, com pitorescas embarcações; mais além vêem-se o cais, dominando tudo há as torres da igreja e, ao fundo, as colinas ou montanhas que cercam a cidade § Há também os panoramas de batalha e, neste caso, como existe sempre um vencedor e um vencido o panorama torna-se o panegírico do vencedor. Soldados, feridos, cobertos de sangue e exprimindo sofrimento; bandeiras esfarrapadas, canhões desmantelados e fortins destruídos formam o seu conjunto.

Alberto Cavalcanti, *Filme e realidade*

Um panorama é, entre outras coisas, um apanhado visual sobre um campo de batalha. Essa é a imagem que pode ser encontrada, no início da década de 1950, nos escritos do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti.¹ Nosso panorama do período que estudamos apresentará muitos conflitos, parecendo, à primeira vista, contribuir para a imagem de Cavalcanti. Com o agravante que, em nossa praça de guerra, talvez, não existam apenas duas forças em embate, mas múltiplas frentes que agem ao mesmo tempo e contribuem para alimentar um regime visual. Um regime construído pressupondo, e não abolindo, o conflito como seu componente fundamental.

Entendido como o conjunto de dizeres e práticas que instituem formas singulares de situar ou lidar com experiências visuais em circunstâncias historicamente específicas,² o regime visual constitui-se, a partir de um campo de disputas. Diferente da metáfora de Cavalcanti, porém, não esboçamos o interesse em extrair desse panorama, em que as forças colidem e surgem de maneira caótica e desordenada, um “panegírico” sobre um “vencedor” ou mesmo diagnosticar um “vencido”.³

Por isso, uma outra imagem elaborada pelo diretor sobre o mesmo tema talvez também nos sirva. Para Cavalcanti, o panorama igualmente pode sugerir a paisagem de uma cidade. Em seu primeiríssimo plano, um rio ou mar. Logo após, podemos ver um “cais, a praça, as ruas, com

¹ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Artenova; Embrafilme, 1976. (Primeira edição em 1953).

² MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Fontes visuais, cultura visual: propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 45, vol. 23, p. 11-36, 2003, p. 31.

³ CAVALCANTI, Alberto, 1976, p. 47.

o movimento de veículo e pessoas. Dominando tudo há as torres da igreja e, ao fundo, as colinas ou montanhas que cercam a cidade”.⁴

O que propomos, neste capítulo inicial de nosso trabalho, é a visualização de uma paisagem cultural complexa, a da produção cinematográfica brasileira dos anos 1950 até o início dos anos 1960, a fim de compor uma “cidade” cinematográfica, uma *pólis*, atravessada por muitas vozes em diálogo ou em confronto. Uma *cosmo-pólis*, portanto, que estabelece as bases para a discussão sobre imagem e suas possibilidades nos capítulos seguintes.

Para isso, guardando distância uma vez mais do panorama cavalcantiano em seu significado de “grandiloquência” e “dignidade de tratamento”, começaremos a nossa travessia a partir de um ponto específico de particular intensidade nesse quadro histórico, o Festival de cinema internacional, ocorrido em 1954, como parte das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo. Ao fazer de ponto de partida esse episódio aparentemente mundano de comemoração, apresentaremos as camadas seguintes dessa paisagem ou campo de batalha, sem pressupor, por isso, um desenvolvimento processual em profundidade, à medida que avancemos em nossa discussão. O ideal seria que essas descrições e análises que se seguirão, tomando essas diversas manifestações da época como objeto, estejam livres para evocar uma sensação de simultaneidade e de multiplicação dos pontos de vista.

Em uma experiência-limite, acionando uma análise do crítico literário Otto Maria Carpeaux sobre as iniciativas comparatistas e as literaturas nacionais, tal quadro contextual evoca a imagem de uma “topografia” que beira a Babel bíblica: “uma Cosmópolis na qual ninguém entende ninguém”.⁵ Contudo, diferente do que diagnostica Carpeaux, acreditamos que um vernáculo comum para nossa *pólis* cinematográfica faz-se possível. Isso, porém, só ocorre se, em paralelo, fornecermos atenção ao fato de que palavras idênticas surgem, muitas vezes, atendendo a demandas próprias e equacionadas em diferentes significados. As palavras formam uma trama que somente pode ser deslindada, apelando à constatação de que uma parte desse vocabulário está inevitavelmente atrelado a sua especificidade temporal.⁶

⁴ CAVALCANTI, Alberto, 1976, p. 47.

⁵ CARPEAUX, Otto-Maria. *Cosmópolis. Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 12 jun. 1965.

⁶ São as palavras que semanticamente atuam de maneira diferente de acordo com as coordenadas do campos de batalha e seus projetos temporais próprios, como explicado em KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: PUC, 2006.

É lícito também acrescentar que não pretendemos enxergar no painel contextual, aqui proposto, uma validade geral para outras chaves de pesquisa. Jean-Claude Bernadet discute uma proposta metodológica em que cada objeto dentro de uma historiografia cinematográfica pressuponha um contexto próprio e particular, cuja validade possivelmente não deva exceder os seus próprios limites de pesquisa⁷.

Desse maneira, nossa “configuração narrativa”⁸ sobre um cinema que se baseia em um engajamento frente a diferentes culturas e procura se inserir em um espaço da arte internacional se inicia operacionalizando um panorama, nos termos apresentados, voltado para a singularidade e para um alcance de respostas limitado ao nossos objetos específicos de pesquisa.

Ainda a partir da paisagem panorâmica de Cavalcanti, podemos fazer o esforço de dispensar “as torres da igreja” a dominar tudo ou ainda “as colinas e montanhas”. Afinal, essas palavras carregam uma idéia de supremacia, pressupõem um pano de fundo, econômico ou social (ou mesmo natural), ao qual, em última instância, o pesquisador deve supostamente se referir. Diferente disso, um ideal a ser buscado seria que as camadas do tempo de nosso panorama se sucedessem sem se hierarquizar, sem forçar acomodações e relações estáticas, evitando disfarçar a eventual inocuidade desse propósito de aparar as agudas arestas desses estratos temporais. Uma simultaneidade construída com palavras a partir de “soldados feridos”, “bandeiras esfarrapadas” e “canhões desmantelados” para formar um conjunto.⁹

Nessa moldura em que as temporalidades colidem e se misturam, contudo, não estão perdidos seu poder de diferenciação e de enunciação de mundos. A validade desses mundos privatizados pode ser avaliada não somente pelo poder de representabilidade em relação às ansiedades e demandas específicas desse contexto temporal, o que geraria um raciocínio circular, mas pela maneira com que estabelecem uma irreduzível diferença temporal, ainda que composta a partir dos estilhaços de outra ordem. O realocamento desses estilhaços possibilita uma nova

⁷ “[...] O contexto não é apresentado como um dado da realidade, mas é uma construção, e porque essa construção é gerada pelo problema em pauta”. BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1996, p. 96. O que não está circunscrito ao cinema e pode ser estendido a qualquer objeto histórico, desviando, importante ressaltar, das armadilhas da ontologização da linguagem.

⁸ A configuração narrativa não pressupõe apenas a ficção, mas também a escrita historiográfica. Sobre isso, ver, RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (vol 2). Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 06 e ss.

⁹ CAVALCANTI, Alberto, 1976, p. 47.

relação com o tempo e, a partir da operação de se voltar para trás e remexer a terra dos mortos, atua acionando a energia heurística depositada no ato historiográfico.¹⁰

1.1 Consciência cinematográfica e a educação pelo olhar

1.1.1 O IV Centenário de São Paulo: imagens e ambições

Em 1954, São Paulo comemora o seu quarto centenário. A cidade, cuja população já alcançava os dois milhões e 700 mil habitantes, extasia-se em festas e celebrações. Alguns dos marcos arquitetônicos atuais daquela paisagem urbana, a Catedral da Sé, o Parque do Ibirapuera e o *Monumento às bandeiras*, do escultor modernista Vítor Brecheret, são inaugurados para colaborar para a festa.

O momento, uma oportunidade única de afirmação da independência cultural paulista, surge também como um instante privilegiado para a fundação imagética daquela capital. Uma nova imagem identitária estava sendo erguida em consonância com sua elevação ao *status* de metrópole em pleno desenvolvimento, célere e irrefreável, já portadora de forças e energia suficientes para liderar o progresso do país.

Entre as várias fotografias da cidade que surgiam desde a década anterior e que vinham, no momento da comemoração, compor heterogeneamente a identidade de São Paulo, algumas chamam a atenção pela estranheza de seus ângulos e suas formas. Nelas, a cidade estava quase elevada ao abstrato e seus volumes de concreto ganham, ao explorar ao máximo o potencial de percepção do olho humano, a leveza de linhas geométricas a se entrelaçarem livremente.

Produzidas por um grupo composto, entre outros, por Thomas Farkas¹¹, José Yalenti e German Lorca, advindos do Foto cineclubes bandeirante e publicadas na revista *Íris*, as imagens

¹⁰ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da história*. 2. ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. O caminho imagético e metodológico contido nessas palavras gera um intenso debate entre a configuração narrativa e a operação historiográfica, apresentado em RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Edunicamp, 2007, p. 247 e ss. Georges Didi-Huberman insere-se indiretamente no debate, ao promover na história da imagem a abertura para um “melancólico” olhar “sobre a espessura do solo – do ‘meio’ [contextual] no qual esses objetos outrora existiram”. Afinal, o procedimento operatório modifica os sedimentos nos quais ele revolve e nisso está o seu potencial heurístico: “não é o historiador, com efeito, aquele que exuma coisas passadas, obras mortas, mundos desaparecidos? Mas ele não faz só isso, claro – ou melhor, não o faz ‘desse jeito’... Pois o ato de desenterrar um torso modifica a própria terra, o solo sedimentado – não neutro, trazendo em si a história de sua própria sedimentação – onde jaziam todos os vestígios”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 175-6, grifo nosso.

¹¹ O fotógrafo húngaro Thomas Farkas, radicado em São Paulo, anos depois se notabiliza como documentarista. Sobre isso, ver. LUCAS, Meize Regina Lucena. *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*. São Paulo:

introduziam experimentações visuais que redesenhavam as linhas urbanas. Para eles, fazia-se “necessário abandonar a concepção pictorialista da fotografia, [...] opondo-lhe um modelo de imagem despojada, objetiva e documental. Longe de *representar*, a fotografia deveria *apresentar* as coisas [...] com seus próprios recursos linguísticos”.¹²

O grupo se apropriava de diversos elementos presentes na fotografia internacional do século vinte, como, por exemplo, o construtivismo soviético de Aleksandr Ródtchenko. Alguns dos trabalhos desse fotógrafo russo apropriam-se das energias criativas iniciadas no cinema.¹³ Especialmente, em *Berlim, sinfonia da Metrópole* (*Berlin: die sinphonie der grosstadt*, ALE, 1927), de Walter Ruttmann, e em *O Homem com a câmera de filmar* (*Chelovek s kino-apparatom*, URSS, 1929), de Dziga Vertov, filmes que estão entre os alicerces da representação cinematográfica da cidade moderna.

Ródtchenko acreditava no poder da imagem para revolucionar a percepção humana e, para isso, equiparava a si mesmo ao portador de uma missão, a saber, a educação visual do espectador: “Como um arroubo de fantasia ou um sonho, *estamos descobrindo as maravilhas da fotografia na medida em que elas revelam uma realidade espantosa*”.¹⁴ Desse modo, para Ródtchenko, a fotografia descortinava um mundo potencialmente revelatório e transformador, o que ele expressa em uma máxima: “Precisamos revolucionar nosso pensamento visual”.¹⁵

Todavia a principal ressonância que os citados fotógrafos paulistas captavam em meio ao conjunto formal e estilístico disponível internacionalmente consistia nas formas propostas pelo artista húngaro Lázló Moholy-Nagy, integrante do corpo docente da Bauhaus, famosa escola alemã de arquitetura. O grupo Nova visão, liderado por Moholy-Nagy, desde 1930, desafiava a percepção dos espectadores, ao conceber a lente da câmera como um “segundo olho capaz de

Annablume, 2012. Para suas fotografias, ver, PERSICHETTI, Simonetta & TRIGO, Thales. *Thomas Farkas*. São Paulo: SENAC, 2005; FARKAS, Thomas. *Thomas Farkas*. São Paulo: Edusp, 2002.

¹² FABRIS, Annateresa. Uma sensação estranha, que faz pensar. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Edunicamp, 2012, p. 175-189, p. 179, grifo nosso.

¹³ O vínculo entre a fotografia experimental e o cinema de vanguarda nos anos 1920 e 1930 está explorado em ANDIÓN, Margarita Ledo. Foto y cine como vanguardia. In:_____. *Cine de fotógrafos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 75-94.

¹⁴ RÓDTCHENKO, Aleksandr. A fotografia é uma arte. In: PINHEIRO, Flávio & ARAÚJO, Marcelo Mattos. *Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 10, grifo nosso. (O manifesto original foi publicado em 1934 na revista *Soviétskoe foto* [Foto soviética]).

¹⁵ RÓDTCHENKO, Aleksandr (apud PINHEIRO, Flávio & ARAÚJO, Marcelo Mattos). *op. cit.*, p. 01.

educar o olho natural, levando-o a perceber o mundo a partir de ângulos inusitados”.¹⁶ Essa perspectiva de superioridade do olho mecânico sobre o olho biológico visava, através da proposição de uma tipologia para as “visões fotográficas”, à sistematização das soluções técnico-formais colaborando, assim, para integrar “vida, arte e tecnologia”.¹⁷



Figura 1.1 *Paralelas e diagonais*, José Yalenti, 1945.

Com os princípios da Nova visão e do construtivismo russo levados para o contexto urbano paulista, os fotógrafos do Foto cineclube bandeirante produziam, baseados nesses pressupostos da inventividade do olhar, imagens questionadoras das percepções ordinárias. O grupo do cineclube paulista reconfigura a identidade visual da metrópole a partir da manipulação de possibilidades frente aos elementos geométricos da paisagem. Eles fundam, assim, uma – ainda que reconhecível em suas coordenadas gerais – nova cidade.

Em imagens como *Paralelas e diagonais*, de Yalenti (1945) (ver fig. 1.1), *Viaduto Santa Efigênia*, de Farkas (1948) (ver fig. 1.2), o ângulo de visão maximiza a potência do espaço e das formas arquitetando uma perspectiva inusual que dista daquela da percepção cotidiana.¹⁸ O

¹⁶ FABRIS, Annateresa. *op. cit.*, p. 178. Em outras pesquisas, as vanguardas européias e russas voltadas para a imagem são analisadas em suas ressonâncias como parte de um projeto fotográfico de enorme impacto sobre a visualidade brasileira entre 1920 e 1950, a Revista *O Cruzeiro*, relacionando a proposta visual contida nesse periódico a revistas internacionais. Sobre isso, ver: COSTA, Helouise. *Surpresas da objetiva: novos modelos de ver nas revistas ilustradas modernas*. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Edunicamp, 2012, p. 153-173.

¹⁷ COSTA, Helouise. *op. cit.*, p. 155-6. Inclusive propostas de integração entre tecnologia e vida que flertam abertamente com o capitalismo e oferecem margem para o uso de técnicas de vanguarda em meios de comunicação de massa.

¹⁸ Diferente do isolamento para contemplação oferecido pelo destaque dessas fotografias em exposição de artes, hoje disponível, atravessados pelo ideal de “singularidade” e “permanência” faz-se necessário imaginá-las no contexto em que primeiro circularam, inseridas não como objetos de culto, mas publicadas em uma revista, um item a mais em uma série, objetos conectados a “fluidez” e a “repetição”, junto a matérias de diverso assunto, fotos de publicidades, etc. HANSEN, Miriam. Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia. In: CAPISTRANO,

objetivo consistia em compor imagens que, inseridas na representação do urbano em seu aspecto de dinamicidade, causassem um proposital estranhamento forçando uma atenção redobrada por parte do espectador.

O que se converte em uma premissa de que sucessivas visões seriam necessárias para uma melhor compreensão da imagem. Tal demanda se apoia em uma perspectiva educacional do espectador que visa arremessá-lo em um turbilhão de sensações pelo exercício visual e perceptivo, a fim de alcançar a renovação do olhar:

O espectador nessas condições faz perguntas a si mesmo, aos amigos, não compreende, volta ao quadro, vai para casa, segue pensando, procurando por todos os meios descobrir o que o autor quis exprimir [...]; pode começar a julgar sobre o estado de demência do autor, mas terá que afastar percebendo que *'aquilo' é de certo modo harmonioso, de formas agradáveis, tem composição.* Consulta livros, discute com os amigos, procura os críticos, imagina que está discutindo com eles e, *imperceptivelmente, vai se tornando um conhecedor do assunto, descortinando panoramas novos para ele, começa a ver mais, educando-se.*¹⁹

O grupo de Farkas, fazendo uso inventivo do legado europeu, ajudava, assim, a fundar o ideal imagético de uma São Paulo de formas modernas, apta a ser interpretada como um espaço já distanciado do provincianismo dos barões do café e preparada para ser a vanguarda do desenvolvimento industrial.²⁰

Através de suas fotografias, eles acreditavam praticar uma proposta pedagógica sutil sobre o espectador, que, “imperceptivelmente”, enriquecia sua memória visual e sua habilidade de relacionar e apreender formas. Essa sensibilidade voltada para a renovação do aparelho de percepção e os novos instantâneos da cidade trazidos pelo grupo vinham combinar perfeitamente com o fervor ocasionado, graças aos muitos debates culturais que tomavam o espaço urbano paulista como palco naquele período.

Tadeu (Org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 205-255, p. 209.

¹⁹ FARKAS, Thomas (*apud* FABRIS, Annateresa). *op. cit.*, p. 175 (Declaração originalmente publicada na Revista *Íris*, ago 1948).

²⁰ Um confesso admirador do Foto cineclube bandeirante era o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti. Por ocasião de um concurso nacional de cine-amador realizado por aquele clube, Cavalcanti assim se referia ao grupo: “Há cinco anos logo que voltei ao Brasil fui convidado a visitar uma exposição do Foto-Cine Clube Bandeirante [sic]. Até hoje não esqueci a excelente impressão que a qualidade das fotografias expostas produzia. Eu que tinha feito mentalmente as mais sérias reservas sobre a técnica do nosso cinema de então, não pude deixar de pensar que iríamos usar todos os elementos [disponíveis], como aqueles que víamos ali para serem treinados nos diferentes ramos da indústria cinematográfica”. CAVALCANTI, Alberto (*apud* DIVORCIADO do Brasil o cinema de S. Paulo). *Última Hora*, Rio de Janeiro, p.?, 07 maio 1954.



Figura 1.2. *Viaduto Santa Efigênia*, Thomas Farkas, 1948

A cidade encontrava-se em “efervescência cultural”.²¹ Desde 1945, quando se dera no Teatro municipal de São Paulo, o I Congresso nacional de escritores, que promoveu o debate sobre o legado do modernismo para a literatura e para as artes em geral, além de reivindicar o fim da ditadura vaguista²², a capital paulista desdobrava-se em muitas experiências culturais (v. tópico 1. 2 e ss). Apenas no biênio de 1952-1953, nos moldes daquele evento, ocorrem três congressos de cinema, sendo que dois se realizaram na capital paulista.

Fundamentais para discutir os parâmetros do filme nacional tais eventos se multiplicam, o ato inaugural é o I Congresso paulista de cinema, que acontece no período de 14 a 17 de abril de 1952, somando-se ao I Congresso nacional de cinema, realizado no Rio de Janeiro, no período de 22 a 28 de abril do mesmo ano. Já em 1953, de 12 a 23 de dezembro, o II Congresso nacional de cinema é realizado também em São Paulo. Esses eventos, que tiveram profundas consequências para o debate cinematográfico posterior, inauguram a discussão da imagem cinematográfica e suas possibilidades de produção, de uma maneira mais abrangente e atenta a suas consequências sociais e políticas.²³

²¹ De acordo com Maria Rita Galvão, vivia-se “um pós-guerra rico de idéias e de realizações. Num curto espaço de tempo [...] a cidade assiste, um tanto perplexa e orgulhosíssima, ao nascimento de dois museus de arte [MAM e o MASP], à formação de uma companhia teatral de alto nível [o TBC], à multiplicação de concertos, escolas de arte, conferências, seminários, exposições, revistas de divulgação artística e cultural [etc] [...] a tudo quanto é sinal de existência e expansão dessa cultura eminente urbana e burguesa que distingue a grande cidade da província”. GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Embrafilme, 1983, p. 11. (v. 1.2).

²² De acordo com o crítico de arte Luís Martins, os congressos seriam maneiras de exercer a liberdade recém-conquistada e mobiliza os artistas para se tornarem uma “força eficiente na luta pela conquista das liberdades humanas”. MARTINS, Luís. Congresso dos artistas plásticos. In: MARTINS, Ana Luisa & SILVA, José Armando da. *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de arte moderna, 2009, p. 189 (Originalmente publicada em 22 mar 1945).

²³ SOUZA, Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões*. ? f. 1981. Tese (Doutorado em Antropologia social). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1981; RUBIM, Antônio Albino Canelas. O partido comunista e o cinema no Brasil. *Intercom: Revista Brasileira de Comunicação*, São Paulo, v. 12, n. 60, p. 93-101, 1989.

Em adição a isso, as exposições de arte visavam também demonstrar a opulência cultural da metrópole. São Paulo sediava, na esplanada do Trianon (atual prédio do MASP), a I Bienal internacional de arte moderna, de 1951, quando a obra *Unidade tripartida*, do suíço Max Bill, tornou-se a grande premiada (v. fig. 1.3). A edição seguinte, de 1953, seria transferida para o Parque do Ibirapuera, recém-inaugurado, em pavilhão cujo projeto arquitetônico tinha assinatura de Oscar Niemeyer.



Figura 1.3. A *Unidade tripartida*,
Max Bill, 1948.

O período de realização da II Bienal fora postergado para coincidir com aquele das celebrações.²⁴ Em seu segundo momento, a exposição continuava a ter nas obras de arte concretas, sob os ecos da escultura de Bill, um dos destaques do evento, mas a presença de *Guernica*, tela de Pablo Picasso, pela primeira vez no Brasil, seria um dos detalhes mais rememorados. Uma iniciativa pessoal do empresário Francisco Matarazzo Sobrinho, apelidado e mais conhecido como Cicillio, as Bienais paulistas seguiam o modelo de Veneza, a mais antiga do mundo, e visavam inserir a arte local no circuito internacional (v. I.2.2). O crítico de arte Mário Pedrosa, assegurava, anos depois, que a Bienal do IV Centenário, que ele assinara como curador, fora “a maior exposição de arte moderna que se fez no mundo durante a década”.²⁵

²⁴ A Bienal de 1953, portanto, só se encerra no início de 1954, cf. ENCERROU-SE ontem a II Bienal de São Paulo. *O Estado de São Paulo*, p. 07, 27 fev 1954.

²⁵ PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectivas, 1975, p. 299 (Coletânea de textos publicados entre 1959 e 1970). Mário Pedrosa, personagem múltiplo, futuro presidente do Museu de Arte Moderna e

Não obstante todas essas realizações, o evento de maior importância incluído na agenda de comemorações do aniversário da capital paulista, pelo menos para nossas delimitações, foi o I Festival internacional de cinema do Brasil, promovido pelo Governo Federal e Governo Estadual, sendo posto em prática pelo Museu de Arte Moderna e pela Filmoteca Brasileira. Ocorrido alguns dias após o aniversário oficial de São Paulo, em 25 de janeiro, o Festival se estenderia por quinze dias, de 12 a 27 de fevereiro daquele ano.

O Festival internacional se torna realidade a partir de uma ideia original do poeta e diplomata Vínicius de Moraes, levada em frente, entre outros, por Francisco Luiz de Almeida Salles, Francisco Matarazzo Sobrinho, Joaquim Canuto Mendes e Guilherme de Almeida. O Palácio do Itamaraty escolheu São Paulo como palco, em detrimento das cidades do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte, que também se candidataram para sediar o evento. Além de uma clara homenagem ao quarto centenário da metrópole, a escolha era também uma demonstração do prestígio cinematográfico da capital paulista, naquele período, sede das maiores produtoras de cinema do país (além da Vera Cruz, a Multifilmes, a Maristela, etc.).

O cônsul Vínicius de Moraes, que se inspirou no modelo do Festival de Veneza e do Festival de Cannes, estabeleceu um plano para o certame junto com Alberto Cavalcanti,²⁶ incluindo concurso de mérito para os filmes (ainda que, na prática, este tenha ocorrido sem prêmios²⁷) e uma retrospectiva de cinema internacional foi preparada com o auxílio de Paulo Emílio Salles Gomes, que, em Paris, atuou como delegado para representar o Brasil junto a FIAF

membro (e depois vice-presidente) da *Associação Internacional dos Críticos de Arte* (AICA), vinculada a UNESCO, fundador do jornal *Aliança Socialista*, de orientação trotskista, seria o grande defensor da *Gestaltpsychologie* na interpretação da arte. Em 1949, ao disputar a cátedra para a Faculdade de Arte e Urbanismo – FAU, apresentou a tese da autonomia da arte frente ao contexto social e histórico, baseado em um julgamento artístico sustentando na apreensão da forma (*gestalt*) e em critérios internos a obra e não externos a mesma. A novidade desse ideal para a arte brasileira possuía o claro objetivo de empreender uma revolução no juízo estético sobre artistas e obras, agora avaliadas não por sua capacidade de representar uma realidade, mas por sua autonomia e singularidade frente ao mundo e à esfera estética. Sobre isso, ver: PEDROSA, Mário. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: _____. *Arte/Forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 12-85 (tese originalmente apresentada em 1949). Para análise, ver, REINHEIMER, Patrícia. A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro. 328 f. Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

²⁶ O relato sobre isso, está em DUARTE, B. J. Festival de Cinema em S. Paulo. *Anhembi*, São Paulo, n. 22, Vol VIII, ano II, p. 184-185, set. 1952.

²⁷ A justificativa oferecida seria de que o festival destinava-se para o público ainda não “educado cinematograficamente” e não para uma elite, por isso, a ausência de premiações: “Pela vontade consciente da Comissão Organizadora, o festival [...] será, antes de mais nada, uma festa de cinema, uma festa de arte”. O PROBLEMA do dia: o Festival. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 01, p. ?. 11 fev. 1954. O *Boletim do Festival* era redigido por Geraldo Alves e Marcos Margulíes à serviço da Comissão de organização e distribuído gratuitamente junto com o jornal *Folha da Manhã* para auxiliar na divulgação da programação do evento.

(Federação Internacional de Arquivos de Filmes).²⁸ Rudá Andrade, então, com bolsa de estudos no Centro Sperimentale di Cinematografia, na Itália, também foi convidado por Francisco Matarazzo Sobrinho a voltar ao Brasil exclusivamente para administrar o evento.

Entre as prerrogativas principais do festival estava a de oferecer uma mostra daquilo que havia de mais avançado em técnica cinematográfica para a população local, “incluindo-se obras em *cinemascope* e em terceira dimensão”, bem como a de realizar uma retrospectiva das “obras marcantes do passado do cinema mundial e do cinema brasileiro”.²⁹ José Jofre da Silva Melo, presidente da Comissão Executiva do Festival, em um arroubo ufanista, chegou a afirmar que o objetivo seria mostrar “lá no estrangeiro, o grau de elevação cultural do nosso querido Brasil”.³⁰ De maneira menos efusiva, Jonald, crítico responsável pela revista de cinema *A Cena muda*, publicada desde os anos 1920, lista os objetivos do evento: alcançar a “repercussão internacional”, possibilitar o “intercâmbio artístico” e alimentar a “formação cultural” das plateias e homens de cinema³¹.

O Festival organiza-se, a partir desses objetivos, em diferentes mostras e retrospectivas, com eixos temáticos de amplo e diverso escopo, que se espalhavam pelas casas de exibição localizadas no centro da cidade: entre os principais estavam Grandes momentos do cinema³², que se realiza no Museu de Arte Moderna, e a II Retrospectiva do cinema brasileiro, que teve lugar no MAM e na Biblioteca Municipal (atual Mário de Andrade). Esta última exibiu, entre outros, os clássicos da produção paulista, *São Paulo, Sinfonia da metrópole* (1928), de Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny, e *Fragmentos da Vida* (1929), de José Medina, em cópias recém-recuperadas por Caio Scheiby.³³

²⁸ SALLES, Francisco Luiz. Como nasceu o Festival do Brasil. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 01, p. ?, 11 fev 1954.

²⁹ S. PAULO e o Festival de cinema. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 01, p. 01, 11 fev. 1954. Na mesma matéria, fotos do governador Lucas Garcez e do prefeito Jânio Quadros, com direito a publicação da proclamação de “boas vindas às delegações estrangeiras” por parte de Quadros. O festival não poderia se isentar da tarefa de servir como plataforma política para as autoridades.

³⁰ MELO, José Jofre da Silva. Um exemplo para o Brasil. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 01, p. 01, 11 fev. 1954.

³¹ JONALD. Primeiras impressões do Festival. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 05, p. 06?, 16 fev. 1954.

³² Cada mostra recebeu um catálogo especial, em papel brilhante para as páginas com os *stills* dos filmes e em papel comum para os textos. Impresso em formato grande (aproximadamente 17 x 12 cm), além de serem a maioria multilíngues (em inglês, francês, italiano, etc.), os catálogos são uma evidência do esmero de produção com que o evento foi promovido. Ver, OS GRANDES momentos do cinema. *Catálogo do I Festival Internacional de Cinema do Brasil*, São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954.

³³ O catálogo sobre o cinema brasileiro foi escrito por Benedito Junqueira Duarte, principal crítico cinematográfico da revista *Anhembi* e do jornal *Folha de São Paulo*. As polêmicas do qual Duarte participaria, nos anos seguintes, foram decisivas para a constituição do campo cinematográfico nacional. DUARTE, Benedito J. et alli. *II*

A ampla presença estrangeira, com 23 países, tinha sua filmografia representada na Retrospectiva internacional através das Jornadas, entre as quais, a Espanhola, a Argentina, a Francesa, a Alemã, a Italiana, a Norte-americana, a Venezuelana, que se deram no Cine Arlequim e na Biblioteca Municipal³⁴. Já as exposições oficiais dos filmes selecionados pela comissão e a Homenagem a Erich Von Stroheim, tinham como palco a maior casa de espetáculos da época, o Cine Marrocos. Pela localização espacial e pela atenção recebida, podemos deduzir que essas duas exposições foram considerados as mais importantes pela organização.

Sem dúvida, em meio as atrações de maior destaque, estava a Homenagem a Erich Von Stroheim³⁵, com a presença do diretor e ator austríaco. A iniciativa de realizar uma ode a Stroheim e todo o trâmite para contatá-la e trazê-lo ao Brasil, partiram de Paulo Emílio Salles Gomes, admirador confesso do expressionismo daquele cineasta.³⁶ A mostra incluiu a exibição dos clássicos *Ouro e maldição* (*Greed*, EUA, 1923), o mais famoso dos filmes dirigidos pelo diretor vienense, de produção conturbada e altíssimo orçamento, e *A Grande Ilusão* (*La grande illusion*, FRA, 1939) de Jean Renoir, no qual Stroheim apenas atua. A mostra teve enorme aceitação popular, principalmente o filme *The Wedding March*³⁷ (EUA, 1926-1927), sendo um das mais ovacionados entre os exibidos.³⁸

Retrospectiva do Cinema Brasileiro: realizada durante o I Festival Internacional de Cinema do Brasil. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954.

³⁴ O catálogo geral da *Retrospectiva internacional* recebeu o sugestivo nome de “Elite” e um capricho visual que o destacava dos outros catálogos. Além de ser mais volumoso que os demais, em seu interior pode-se encontrar a impressão de obras de arte ao estilo impressionista de Rebolo Gonçalves e Lula Cardoso que surgiam, sem maiores preparativos, entre as páginas dedicadas aos *stills* e fichas técnicas dos filmes exibidos. Na página de apresentação: “Se a arte já é, por si só, a melhor expressão universal dos sentimentos humanos, um festival como esse também representa um extraordinário fator de aproximação entre o Brasil e os países que nos enviaram tão brilhantes delegações”. ELITE. *Catálogo do I Festival Internacional de Cinema do Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954, p. 02. Havia também catálogos para as diferentes jornadas individuais, como O FILME alemão. *Catálogo do I Festival Internacional de Cinema do Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954; e CINEMA português (no I Festival Internacional de Cinema do Brasil). *Catálogo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954. O primeiro lugar em número de páginas entre os catálogos era aquele dedicado ao cinema francês, preparado pela Unifrance: ASPÉCTS du cinéma français. *Catálogo do I Festival Internacional de Cinema do Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira; Unifrance, fev. 1954. Além da ficha técnica dos filmes, este também trazia artigos (em português, francês e inglês) escritos por membros da crítica francesa.

³⁵ HOMENAGEM a Erich Von Stroheim. *Catálogo do I Festival Internacional de Cinema do Brasil*. São Paulo: Museu de Arte moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954.

³⁶ SALLES, Francisco Luiz de Almeida. As retrospectivas no festival do Brasil. In: ELITE, *op. cit.*, p. 07-10.

³⁷ “Estréia mundial com cópia sonorizada”. Cf. CAETANO, Maria do Rosário. *Festivais*. In: ENCICLOPÉDIA do cinema brasileiro. 2 ed. São Paulo: SENAC, 2012, p. 238-239, p. 238.

³⁸ O que angariou elogios de André Bazin, crítico do *Cahiers du cinéma*: “O Festival de São Paulo foi num terreno [peculiar], de uma superioridade evidente em relação aos outros festivais; quero falar de todo o conjunto de manifestações culturais que completaram a parte moderna e, principalmente da magnífica retrospectiva de [Erich] Von Stroheim. Não há dúvida de que em Veneza, se faz, todos os anos, mostras retrospectivas [...] atraindo [contudo]

Entre os filmes selecionados pela sua qualidade técnica e artística, estava aquele que, de maneira inusitada, se tornaria o grande destaque da programação, *Noites de Circo* (*Gycklarnas afton*, SUE, 1953), de Ingmar Bergman, que entusiasmou de maneira duradoura a crítica local, gerando, após o Festival, uma “bergmanomania” cativando alguns dos principais nomes da crítica cinematográfica. Para citar um exemplo, nomes tão diversos, como Rubem Biáfara, Walter Hugo Khouri, José Lino Grünwald, Antônio Moniz Vianna e Paulo Emílio Salles Gomes, segundo opiniões da época, passam a dedicar uma adoração cinéfila ao cineasta sueco³⁹.

O evento recebeu também algumas estrelas do cinema internacional. O cineasta Abel Gance, o galã Tyrone Power, o ex-galã Errol Flynn, o crítico francês André Bazin, a atriz americana Irene Dunne, o presidente da cinemateca francesa, Henri Langlois, a atriz espanhola Ana Esmeralda, o ator Edward G. Robinson, e o também ator e diretor Mervin Le Roy, famoso pela realização de então recente clássico sobre o cristianismo na época de Roma Antiga, além de outras estrelas do cinema ofereciam seu prestígio ao evento. O que não evitou as críticas da mídia impressa que se ressentiam da falta de vedetes de maior apelo popular.⁴⁰

Muitos não estavam em São Paulo somente a título de ornamentação. Abel Gance, exibia o filme *Napóleon* (1927), em experiência tecnológica única desde seu lançamento, projetando-o em tela tríplica, tal qual a forma como a película havia sido concebida. O filme de Gance,

um público muito restrito e especializado. Nunca vimos, por exemplo, em lugar nenhum do mundo, nada de comparável à multidão de espectadores aplaudindo a ‘Marcha Nupcial’ [de Stroheim], que foi exibida entre 1,30 [sic] e 4 horas da madrugada. Um festival é necessariamente – e seria ridículo negar – uma feira de fitas : o cinema é uma indústria e um comércio. Mas, nós pedimos que ele seja outra coisa. Ora, o Festival de São Paulo soube, melhor que qualquer outro, provar que o Cinema é uma arte”. BAZIN, André (*apud* OPINIÃO de Bazin sobre o Festival). *Suplemento Especial Cinematográfico d’O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 14, 27 fev. 1954. Um ponto de vista semelhante é encontrado no português Novais Teixeira, impressionado com “às duas da manhã, uma multidão fervorosa, de mais de um milhar [sic] de pessoas, assaltar, praticamente, o maior cinema desta cidade para assistir a uma velha fita de Stroheim [...]. *Um milhar de brasileiros*, entre as duas e as quatro da manhã, *com a mesma atenção e entusiasmo inteligentes de um milhar de especialistas na matéria*”. TEIXEIRA, Novais. Depoimento e confronto. *Suplemento Especial Cinematográfico d’O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 15, 27 fev. 1954, grifo nosso.

³⁹ Ao menos essa é a observação, em tom de acusação, que o crítico de cinema Guido Logger dedica a esses ensaístas em uma análise retrospectiva do fenômeno Bergman no Brasil realizada no início da década seguinte (ver, cap. 2). Cf. LOGGER, Pe Guido. Bergman e seus críticos. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 22, p. 33-39, jun 1961.

⁴⁰ A força do *Star-system* americano faria o público dedicar toda a atenção somente aos atores, principalmente aos hollywoodianos, e propicia o lamento da imprensa não especializada em torno de nomes desconhecidos do grande público, como Stroheim, cuja carreira estava restrita há mais de dez anos ao público dos cineclubes e cinematecas. Na imprensa local, por esse motivo o Festival foi acusado, entre outras coisas, de “passadista e melancólico”. Sobre isso, ver, ZANATTO, Rafael Morato. *Luzes e sombras: Paulo Emílio Salles Gomes e a cultura cinematográfica (1954-1959)*. 185 f. Dissertação (Mestrado em História). Unesp – Faculdade de Ciências e Letras, Assis, SP, 2013, p. 27. Um estudo clássico sobre o fenômeno do estrelato e sua força mundial naquele momento está em, MORIN, Edgar. *Estrelas: mito e sedução no cinema*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

redescoberto pela crítica mundial, durante o Festival, é um precursor técnico do cinema em 3D analógico, praticado com sucesso no período do evento que analisamos.

Bazin apresenta uma palestra sobre “A Tirania do estilo”, focando a forma em Robert Bresson, com a exibição e comentário de *As Damas de bois de Bologne (Le dames du bois de Bologne, FRA, 1945)*, filme dirigido por aquele diretor. Henri Langlois, por sua vez, dissertou sobre a obra francesa do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, exibindo o clássico de vanguarda assinado pelo brasileiro, *Somente as horas (Rien que les heures, FRA, 1923)*.

Nos boletins publicados sobre o evento, matérias e entrevistas com os nomes estelares eram contrabalançadas com análises mais técnicas. Em artigo sobre o *cinemascope*, formato de tela lançado por Hollywood para concorrer com a televisão, discutia-se, por exemplo, as possibilidades do “progresso técnico”: “será uma regressão ou uma conquista estética”? E se esses “efeitos espetaculares” teriam chance de se sobressair “em detrimento da psicologia, isto é, os progressos intelectuais conseguidos pelo cinema”.⁴¹

Em uma entrevista com a atriz da Vera Cruz, Tônia Carreiro, estrela também do Teatro Brasileiro da Comédia (TBC) e protagonista de *Floradas da serra (1954)*, então em fase de pós-produção, podemos ter uma pequena mostra das ambições cosmopolitas que o festival permitia germinar:

Quem sabe [...] a realização do I Festival internacional do cinema do Brasil ofereça elementos para um novo impulso ao cinema nacional. [...] O contato de artistas e técnicos de cinema dos mais diferentes países, proporcionarão novo alento à indústria e à arte cinematográficas brasileiras. [...] O Brasil, se agir com inteligência, só poderá tirar proveitos desse encontro, e nós, artistas brasileiros, poderemos aprender muita coisa, comunicar a nossa experiência e estabelecer condições para uma franca cooperação entre o Brasil e os demais pro[dutores].⁴²

Outros, caso de alguns críticos franceses, sentiam-se confusos a respeito de como sintetizar, em matérias enviadas aos leitores de seus países, a personalidade múltipla dos brasileiros. Um exemplo são os textos que beiram o pitoresco, como: “Hipótese sobre a

⁴¹ AS IDÉIAS amplas. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 03, p. ?, 13 fev. 1954.

⁴² CARREIRO, Tônia. Entrevista. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 03, p. ?, 13 fev. 1954. Havia já uma consciência generalizada sobre a crise financeira da Vera Cruz. Por isso, a ênfase da atriz na esperança de um “novo alento”.

psicologia festivaesca dos paulistas”, de France Roche,⁴³ ou “Melhor que meu Brasil imaginário”, de Simone Dubreullh.⁴⁴

Outros ainda, como Claude Mauriac, aproveitam para estimular um laço cultural entre França e Brasil, em um ato que se repetiria em outras ocasiões, enunciado por diferentes interlocutores, propondo um cosmopolitismo de alcance situado e a eleição, para o cinema brasileiro, de uma fonte privilegiada de intercâmbio:

Se a beleza não tem pátria, *as obras em que se manifesta trazem a marca de seus países de origem*. O cinema obedece a esta lei, pois que é arte. [...] Um dos maiores atrativos do Festival de São Paulo será, a meu ver, o da confrontação rica de ensinamentos que poderá ser feita entre os diferentes cinemas latinos, principalmente entre os cinemas brasileiro e francês – e na *tomada de consciência* que dela resultará. [...] Os dois polos do cinema latino estão em Paris e no Rio, em São Paulo e em Cannes. [...] [Isso] expressa a importância de que se reveste a nossos olhos o Festival de São Paulo.⁴⁵

Um sentimento cosmopolita bem mais amplo, quando aplicado, em geral, ao cinema como veículo de comunicação: “Não esqueçamos que mais de 13 milhões de pessoas assistem, simultaneamente, às mais diversas películas”, salientaria um crítico local, em provável comoção pela euforia internacionalista do festival: “Graças às suas imagens, toda essa imensidão de pessoas conhece, dia a dia, a diversidade dos continentes e sente, cada vez mais, a universalidade dos sentimentos humanos”.⁴⁶

O internacionalismo do evento não implicava o esquecimento dos valores locais, dos cineastas brasileiros estreantes aos veteranos. Como um dos representantes do Brasil, lançava-se o primeiro filme de Walter Hugo Khouri, então com 23 anos, *O Gigante de Pedra* (1954): “[O filme] foi aceito [pela comissão] tanto por seu valor fílmico, quanto como homenagem ao produtor independente, sem o qual não se pode desenvolver um livre clima criativo no cinema”.⁴⁷

⁴³ ROCHE, France. Hipótese sobre a psicologia festivaesca dos paulistas. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 05, p.?, 16 fev. 1954.

⁴⁴ DUBREULLH, Simone. Melhor que meu Brasil imaginário. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 12, p.?, 24 fev. 1954.

⁴⁵ MAURIAC, Claude. Para o conhecimento de um cinema latino. *Boletim do Festival* n. 04, p. ? São Paulo, 14 fev. 1954, grifo nosso.

⁴⁶ OS CONTATOS. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 03, p. ? 13 fev. 1954.

⁴⁷ OS FILMES brasileiros. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 04, p. ? 14 fev. 1954. Encontra-se publicado no boletim, inclusive, uma agenda das paralisações de produção sofridas pelo filme, concluído a duras penas. Iniciado em 1951 atravessa dois anos de complicada produção encontrando finalização apenas em 1953. “*Todo um clima pesado e às vezes sufocante foi procurado e, às vezes, obtido. § A História [sic] procurou Khouri dar um tratamento sóbrio e humano dentro das possibilidades de que dispunha*”. BIÁFORA, Rubem. A propósito de ‘O gigante de pedra’. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 05, p.?, 16 fev. 1954, grifo nosso.

No quesito dos veteranos, Humberto Mauro, seria um dos homenageados, sendo que o clássico *Ganga Bruta* (1933), exibido pela primeira vez desde o seu lançamento, em cópia recém-restaurada por Caio Scheiby, tornara-se um grande êxito:

Humberto Mauro é a figura mais importante do cinema brasileiro [...] Inegavelmente, cabe [a ele] o mérito de haver tentado, pela primeira vez no cinema comercial brasileiro, num ambiente totalmente acanhado e hostil para que tais arroubos se compreendessem e vicejassem, a realização de um cinema em que *as imagens fossem como que uma explicação psicológica dos personagens, [...] um desdobramento, uma 'mise en page' de seus sentimentos, ou de suas paixões mais íntimas, 'Ganga Bruta' é o auge desta tentativa*".⁴⁸

Apesar disso, os representantes da Vera Cruz reclamam publicamente da pouca atenção oferecida pelos programadores do festival ao cinema brasileiro. Ainda que *Na Senda do crime* (1954), filme do gênero gângster, precursor da representação moderna da metrópole no longa-metragem de ficção brasileiro e seu mais recente lançamento, estivesse selecionado para exibição pela comissão oficial⁴⁹. Para os defensores dos estúdios paulistas isso não era suficiente.

Por causa disso, o sindicato dos exibidores, a TV paulista e um corpo de funcionários e artistas da Vera Cruz promoveram um festival de cinema brasileiro em paralelo à mostra internacional para a exibição dos produtos da Companhia de São Bernardo e apresentaram reclamações oficiais ao prefeito Jânio Quadros.⁵⁰ A despeito disso, essa mostra paralela somente incrementa ainda mais o já exorbitante número de atrações concomitantes, contribuindo para a atmosfera cultural em ebulição da capital paulista naquele momento.

Como saldo final, poderia valer a justificativa de Jonald que aclamara o sucesso da empreitada, com a ressalva de que as eventuais falhas da programação se verificaram em virtude das proporções da cidade, distantes da “calmaria” das pequenas cidades, como Cannes, que em

⁴⁸ DUARTE, Benedito J. Humberto Mauro e *Ganga Bruta*. In: DUARTE, Benedito J. et alli. *op. cit.*, p. 18. Duarte dedica também uma outra seção a Mauro e uma longa seção, inclusive com duas páginas repletas de *stills* do filme, a *Limite* (1931), de Mário Peixoto, experimento de vanguarda cinematográfica de longa ressonância sobre o cinema nacional, também exibido na retrospectiva e, depois, dado como perdido. Sobre isso, ver, DUARTE, Benedito J. Humberto Mauro e sua obra no cinema brasileiro. In: DUARTE, Benedito J. et alli. *op. cit.*, p. 40-41; e DUARTE, B. J. Mário Peixoto e *Limite*. In: DUARTE, Benedito J. et alli. *op. cit.*, p. 45-48.

⁴⁹ Além disso, os filmes *O Cangaceiro* (1953) e *Sinhá Moça* (1953), *Caiçara* (1950), *Terra é sempre terra* (1951), *Tico-tico no fubá* (1952) também foram exibidos. DUARTE, B. J. et alli. *op. cit.*

⁵⁰ Os funcionários e membros da Vera Cruz denunciaram às autoridades, mais precisamente, supostos gastos indevidos do Festival. De acordo com Zanatto, o objetivo maior da denúncia consistia no desvio de recursos por parte do governo estadual para a finalização de *Floradas da Serra*, dirigido por Luciano Salce, que seria o último da primeira fase da Companhia. A manobra gera indisposições entre os organizadores do festival, que chegaram a ser autuados pelo prefeito Jânio Quadros por mau uso do dinheiro público, e os empresários daquela companhia de cinema. Sobre isso, ver, ZANATTO, Rafael Morato. *op. cit.*, p. 37.

geral sediam festivais daquele porte. Para o crítico, porém, a opção brasileira de realizar o Festival em uma metrópole, que já se tornava a quarta mais populosa do continente americano, seria válida, a fim de dedicar uma “homenagem ampla” a São Paulo.⁵¹ Em contrapartida, não faltou quem reclamasse do excesso de atrações simultâneas na cidade, gerando um clima de turbilhão e desnorreamento: “Afim de contas, pode-se mesmo achar que foi *dispersivo e atordoante o acúmulo de tantas iniciativas ao mesmo tempo*”.⁵²

Para os habitantes, o Festival se mostrava uma chance de uma experiência sensorial diferenciada em relação à cidade, principalmente, com a disposição espacial das programações pelo centro antigo, onde estavam distribuídos o Cine Arlequim, o Cine Marrocos e o Palácio Trocadeiro (centro de cultura judaica e sede do evento)⁵³. A algumas dezenas de metros dali, o Parque do Ibirapuera, com as exibições cinematográficas ocorridas no MAM e a realização da II Bienal, somente colaboravam para o bombardeio de sensações diversas.

Como é possível observar no mapa distribuído para a população, em somente alguns passos, os tempos de um cinema brasileiro e mundial estavam dispostos espacialmente podendo ser percorridos em um intervalo de duração inferior a um dia. Representados por clássicos e obras de vanguarda do passado cinematográfico em contrabalanço com aquilo que de mais atual a arte produzia, as manifestações concretistas da Bienal e os produtos mais recentes da Vera Cruz, a história do cinema assumia diante dos olhos dos espectadores a forma de um mosaico de gigantesca envergadura, possibilitando um “dispersivo e atordoante” choque de estímulos.

Inseridos na dialética entre a atenção e o instante, os espectadores expressavam a ansiedade pela captação de estímulos sensoriais, como no fenômeno de multidão nas exibições do filme de Stroheim durante a madrugada, ao tempo que eram confrontados com uma história do cinema espacializada, em um museu de formas imagéticas, que se misturava à própria arquitetura

⁵¹ JONALD. Primeiras impressões do Festival. *op. cit.* Nas reflexões do crítico parece ecoar as palavras oficiais contidas no catálogo do evento em que o objetivo de realizar uma ode mistura-se ao de divulgar o potencial civilizatório paulista: “Moveu-nos o intuito de homenagear São Paulo no ano do seu IV Centenário, e abrir as portas do Brasil aos homens de cinema mundial para que aqui viessem testemunhar *o nosso esforço civilizador*”. ELITE. *op. cit.*, p. 03, grifo nosso.

⁵² BALANÇO cinematográfico do I Festival. *Suplemento Especial Cinematográfico d'O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 27 fev. 1954, grifo nosso.

⁵³ Simultaneamente ocorria ainda o *Festival de Cinema Científico e Educativo*, no Cine São Geraldo e no Museu de Arte Moderna, e o *Festival de cinema infantil*, nos Cines Sabará, Vogue, Brás e Star. Cf. PROGRAMAÇÃO. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 05, p. ?, 16 fev. 1954, p. 07.

e disposição espacial da cidade, ainda que na consciência da efemeridade de um evento que duraria apenas quinze dias.⁵⁴

Além disso, o Festival inaugura um momento de intenso diálogo da cinematografia nacional com a internacional, em um engajamento a favor do intercâmbio cultural. Aqueles dias de fevereiro escrevem um capítulo fundamental do processo de perspectiva e consciência histórica da classe cinematográfica e do público brasileiro a respeito do cinema mundial em um processo de educação visual e de formação de plateias, que se estenderia por anos (ver 1.2).⁵⁵

A Cinemateca Brasileira de São Paulo, então chamada de Filmoteca, seria uma das grandes beneficiárias disso. Com ela, o processo de amadurecimento do público cinéfilo e a formação de futuros cineastas se inicia.⁵⁶ A Cinemateca cresce a partir dos fundos obtidos durante o Festival para a aquisição de rolos dos filmes exibidos, emprestados a princípio pela Cinemateca Francesa, e depois adquiridos por Rudá Andrade, que assumiu o cargo de diretor da instituição brasileira.

Isso permite a construção de um acervo a fim de cumprir os objetivos de seu projeto original, o treinamento do público especializado e do público leigo na linguagem cinematográfica, através do empréstimo dos rolos para cineclubes de diversos estados da federação e da promoção de eventos cinematográficos. Como diria o crítico literário Antonio Candido a respeito da tônica de iniciativas dessa natureza naquele momento: “Como autores, críticos, técnicos e produtores são parte do público, a tarefa primeira era formar público crítico”.⁵⁷

⁵⁴ Podemos fazer uma aproximação com a experiência sensorial de “esvaziamento do presente” em termos similares aos pensados por Walter Benjamin e Martin Heidegger. cf. CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 317-334, p. 319. O hiperestímulo e o excesso de sensações transformam o centro de São Paulo durante o Festival em um microcosmo da modernidade sensorial em seu caos e confusão, mas principalmente em seu apelo aos sentidos, essencialmente a visão, em detrimento da esfera unicamente racional.

⁵⁵ A recepção positiva do festival nada teve, porém, de unânime. Um jornal da época estamparia uma manchete sobre “fracasso do festival”. Em resposta, Luís Carlos Bresser-Pereira argumentava em tom ainda mais negativo: “Seria um fracasso se esperasse coisa melhor, quem entende um pouco sobre movimento cinematográfico, porém, não podia esperar mais nada. [...]” BRESSER-PEREIRA, Luís Carlos. O fracasso do festival. *O Tempo*, p. ? São Paulo, 17 fev. 1954.

⁵⁶ Paulo Emílio Salles Gomes apresenta tais benesses e o programa da cinemateca como um prolongamento do Festival, ainda nomeando o projeto da Cinemateca como *Museu de cinema*, mas já incluindo realização de ciclos, retrospectivas e mostras, biblioteca aberta ao público em geral e centro de preservação e prospecção do passado do cinema nacional. GOMES, Paulo Emílio Salles. Museu de cinema. *Boletim do festival*, São Paulo, n. 12, p. ?, 26 fev. 1954.

⁵⁷ CANDIDO, Antônio (apud CORREA JR., Fausto Douglas). *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Unesp, 2010, p. 22.

Apesar disso, as práticas predatórias se tornam uma das constantes da trajetória do cinema no Brasil. As indisposições e conflitos existentes entre os diversos grupos que eram parte do cinema, entre, por exemplo, os artistas da Vera Cruz e os organizadores do evento, não disfarçam uma constatação incontornável, a de que o sucesso do Festival só se mostrou possível, em virtude do peculiar momento da indústria cinematográfica do país. O que está expresso em um dos boletins de notícias do evento: “[o Festival] nasceu sob o influxo do progresso quantitativo e qualitativo de nossa produção e do extraordinário e auspicioso clima de interesse pelo cinema, que se estabelece cada vez mais em nosso país”.⁵⁸

Sem o impulso oferecido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz na estruturação da produção de cinema do país, em que pese a contribuição dos outros estúdios de cinema então existentes, um festival daquele porte e a sua bem sucedida recepção de público não teriam sido possíveis. Como teremos oportunidade de ver, a concepção de cinema daquela companhia girava em torno de um nexo de continuidade entre a qualidade técnica e estética do cinema brasileiro e do cinema internacional.

Trata-se de algo não muito diferente do “caráter” de levantamento e avaliação da produção cinematográfica brasileira e mundial que o Festival propõe realizar e que se materializa na apresentação do cinema brasileiro como uma continuidade da produção internacional. Para Almeida Salles, o Festival seria um “balanço do que se fez no presente e revisão do que se fez no passado [...] transforma[ndo] a capital de São Paulo em um centro de *defesa do cinema enquanto técnica e enquanto arte do nosso século na totalidade de suas obras-primas*”.⁵⁹

Naquele momento, quando a crise econômica da indústria cinematográfica se avizinhava, mas era impossível prever seu impacto e consequências⁶⁰, a produção de cinema no Brasil encontrava uma contraparte lógica na educação de plateias, sendo o Festival uma parte fundamental desse processo. Isso acionava supostamente o potencial de, a médio prazo, tornar viável o sucesso de iniciativas industriais, como a Vera Cruz. O princípio norteador do Festival seria, portanto, guiado pela proposta educativa e culturalista em relação às plateias brasileiras:

⁵⁸ PARECER (da sub-comissão de seleção de filmes nacionais). *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 04, 14 fev. 1954.

⁵⁹ SALLES, Francisco Luiz de Almeida. As retrospectivas no festival do Brasil. In: ELITE, *op. cit.*, p. 07-10, p. 07, grifo nosso.

⁶⁰ Embora não faltassem previsões pessimistas e também retrospectos *post facto*, ou seja, falas que indicavam que tudo aquilo já era previsto, o que em realidade carrega um evidente poder de retórica e de argumentação, baseados na mistura de tempos e na tentativa de controle sobre os prognósticos de futuro. O empresário Anthony Assunção, dono da Multifilmes, dizia a respeito: “Previsões de Cassandra não me demoverão”. ASSUNÇÃO, Anthony (*apud* VIANY, Alex). *Introdução ao cinema brasileiro*. 3 ed. Rio de Janeiro: Revam, 1993, p. 106. (Original em 1959).

“sem uma cultura filmica profunda desse mesmo público não pode desenvolver-se uma indústria cinematográfica artisticamente digna”.⁶¹

O projeto utópico compartilhado por esses interlocutores talvez possa ser expresso nessa esperança de que um público educado visualmente estaria apto a apreciar um cinema – e, em maior grau, uma imagem – de nível internacional. O Festival pode ser visto como o sinal de partida de uma corrida, que estaria longe de ser em linha reta, na direção de uma conscientização por parte da classe cinematográfica brasileira a respeito de suas possibilidades de criação e realização.⁶² Sem esses primeiros passos, podemos supor o quanto teria sido difícil para que essa marcha, que se deu com variadas curvas e sinuosidades, viesse a se desenvolver no ritmo célere que ela apresentou dali a alguns anos.

Uma “ritmicidade anadiômena”⁶³ deposita-se sobre as temporalidades do cinema nacional, constituídas a partir de idas e voltas, fluxos e refluxos, baseadas no fragmentário choque de olhares e, não raro, no confronto direto de blocos de opinião, ainda que não homogêneos. Um caminho histórico sem coesão interna e sem uma rota única sobre a qual efetuar um percurso.

Em meio a esse lançar-se para o futuro, o cinema nacional constitui a si mesmo, à medida que se projeta no tempo, alicerçado na intensidade de alguns momentos, que verticalmente cortam as superfícies límpidas e cristalinas dos platôs dos tempos horizontais, compondo uma realidade construída a partir dos confrontos e de suas diferenças internas e não das ilusórias similitudes refletidas em seus estilhaços.⁶⁴

⁶¹ O PROBLEMA do dia: o Festival. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 01, p. ?. 11 fev. 1954.

⁶² Pierre Bourdieu fala de um “campo” para a literatura. O que pode ser prolífico na análise da constituição do cinema brasileiro, suas obras e declarações, por esse prisma teórico, adaptando as idéias do sociólogo, amenizando seu teor excessivamente cientificista, e aplicando-o a um campo cinematográfico. Sobre isso, ver, BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996. Uma temporalidade do cinema nacional constituía-se a partir dos conflitos, discussões, batalhas semânticas e de imagens naqueles anos, cuja práxis se mostrava radicalmente múltipla. François Albera usa ideias semelhantes para discutir o cinema de vanguarda francês das décadas de 1920 e 1930, em ALBERA, François. *Modernidade e vanguarda no cinema*. Trad. Adilson Mendes e Fábio Raddi Uchoa. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012. Cf. Introd.

⁶³ Um ritmo adequado para ler obras de arte em sua latência expressiva, aqui aplicado ao próprio curso mutitemporalizado da história. cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *op. cit.*, p. 33. Ver mais sobre isso, 6.1.

⁶⁴ O pesquisador africano, Kwame Appiah usa o “*shattered mirror*” como uma metáfora para referir-se a irredutível alteridade de culturas ao redor do mundo e a necessidade da construção de um olhar cosmopolita voltado a não absolutização de posições. Aqui, tal jogo de imagens será adaptado, em aproximação com Walter Benjamin, para representar a incontornável polifonia dentro das práticas cinematográficas brasileiras, que geram a impossibilidade de uma história em caminho único: “*The deepest mistake [...] is to think that your little shard of mirror can reflect the whole*”. APPIAH, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: ethics in a world of strangers*. New York; London: W.W. Norton & Company, 2006, p. 08. Para uma poética do fragmentário em seu poder de gerar novos sentidos, ver,

1.1.2. Os eventos de cinema de 1954-1964: glotonismo ótico

O I Festival de cinema internacional do Brasil seria um ponto de partida para uma série de eventos cinematográficos – encontros, convenções, semanas de exibição, retrospectivas, etc. – que ofereciam múltiplas oportunidades para ver filmes raros e outros de grande repercussão à época.

Esses eventos exerceram um papel fundamental na construção de um olhar cinéfilo brasileiro⁶⁵, configurando-se uma parte fundamental dos rituais do ver que se estabeleceriam na década seguinte. No intuito de oferecer um quadro geral, a fim de frisar esses vestígios que inauguram um novo comportamento frente ao cinema, colocaremos lado a lado, em um exercício de montagem, esses rituais do olhar tão diversos.

Esse sobrevoo não pretende ser exaustivo ou mesmo oferecer uma catalogação de todos os eventos e serve apenas para estabelecer um breve panorama – no sentido de paisagem, não naquele de batalha (ver acima) – sobre essa fome de cinema que atravessava e, simultaneamente, construía um público igualmente fiel e ávido de novas experiências cinematográficas.

Nunca é demais salientar o papel da Cinemateca brasileira, localizada em São Paulo, resultado da antiga filmoteca do Museu da Arte Moderna que assume, sob a tutela de seu curador, Paulo Emílio Salles Gomes e a administração de Rudá Andrade e Francisco Luiz de Almeida Salles, a tarefa de construção de uma perspectiva historicamente sólida e uma autoconsciência no público cinéfilo sobre o potencial da produção de cinema no Brasil, a partir do qual se formaria tanto uma crítica especializada quanto aspirantes à prática cinematográfica.⁶⁶

Desse modo, os cinéfilos brasileiros, esses “gulosos óticos”⁶⁷, formavam filas e estendiam seus pratos para alimentar pequenas, mas intensas hordas de famélicos do ver, que se constituíam a partir daqueles eventos. Ainda em 1955, em continuidade direta do Festival, novas mostras

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. São Paulo; Belo Horizonte: Imprensa oficial do Estado de São Paulo; EDUFMG, 2006.

⁶⁵ Sobre a construção de um olhar cinéfilo na França e sua contribuição para a *Nouvelle vague*, um dos grupos de cineastas fundadores da linguagem moderna do cinema, ver, BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

⁶⁶ Sobre isso, ver, CORREA JR., Douglas Fausto. *op. cit.*, p. 22-23.

⁶⁷ O termo nos é emprestado a partir de CINEMATECA Brasileira: sua dramática (e nobre) existência. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 22, p. 50-52, jun. 1961, p. 50.

seriam organizadas como um epílogo das comemorações do IV Centenário.⁶⁸ Sob iniciativa da cinemateca, somente naquele ano, ocorre a exposição Dez anos de René Clair; o Panorama do cinema português; a mostra Tendência do cinema moderno; o Ciclo Ingmar Bergman⁶⁹; o Ciclo Norman MacLaren e a mostra Clássicos do cinema.

Naquele mesmo ano, a cinemateca promoveu uma ação de extrema importância para a formação de futuros cinéfilos, chamada o Cinema educativo nas escolas públicas, em que 400 crianças assistiam a exibições cinematográficas todos os domingos. Nesse mesmo sentido de alargar a recepção de cinema para outros públicos que não o especializado, são realizadas exibições de clássicos no Teatro Leopoldo Fróes, que chegaram a abrigar 17.000 espectadores nas 35 primeiras sessões.⁷⁰

Em 1956 continua-se o rol com a realização de um Ciclo Werstern (com 16 filmes); um Ciclo cômico (com 13 filmes); um Ciclo de ficção-científica (também com 13 filmes); uma Homenagem a Roberto Rossellini (que apresentou cinco filmes); uma mostra Clássicos do cinema soviético (apresentando cinco filmes); uma mostra Homenagem a Alberto Cavalcanti (uma segunda, já que no I Festival internacional já ocorrera uma pequena mostra dos filmes desse diretor) e, para concluir, a série de debates: Críticos defendem seus filmes preferidos.

Em 1957, um trágico *still*. A primeira interrupção nesse processo de conscientização. Um incêndio ocorre no acervo da Cinemateca pondo o prédio abaixo. As películas armazenadas, à base de nitrato, material instável e inflamável, encontravam-se inadequadamente estocadas por

⁶⁸ Conforme anunciado em GOMES, Paulo Emílio Salles. Museu de cinema. *op. cit.*

⁶⁹ O catálogo do ciclo é redigido quase inteiramente por Walter Hugo Khouri, um dos entusiastas do diretor no Brasil, tendo apenas dois curtos ensaios escritos por Paulo Emílio Salles Gomes. Em uma de suas definições sobre Bergman, o cineasta brasileiro sinaliza que somente a multiplicação de olhares permite a apreensão dos filmes do diretor sueco: “As obras de Bergman exigem antes de mais nada uma grande convivência. *Chocantes e desconcertantes a princípio, ganham enormemente depois de vistas diversas vezes*, ao contrário da maioria das obras de cinema, que não resistem a uma segunda análise. *Tudo o que em Bergman parece caótico e hermético ao primeiro contato, torna-se harmonioso e coeso em sucessivas visões, criando um mundo específico e pessoal*” KHOURI, Walter Hugo. Notas sobre Ingmar Bergman. In: CICLO Ingmar Bergman. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, 1955, p. 02-09, p. 09, grifo nosso. Comparar com as assertivas de Farkas acerca do impacto desconcertante da imagem sobre o espectador (v. 1.1). Embora estejamos conscientes do abismo de diferenças entre fotografia e cinema, uma sensibilidade compartilhada (mas não coincidente) em torno do visual pode ser captada a partir daquelas experiências do Foto cineclubes bandeirante e muitas das que se observaram no cinema brasileiro dos anos seguintes. Ver também, ANDIÓN, Margarita Ledo. Foto y cine como vanguardia. In:_____. *op. cit.* Mais sobre Khouri e Bergman, cap. 5.

⁷⁰ CINEMATECA Brasileira: sua dramática (e nobre) existência. *op. cit.*

falta de recursos financeiros, confirmando o apelido de “cemitério de celulóides” que essas instituições recebiam.⁷¹

Durante o incêndio das instalações da rua 7 de abril, um terço do acervo da Cinemateca se perdeu, incluindo filmes brasileiros da era muda, a cópia de *Ganga Bruta* preparada por Caio Scheiby e, principalmente, documentários produzidos desde 1910. A biblioteca e todos os seus materiais, incluindo os roteiros cinematográficos originais doados por, entre outros, Stroheim, foram perdidos em sua integridade.⁷²

Com o apoio de Cicillio Matarazzo e da Prefeitura municipal, a Cinemateca retomaria aos poucos suas atividades em instalações improvisadas no Parque do Ibirapuera. Em 1958, mesmo com a precariedade das instalações, sendo que parte do acervo de filmes estavam armazenados sem a menor segurança em vários prédios do parque, a Cinemateca promove um Curso para dirigentes de cineclubes e uma seleção de filmes para o Festival americano do Museu de Arte Moderna. O curso para dirigentes abrigava uma estrutura curricular de 120 aulas teóricas e 47 projeções, além de uma visita aos estúdios da Vera Cruz (agora Brasil Filmes), que ainda produziam filmes mesmo com seu delicado estado financeiro.

Em 1959, com a cinemateca já em novo endereço à Avenida VI Centenário, ocorre uma Semana de cultura cinematográfica e um Festival de cinema francês. No ano de 1960, ocorre o Festival de Cinema italiano, com mais de 200 filmes, também oferecendo retrospectivas e pré-estreias e o Festival do cinema clássico alemão, em que palestras e exibição de filmes também são parte da programação⁷³. Percebamos, portanto, que passados apenas poucos anos do Festival Internacional, o público de São Paulo e arredores tinha a oportunidade de assistir a raros filmes do cinema internacional e exercitar o olhar e os rituais de apreciação cinematográfica em longas discussões, que, às vezes, se estendiam durante a madrugada.

De destaque nos já citados eventos, por sua abrangência nacional, estaria a I Convenção nacional da crítica cinematográfica, ocorrida de 12 a 15 de novembro de 1960. O evento recebeu delegados de todo o país em São Paulo e assumiu um aspecto ímpar, ao contribuir de maneira decisiva para o amadurecimento das discussões acerca do cinema brasileiro e o desenvolvimento de uma perspectiva histórica a respeito de sua existência, inevitavelmente, a partir de uma

⁷¹ MARINHO, Rosendo. Cineclube e saudosismo. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 22, p. 36. jun 1961.

⁷² CORREA JR., Douglas Fausto. *op. cit.*, 163-165.

⁷³ Sobre isso, ver, BOLTHAUSER, Maria Luísa. Sobre a Mostra do Cinema Clássico Alemão. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 19, p. 12-14, ago 1960.

sensibilidade histórica peculiar àquele tempo. Graças à convenção, as propostas de consolidação de um cinema nacional ganham forma e um significativo impulso para sua execução, nos anos seguintes.⁷⁴

De particular importância, dentro desse contexto de exibição e eventos para a formação de uma consciência cinematográfica nacional, são as Jornadas nacionais de cineclubes. Até onde temos informação, três ocorrem nesse período, reunindo cineclubistas de todo o país, de Fortaleza a Porto Alegre. Vale destacar a II Jornada que ocorre de 23 a 26 de janeiro de 1960 em Belo Horizonte, promovida pelo Centro de Cineclubes (sede em São Paulo), o Centro de Estudos Cinematográficos – CEC e o Cineclube de Belo Horizonte. Na ocasião, projeções especiais de *Hiroshima, meu amor* (*Hiroshima, mon amour*, FRA, 1959) e *Os Incompreendidos* (*Les quatre-cents coups*, FRA, 1959) ofereceram aos presentes a oportunidade de assistir a duas novidades de grande repercussão do cinema moderno europeu, ambas ainda sem lançamento comercial no Brasil.

No Rio de Janeiro, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM-RJ), em projetos capitaneados pelo crítico Antônio Moniz Vianna, já promovera o Festival de Cinema americano, em 1958, um Festival de cinema francês, em 1959, e um Festival de cinema italiano, em 1960. Essas séries de exibições cinematográficas foram patrocinadas pelo Ministério das Relações Exteriores Brasileiro e pela Embaixada das Nações Estrangeiras, preocupada em promover o cinema dos países por ela representados. No Festival de filmes italianos, inclusive, 40 filmes foram exibidos. Na capital da república de então, o Clube de Cinema do Rio, já completara dez anos em 1960 e as atividades de cinema também tinham um fiel público especializado.

Em agosto de 1962, o Festival cinema polonês hoje, com obras de Andrej Warda e Roman Polanski, teve lugar em São Paulo incluindo uma exibição de cartazes dos filmes poloneses no Museu de Arte Moderna.⁷⁵ O mesmo evento se repetiria em Belo Horizonte, sob os auspícios do CEC, do dia 10 de novembro a 6 de dezembro. No mesmo ano, a Semana do cinema francês no Rio de Janeiro apresentou a oportunidade inigualável de assistir em primeira mão a dois exemplares do cinema europeu recém-lançados internacionalmente. Tratava-se de *O ano passado em Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, FRA, 1961), de Alain Resnais, e *Chronique d'un*

⁷⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. Fisionomia da Primeira Convenção. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 19 Nov 1960. Mais detalhes, ver, cap. 2.

⁷⁵ PEDROSA, Mário. O filme, e seu cartaz polonês. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 25 ago. 1962. Para análise, ver, cap. 4.

eté (FRA, 1961), de Jean Rouch e Edgar Morin. Os dois filmes, o primeiro, representante da ousadia formal e temática da cinematografia francesa moderna, e o segundo, que se tornara ponto de referência sobre o realismo do cinema-verdade (*cinéma vérité*), seriam extremamente impactantes sobre o debate e a produção cinematográfica que se seguiriam.⁷⁶

Assim como o Festival de cinema polonês, havia outros eventos itinerantes como o I Festival de cinema russo-soviético, promovido sob o patrocínio da Universidade Federal de Minas Gerais e do Curso de Cinema da Faculdade de Filosofia Santa Maria, em Brasília. Esse curso, aliás, torna-se um dos pioneiros na área de formação acadêmica em cinema no Brasil, ainda que tenha encerrado suas atividades em 1965. O já tradicional CEC (Centro de Estudos Cinematográficos) e a Federação dos Cineclubes de Minas Gerais também atuaram na promoção do evento que foi apresentado primeiro no Rio de Janeiro, depois em Belo Horizonte e, em terceiro lugar, em São Paulo.⁷⁷

Em paralelo a edição paulista da mostra do Cinema Russo-Soviético, em 1961, a VI Bienal promove uma Homenagem ao Cinema Brasileiro, que seria fundamental para os rumos do cinema nacional, com a exibição de curta-metragens como *Arraial do Cabo* (1959), *Aruanda* (1960) e *Apelo* (1960). Com esse evento, o movimento cinematográfico cinema novo recebe sua primeira grande possibilidade de discussão, debate e tentativa de definição, conforme veremos adiante (v. 3.1).

Os cineastas soviéticos estariam de volta à Cinemateca Brasileira em junho de 1963, com a exibição de um Ciclo Serguei Eisenstein. Em paralelo, um novo Ciclo Ingmar Bergman ocorria. Na Sociedade amigos da cinemateca, palestras com Jean-Claude Bernadet, Walter Hugo Khouri e outros amantes do cinema ou profissionais do ramo ajudavam na compreensão dos filmes. Aproximadamente no mesmo período, Paulo Emílio Salles Gomes profere uma palestra sobre Jean Epstein, especialmente sobre *A Queda da Casa de Usher* (*La chute de la maison Usher*, FRA/EUA, 1928), inspirado em um conto de Edgar Allan Poe. Caio Scheiby, por sua vez, era convocado para falar sobre a importância de *Ganga Bruta* e de seu diretor, Humberto Mauro⁷⁸.

⁷⁶ AUGUSTO, Sérgio. Preça de Torres-Nilson (com curta entrevista). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 06-26, maio-ago. 1962. Saliente-se a dificuldade de distribuição de alguns clássicos do cinema de arte europeu no Brasil. Um exemplo é *O Sétimo Selo* (*Det sjunde inseglet*, SUE, 1957), de Ingmar Bergman, que até 1967 jamais tivera lançamento comercial no Brasil. Sobre isso, v. PERDIGÃO, Paulo. *Filmografia do cinema inédito. Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Ano 1, n. 05, jul. 1967.

⁷⁷ GONTIJO, Ronaldo M. Acossado entre Deus e o pecado. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 31, p. 65-66, mar.-abr., 1962.

⁷⁸ SOCIEDADE amigos da Cinemateca. *Boletim n. 04*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, ago. 1963.

Como podemos constatar, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte capitalizavam os meios simbólicos de apropriação escrita das imagens no Brasil. Nelas estavam localizados os principais noticiários e revistas dedicadas à área e, da mesma forma, os jornais de grande circulação, que dedicavam o maior número de páginas ao cinema, como o *Suplemento literário do Estado de São Paulo* (ver introd.) e o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*.

A multiplicidade de eventos realizados e a cobertura pelos cadernos culturais e revistas dedicadas ao veículo, como a *Revista de Cultura Cinematográfica* e a *Revista de Cinema*, ambas de Belo Horizonte, somente auxiliavam na formação de um público especializado e ávido por esta específica forma de consumir cinema⁷⁹. Em São Paulo, as páginas dedicadas a cinema e teatro, com as sessões *Roteiro*, *Clássicos da sétima arte*, etc., coordenadas por Francisco Luiz de Almeida Salles e Rubem Biáfora para o jornal *O Estado de São Paulo*, forneciam longa e esmerada atenção a filmes de apostas esteticamente ousadas, inclusive, os que não estavam nos circuitos comerciais.

A partir dessa pequena amostra dos festivais, das semanas especiais e das exposições de arte cinematográfica, em geral, podemos aventar que esses eventos se apresentavam como oportunidade perfeita para uma comunidade cinéfila famélica assistir a filmes que não encontrariam espaço em circuitos comerciais, assim como clássicos do cinema mundial há muito desaparecidos das salas de exibição tradicional. Nesses eventos, protocolos de comportamento e de relacionamento com as imagens eram criados e propagados, bem como rituais e debates forneciam um léxico próprio e localizado temporalmente.

Uma parte desse vocabulário, aliás, apresenta-se, com frequência, de difícil decifração para o historiador quando da análise dos documentos, como não poderia deixar de ser, quando as palavras que encontram ecos e interlocutores em sua época de gestação são isoladas e transportadas para um outro tempo na análise historiográfica. Um exemplo de ritual e protocolo próprios pode ser dado com as palavras de Jean-Claude Bernadet, crítico de origem belga, radicado no Brasil, contumaz colaborador do *Suplemento literário do Estado de São Paulo* e um dos personagens de esquerda mais influentes na constituição de um campo para o cinema nacional, a partir de 1960.

⁷⁹ Iniciativas dessa espécie naquela cidade não tiveram vida longa. Um exemplo é a revista “Sequência”, projeto capitaneado pelo jovem Luís Sérgio Person, com colaboração de Francisco Luiz de Almeida Salles e conselho editorial composto, entre outros, por Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá Andrade e Flávio Tambellini, que durou apenas o primeiro número e ambicionava discutir também dramaturgia. Ver, SEQUÊNCIA: cinema e teatro, São Paulo, n. 01, ano I, jan 1956. Ver também, cap. 5.

Bernadet analisa em um artigo a relação entre cinema e sonho, assegurando que “os espectadores sensíveis às possibilidades oníricas da imagem cinematográfica” manifestavam isso no ato de “sentar nas primeiras fileiras” da sala de exibição. “Nessa situação a imagem toma proporções enormes em relação ao tamanho humano, esmaga realmente o espectador e penetra de maneira assustadora no seu íntimo”. Por outro lado, revela o crítico, uma certa parcela do público, “ainda não cuidadoso” em relação a manter uma certa distância da imagem, apresentava uma “forte tendência de estirar-se na cadeira durante a projeção”.⁸⁰

A análise de Bernadet nos deixa entender que a fome gluttona do ver transformava em tópicos de ensaio cinematográfico até mesmo a desordenada disposição do mundo à sua volta, não poupando o comportamento dos outros espectadores. A organização espacial do público era tomada como componente de análise em uma ênfase classificatória que transformava o agir e o comportamento do espectador em parte do espetáculo a ser analisado. Por outro lado, os protocolos de comportamentos, imaginados ou não, encontravam nos eventos de cinema, sejam destinados a um público especializado ou leigo, oportunidade de serem elaborados, desenvolvidos e postos à prova em uma constante reacomodação.

1. 2 Reflexões sobre a distância

1.2.1 Dilemas da intelectualidade brasileira

A distância apresenta-se um elemento fundamental em um estudo de uma tessitura de tempos. A partir de nossa análise inicial de um momento ebuliente e as oportunidades de experiência que se seguiram, podemos continuar nosso sobrevoo a partir de um ponto mais distante no tempo e de alguns aspectos a ele relacionados. Primeiramente, podemos nos deter em uma breve reflexão sobre o olhar narrativo.

É um dilema da configuração narrativa ficcional, mas também da análise de imagens, a localização do lugar em que o narrador e analista devem situar seu olhar.⁸¹ O foco deve estar situado, junto do objeto, para captar o seu detalhe, ou à distância para captar o jogo de interações entre os diversos elementos, incluindo, os contextuais (e panorâmicos)? É a distinção entre o

⁸⁰ BERNARDET, Jean-Claude. Violência pela contemplação. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 29 abr 1961.

⁸¹ RICOEUR, Paul, 2012.; KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonesca. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

“longínquo” do “espaço-óptico” que permite ver o todo, mas, inevitavelmente, faz perder a perspectiva “do próximo” ou da “quase-carícia”, que permite a análise do detalhe, mas em cuja perspectiva o conjunto fatalmente desaparece.⁸²

Durante todo esse trabalho teremos oportunidade de explorar um olhar quase-carícia em relação a determinados aspectos específicos do objeto como ponto de partida para uma tomada geral, seguida de novos recuos e novas aproximações. A interação de ambos os procedimentos visa tecer uma trama que exponha a complexidade de seu traçado e a interdependência dos seus diversos pontos entre si. Para isso, a obrigação de obedecer a um estilo cronológico deve ser flexibilizada para dar lugar ao foco e ao distanciamento baseado não em uma sucessão, mas no entrelaçamento de temas e motivos.

Em segundo lugar, refletir sobre o cosmopolitismo também se configura em um lidar com a distância. Desde seus alicerces básicos de fundação pelos gregos, a palavra cosmopolitismo foi usada para designar um impulso identitário voltado não para aquele que sentia um laço de união estreito com a *pólis*, mas para o personagem que preferia se situar para além de todas as identidades regionais e locais, identificando-se com o mundo.

Foram os filósofos cínicos que cunharam o termo para melhor expressar a sua própria rejeição ao, em sua concepção, limitado filiar-se a jogos políticos e necessidades ordinárias dos cidadãos da cidade-estado.⁸³ Uma identidade cosmopolita, portanto, está, em maior ou menor grau, lançada, em sua aposta inicial, para a distância, situando seus pontos de apoio na virtualidade do além-mar, na imaginação sobre outras formas de viver e no livre captar de ressonâncias advindas de qualquer parte do mundo.

O filósofo Immanuel Kant transformou-se em um dos responsáveis por retomar o cosmopolitismo na era moderna, defendendo o respeito em relação aos outros povos e culturas e a livre-troca entre elas. Embora, de acordo com David Harvey, o cosmopolitismo de Kant era baseado em uma ética sem fundo empírico para sustentá-la. Quando confrontado em seus escritos com a diferença cultural propriamente dita, em sua inalienável alteridade, Kant demonstra, não a abertura de um cosmopolita, mas o retraimento de um provinciano. Isso, de acordo com Harvey,

⁸² DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012, p. 63.

⁸³ As origens históricas do cosmopolitismo remontam, nesse sentido, ao IV século a. C. O ceticismo dos cínicos, que foram os primeiros a elaborarem a expressão “*citizen of cosmos*”, fazia-os renegar o ideal de pertencimento e lealdade a uma *pólis*, inclinando-os para a adoção do universo, e não apenas a Terra, como referência: “*A rejection of the conventional view that every civilized person belonged to a community among communities*”. APPIAH, Anthony Kwame. *op. cit*, p. xiv.

poderia ser tomado como uma lição para a contemporaneidade que se ressentia da construção de um cosmopolitismo de fato baseado em um conhecimento sólido sobre as diferenças geográficas e culturais ao redor do mundo.⁸⁴

Desse modo, o cosmopolitismo, conforme o teórico americano, seria um projeto ainda a ser concluído, de existência virtual e princípios éticos vagos. Um projeto que ainda clama por realização, de maneira semelhante, aliás, aos ideais utópicos iluministas.⁸⁵ Contudo, os princípios cosmopolitas de engajamento entre local e internacional mostram-se dúcteis o suficiente para assumir, em termos políticos, contornos tanto conservadores quanto progressistas. Para María Fernádes, pesquisadora da cultura visual mexicana, não há um *topoi* ideativo ou essencialista que vincule o cosmopolitismo à esquerda ou à direita. O conceito seria polissêmico suficiente para migrar, a partir de seu uso prático, para diferentes campos do espectro político: “[...] *There is nothing inherently liberatory about cosmopolitanism: historically, cosmopolitanisms can either support or resist global designs.*”⁸⁶

É o que poderemos constatar, através um deslocamento do olhar, no quadro das manifestações da época ora em estudo. Por enquanto, na perspectiva de que as linhas de força que atravessam os debates que constituem o cinema brasileiro enquanto campo estavam, não em isolamento, mas atravessadas por debates advindos de outros campos intelectuais, dediquemos um pouco de atenção para essas novas formas de organização do pensamento da época.

No período final do primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), que coincidiu também com o fim da segunda guerra mundial, a *intelligentsia* brasileira parecia se organizar no que surgia para a maioria como uma nova era, não só para a política, mas para a cultura nacional. Esse momento situa as peças para o debate que se seguiria e afetaria diversas manifestações artísticas, inclusive o cinema.

⁸⁴ HARVEY, David. *Cosmopolitanism and the geographies of freedom*. New York: Columbia University Press, 2009, p. 17-35.

⁸⁵ HARVEY, David. *Cosmopolitanism and the banality of geographic evils*. *Public Culture* n. 12(2): 529-564, Spring 2000. Disponível em < <http://davidharvey.org/media/cosmopol.pdf> >. Acesso em: 12 jul. 2014, p. 553. O ideal de Harvey em “*not to reject cosmopolitanism but to ground it*” (*idem*, p. 554) lembra as reflexões do filósofo alemão Jürgen Habermas sobre os projetos inacabados do Iluminismo, que continuam a demandar a modernidade em curso o seu aprofundamento e o seu acionamento prático. Sobre isso, ver, HABERMAS, Jürgen. *O Discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luís Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁸⁶ FERNÁNDES, María. *Cosmopolitanism in Mexican visual culture*. Austin: Texas University Press, 2014, p. 11.

O historiador Carlos Guilherme Mota⁸⁷ relata o impacto da publicação de apanhados gerais das opiniões dos intelectuais do período, publicados no jornal *O Estado de São Paulo*⁸⁸, auxiliando na instauração de um sentimento generalizado de que se vivia um momento ímpar na história nacional, uma espécie de divisor de águas. Tratava-se do “Testamento de uma geração”, publicado entre 1941 e 1942, posteriormente compilado em 1944, sob coordenação de Edgar Cavalheiro, e “Plataforma de uma nova geração”, presente semanalmente nas páginas do jornal, desde meados de 1942 até início de 1943, publicado em forma de compilação em 1945, sob a coordenação de Mário Neme⁸⁹.

O primeiro estabelecia uma espécie de clima de despedida precoce advindo de uma constatação, após anos de atividade freemente, de uma “recessão da atividade crítica”⁹⁰. Ele reunia 40 intelectuais, incluindo nomes, como o do literato e pesquisador da cultura popular Mário de Andrade, o crítico literário e tradutor Sérgio Milliet, o folclorista Luís da Câmara Cascudo, e outros nomes de ponta na intelectualidade da época: Afonso Arinos de Melo Franco, João Alphonsus, Emiliano Di Cavalcanti, Arthur Ramos, Eduardo Frieiro etc.

O segundo conjunto de depoimentos, a *Plataforma...*, apesar de menor escopo, pretendia representar as novas forças da crítica intelectual no Brasil. Reuniam-se 29 intelectuais, entre eles, o crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes, o cronista e editor Rubem Braga, o crítico literário Antonio Candido e outros nomes, como Mário Donato, Lauro Escorel, Lourival Gomes Machado, Alphonsus Guimarães Filho, Edgar de Godói da Mata-Machado, Mário Schenberg e Edgar Cavalheiro. Procurava-se, assim, estabelecer o perfil das metas da nova intelectualidade

⁸⁷ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira* (1930-1974): pontos de partida para uma revisão histórica. 4 ed. São Paulo: Ática, 1980, p. 84.

⁸⁸ Salientamos que, de 25 de março de 1940 a 6 de dezembro de 1945, o jornal estava sob forte censura. “[Nesse período] o jornal foi tomado de seus proprietários pela Ditadura de Vargas e por isso *o Estado [de São Paulo]* não reconhece o conteúdo produzido nesse período como de sua autoria. Apesar disso, essas edições estão sendo compartilhadas como documento histórico.”. ACERVO ESTADÃO. Disponível em < <http://acervo.estadao.com.br/> > Acesso: em 05 mar. 2014.

⁸⁹ A seção aparecia sempre no rodapé e ocupava toda a parte inferior da página, com um grande quadro com a biografia do autor centralizado logo abaixo do título, chamando-se atenção do leitor para aquela região da página. *Plataforma...* era sempre publicado, semanalmente às quintas-feiras, na página 04, durante o intervalo de 01 de julho de 1943 até 16 de março de 1944 (ano em que se torna mais esporádico até desaparecer). Mota refere-se a 1945, mas trata-se da data da compilação em livro. Em nossa pesquisa, tivemos acesso aos jornais originais, mas não a compilação. Salvo indicação em contrário, remeteremos ao original publicado no jornal. Talvez seja interessante, o texto do anúncio da empreitada: “ ‘O Estado de São Paulo’ está realizando um grande inquérito entre os intelectuais mais representativos da nova geração brasileira. § Os escritores moços do Brasil falarão através da PLATAFORMA DA NOVA GERAÇÃO sobre os problemas que mais os preocupam, procurando estabelecer seus programas de ação para arte e ciência”. O ESTADO de S. Paulo está realizando.... *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 12, 04 ago. 1943.

⁹⁰ MOTA, Carlos Guilherme. *op. cit.*, p. 85.

brasileira, principalmente, do eixo Rio de Janeiro-São Paulo-Minas Gerais, guardadas poucas exceções.⁹¹

Em vários depoimentos, ressoava o impacto de dois livros. No final da década de 1920, na França, Julian Benda publicara *A Traição dos intelectuais*, discutindo a responsabilidade dos intelectuais frente aos fatos históricos.⁹² Em direção similar – ainda que oposta, em termos de conclusões, – Archibald MacLeish publica o livro *A time do speak*, referido por Mota como *Os Irresponsáveis*, condenando veemente os intelectuais que se negavam a se envolver diretamente nas prementes questões de seu tempo.⁹³

Ambos os livros lançavam as mesmas questões, deveria o intelectual resguardar-se de participar ativamente dos fatos históricos? Tinha ele o direito de buscar uma posição de autonomia frente à efemeridade da franja dos acontecimentos e, assim, não se envolver diretamente em questões políticas? Ou, ao contrário, o intelectual deveria atuar junto a esfera pública, consciente de que seu papel não poderia ser passivo, apenas assistindo à comitiva dos acontecimentos coletivos, mas que deveria tomar parte ativa, ainda que a posteridade lhe negasse a razão?

Diante dessas perguntas, porém, Benda afirmava que se engajar era “trair”. Desse modo, o intelectual preserva seu papel justamente ao se resguardar frente à espuma instável dos acontecimentos que surgem em vagas desordenadas, para depois serem tragados pelo desenvolvimento histórico. Para MacLeish, por sua vez, se recusar a discutir diretamente as questões políticas seria uma atitude irresponsável e pueril que negava ao intelectual a passagem para a maturidade, reduzindo sua prática a um eterno e gratuito jogo de formas e significados com nulas consequências para a realidade. De acordo com Mota, os livros de Benda e de

⁹¹ A iniciativa despertava entusiasmos: “O que o homem isoladamente talvez não consiga ainda, talvez o faça uma geração. E assim se explica o insólito interesse despertado pela ‘plataforma de uma nova geração’ [...] com os depoimentos dos valores mais expressivos da mocidade intelectual do país”. Mas, talvez em igual medida, ressentimentos: “O jovem intelectual, então, é de causar calafrios. É o autêntico ‘*nouveau riche*’ da cultura, empaturrado de conhecimentos e sempre querendo comer mais [...]”. RITTER, M. Gerações inconciliáveis: a propósito da plataforma de uma nova geração. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 03, 04 jul, 1943.

⁹² Apesar de fundamental para os debates intelectuais no período, apenas uma parte do livro de Benda está traduzido para o português. Ver, BENDA, Julian. *A tração dos intelectuais*. Trad. Cristina Prado. In: BASTOS, Elide Rugai & REGO, Walquíria Domingues Leão. *Intelectuais e política: a moralidade do compromisso*. São Paulo: Olho d’água, 1999, p. 65-122.

⁹³ O livro foi publicado em espanhol em 1939 com provável circulação entre os intelectuais brasileiros, ver, MACLEISH, Archibald. *Los irresponsables*. Trad. Pedro Henrique Ureña, Pedro Leucona e Francisco Aguillera. Buenos Aires: Lousada, 1939.

MacLeish apresentam ressonâncias constantes em vários depoimentos. “Não parece haver dúvida” de que essas publicações andavam “agoniando nossa *intelligentsia*”.⁹⁴

Em defesa das demandas, até certo ponto opostas, de Benda e MacLeish frente ao papel político da intelectualidade de então, alguns depoentes da *Plataforma* se manifestam diretamente a favor de uma ou outra posição. Um exemplo é Paulo Emílio Salles Gomes, filho de uma família de médicos, de formação em direito, autoexilado na França, durante grande parte do período varguista, quando chegou a ser preso por sua inclinação ao comunismo.⁹⁵

Gomes estabelece uma posição que se tornaria cada vez mais influente e ressoaria, poucos anos depois, nas críticas cinematográficas escritas pela esquerda nacionalista, como aquelas de Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny. Em tom de resposta direta ao inquérito proposto por Neme e pelo jornal, ele responde no último parágrafo de seu depoimento:

Ainda restam muitos problemas que exigem um estudo urgente e que se enquadram bem num inquérito como este. Por exemplo: *a questão da participação do intelectual e da torre de marfim*, de que se fala tanto hoje e que tem sido sempre desenvolvida de maneira errada. [...] Estou, aliás, convencido de que por maiores que sejam as realizações que possam estar reservadas à minha geração no campo literário, artístico e científico, esse conjunto não pode deixar de aparecer como um detalhe, diante do destino político, militar e religioso, de uma juventude chamada a participar do *desaparecimento de um Brasil formal e do nascimento de uma nação*.⁹⁶

No depoimento de Gomes, o artista e o intelectual no Brasil possuíam um papel político fundamental, do qual eles não podiam se esquivar. A classe política por si não era hábil o suficiente para enfrentar o desafio do desenvolvimento. No vácuo da ação política é que o artista e o intelectual deveriam atuar. Para Mota, a *Plataforma* revelava o surgimento de um outro relacionamento entre atividade intelectual e política. Depoimentos como esse somente indicavam o novo momento do pensamento brasileiro quando “*a crítica intelectual torna-se política*”.⁹⁷

⁹⁴ MOTA, Carlos Guilherme. *op. cit.*, p. 96.

⁹⁵ Para dados biográficas, ver, CANDIDO, Antonio. Informe político. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio - um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Embrafilme; Ministério da Cultura, Brasiliense, 1986, p. 55-71.

⁹⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Plataforma da nova geração*. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (Org). *Paulo Emílio - um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Embrafilme; Ministério da Cultura, Brasiliense, 1986, p. 82-95, p. 95, grifo nosso. O depoimento de Salles Gomes, devido a seu alto teor político e anti-fascista, foi censurado pela direção do *Estado de São Paulo*, na época sob intervenção (ver, nota 88, neste capítulo) e não figurou nas páginas do periódico junto aos outros depoimentos da série. Somente quando os depoimentos foram organizados em livro, em 1945, é que o texto de Gomes ganhou publicação. Aqui, usamos a republicação contida na citada coletânea de textos do crítico de cinema paulista, organizada por Calil e Machado.

⁹⁷ MOTA, Carlos Guilherme. *op. cit.*, p. 119, grifo no original.

Essas ideias se coadunavam com as opiniões de Gomes expressas na revista *Clima*, que circulou intermitentemente entre 1941 e 1944, portanto, mais ou menos no mesmo período dos depoimentos aqui descritos. O grupo de *Clima*, que abrigava também nomes como os críticos literários Antônio Candido, Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado, seria o “marco inaugural da moderna crítica de cultura no país” e a partir dele surgiriam iniciativas de importância ímpar no desenvolvimento da “institucionalização da pesquisa sobre arte no Brasil”. Tais atividades se incrementariam, mesmo com o desaparecimento do periódico, a partir do cineclube do Museu de Arte Moderna (MAM-SP), a fundação da Filmoteca Brasileira, na década seguinte.⁹⁸

Nos anos posteriores, Salles Gomes se transformaria em um dos grandes avatares pela inserção do cinema e do crítico de cinema ao lado das grandes artes. Igualmente, para o crítico paulista, o homem de cinema deveria participar ativamente das questões urgentes da sociedade, afirmando que “a cultura cinematográfica é inseparável da cultura *tout court*”⁹⁹. Justamente porque a precariedade do quadro cultural nacional e, principalmente do cinema, exigiam a participação ativa, não apenas de técnicos de um saber, mas de homens engajados na mudança social e cultural.

Embora com o passar dos anos a posição de Gomes se tornasse, no quadro da intelectualidade brasileira, paulatinamente, mais dominante, naquele momento, quando o próprio crítico realiza um minucioso histórico das esquerdas em seu depoimento, ele ressalta justamente a não homogeneidade desses movimentos no Brasil. Na mesma época, principalmente no *Testamento*¹⁰⁰, organizado por Cavaleiro, muitos eram os que negavam a possibilidade do envolvimento frontal de artistas e intelectuais no *front* de combate e estavam longe de emprestar a esse protocolo *status* de comportamento mais adequado.

Em tom irônico, Eduardo Frieiro, por exemplo, usava o termo “irresponsável” de MacLeish, de modo a inverter o caráter atribuído por seu próprio autor, sem separar essa postura de uma possível crítica do *status quo*: “Brinquem com ‘os irresponsáveis’! [sic]. São todos

⁹⁸ CORREA JR., Fausto Douglas. *op. cit.*, p. 92.

⁹⁹ CORREA JR., Fausto Douglas. *op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁰ Apesar de *Testamento* e *Plataforma* documentos serem “obra[s]-gêmea[s]”, nas palavras de Mota (*op. cit.*, p. 110), ambos guardam algumas diferenças básicas. O primeiro empresta o formato para o secundôgenito, mas naquele todos os depoimentos recebem títulos próprios, o que revela um maior cuidado editorial, o que não se verifica depois. Além disso, a primeira série sai aos domingos, um dia de maior circulação e destaque em uma publicação desse tipo enquanto a segunda série sai às quintas. Sobre a valorização do domingo no jornal, ver. LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento literário, que falta ele faz. 1956-1974: Do artístico ao jornalístico, vida e morte de um caderno cultural*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

descontentes, heréticos, inconformados. Muitos deles dinamitariam o mundo se pudessem [...]. Aqueles que morrem lutando pela sua fé, contra a ortodoxia, merecem a simpatia secreta dos homens”.¹⁰¹

O depoimento de Sérgio Milliet, crítico de arte paulista, autor de exaustiva bibliografia sobre a arte moderna americana, tradutor de vários clássicos da literatura francesa, e um dos entusiásticos descobridores do talento precoce da literata brasileira Clarice Lispector¹⁰², possivelmente serve para exemplificar isso.

Em sua contribuição para o *Testamento*, Milliet estabelece uma espécie de engajamento às avessas como uma possibilidade para o intelectual do século vinte. Para ele, engajar-se é justamente manter-se à distância dos fatos mezinhos da política. Uma vez que o intelectual teria no seu isolamento frente a grupos e posicionamentos políticos, a salvaguarda de sua autonomia. O distanciamento seria justamente aquilo que o capacitaria para manter o olhar ativo, ao mesmo tempo, nas grandes linhas de ação da humanidade e nos fatos cotidianos mais ordinários:

[...] *Tomar partido é que é trair: trair a si próprio, trocando a intranquilidade e a posição incômoda do homem só pelo apoio cego e estúpido de um grupo. Isto pode parecer-lhe ceticismo de mau gosto. Não é. É quase desespero. Amargura profunda [...]. Porque o intelectual é quase sempre um homem marginal, participando de todas as verdades coletivas o suficiente para não ser expulso do grupo ou grupos a que pertence, mas crente apenas de sua própria verdade.*¹⁰³

Podem-se alinhar as posições aqui expostas em campos opostos, aqueles que acreditavam na responsabilidade do intelectual, à maneira de Gomes, e aqueles que condenavam a filiação a grupos, sejam políticos ou não, defendendo a autonomia do pensamento, ao estilo Milliet. O período que aqui começamos a analisar mostrou-se pródigo em estabelecer rivalidades aparentemente irresolvíveis. Contudo, deixemos claro, desde o princípio, que o nosso propósito

¹⁰¹ FRIEIRO, Eduardo. Testamento de uma geração: um Robinson Literário. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 04, 22 fev. 1942.

¹⁰² Lispector publicara o livro de estréia, *Perto do coração selvagem*, sucesso de crítica, com apenas 17 anos de idade. Ressalte-se a ironia ácida de Gomes em relação a isso em seu depoimento. Sem oferecer nomes aos interlocutores, resvalando em Milliet, ele fala sobre “a valorização delirante [por parte de alguns intelectuais] do livro de D. Clarice Lispector”. GOMES, Paulo Emílio Salles. Plataforma da nova geração. *op. cit.*, p. 83, grifo nosso.

¹⁰³ MILLIET, Sérgio. Testamento de uma geração: O Meu depoimento. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 04, 04 jan. 1942, grifo nosso.

aqui é identificar um impulso comum para além dessas dicotomias, para além desse princípio da separação sagital ou intuição binária.

Faz-se lícito igualmente aproveitar o momento para situar historicamente a categoria intelectual e estabelecer, desde já, relações desta com o artista e/ou cineasta. A significação dessa categoria não é um elemento pacífico, apenas um dado, mas é, justamente em torno dela, que se apresentavam as disputas que iremos discutir.

Nas décadas de 1920 e 1930, o intelectual surge como aquele membro das elites e classes médias empenhado em uma tarefa de classificar e organizar a cultura brasileira¹⁰⁴. Nisto, incluíam profissionais de cultura bacharelesca, vindos da tradição de pensamento do século anterior, mas também literatos, poetas, críticos, incluindo os, de alguma forma, conectados ao movimento modernista. A partir de meados da década de 1940 e dos anos 1950, dentre as várias convulsões que essa figura sofre está a acentuação do caráter político. Ainda que já existente anteriormente, essa inclinação se transmuda se voltando para a ideia de que já existe uma cultura brasileira organizada, mas essa se encontra oprimida por forças externas: “Não se trata mais de garantir a coesão interna da nação, mas de defendê-la das ameaças externas ligadas ao imperialismo”.¹⁰⁵

Os cineastas, em um primeiro momento, não estavam necessariamente ligados à intelectualidade. Uma certa reserva, quase aristocrática, relegava ao cinema um papel menor, comercial, e ao cineasta, uma função apenas de artesão das imagens, distante, portanto, do livre pensador. Os críticos Paulo Emílio Salles Gomes, Vínicius de Moraes¹⁰⁶, Carlos Ortiz e Alex Vianny, entre outros, vão cumprir um primeiro papel de oferecer visibilidade nos círculos artísticos e intelectuais à discussão sobre cinema e ao termo genérico “homem de cinema”. Porém, somente, na década de 1960, os cineastas brasileiros incorporam de fato o papel de intelectual, entendido como aquele que, sem se mostrar “um desinteressado em política”, excede

¹⁰⁴ PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Trad. Maria Júlia Goldwasset. São Paulo: Ática, 1990.

¹⁰⁵ PÉCAUT, Daniel. *op. cit.*, p. 15. Como expomos anteriormente, através dos depoimentos da intelectualidade, essa descrição apresenta muitos matizes e sutilezas, podendo ser aceita apenas como ponto de partida.

¹⁰⁶ Em 1942, o debate perpetrado por Moraes, poeta e diplomata, crítico do jornal *A Manhã*, e Gomes, que em conjunto defendiam o *status* artístico do cinema mudo, contra os *talkies* (cinema falado), oferece muito a dizer sobre essa valorização do cinema enquanto arte e do homem de cinema como um todo. Sobre isso ver, GOMES, Paulo Emílio Salles. Sobre a polêmica no Rio. In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (Orgs). *op. cit.*, p. 164-178 (originalmente publicado em *Clima*, n. 10, jun. 1942).

suas funções e saberes particulares “para se dedicar ao trabalho da crítica e à luta pelos ideais universalizantes: razão, justiça, liberdade e verdade”.¹⁰⁷

Para alcançar esse *status*, árdua foi a luta e os cinemanovistas ofereceram grandes contribuições para sua vitória (v. cap. 3) esforçando-se reiteradamente para estabelecer vínculos diretos entre o cineasta e o literato, a fim de garantir uma legitimidade intelectual à classe. Ao reforçar a semelhança com o campo literário fazendo uso de, entre outros elementos, do ideal de autoria¹⁰⁸ e remetendo-se à seriedade da literatura como revestindo a prática cinematográfica.¹⁰⁹

Definitivamente os cinemanovistas redesenham a maneira como encarar o homem de cinema no Brasil. Eles transformam o cinema em uma missão e o cineasta passa, então, a ser interpelado como intelectual, entendido como aquele que deve se preocupar não apenas em produzir imagens, mas em discutir os problemas da nação. “Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. [...] Queremos fazer filmes de autor, quando cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo”.¹¹⁰

Essa pesquisa, no entanto, trabalha com a hipótese, possivelmente menos discutida, de que o ideal de intelectual autônomo, existente em 1940, como tivemos a chance de vislumbrar no depoimento de Milliet exposto acima, persiste, ainda que transformado, nas décadas seguintes e também encontra sua contraparte na prática cinematográfica na década de 1960. Em realidade, defendemos que, quando essa década se inicia, os caminhos para a definição do intelectual-cineasta, se é que podemos assim chamá-lo, já estavam em pleno deslocamento em direção de sua própria definição, guardando, porém, um diferencial de instabilidade¹¹¹.

Algumas práticas que, então, se estabelecem na cultura cinematográfica, filiam-se a projetos cinematográficos e artísticos distintos, ainda que não explicitamente expostos, que

¹⁰⁷ NOVAES, Adauto. Intelectuais em tempos de incerteza. In: _____. (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 07-18, p. 13.

¹⁰⁸ Sobre a política dos autores francesa e sua importação para o Brasil, v. 2 e 5.

¹⁰⁹ “Pouco a pouco, o espírito cultural – ‘a sério’ – da literatura ia-se transformando em cinema”. NEVES, David E. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966, p. 14. Mais sobre o grupo no capítulo 3.

¹¹⁰ ROCHA, Glauber. O Cinema Novo 62. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 50-52, p.52 (Publicado originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em 1961).

¹¹¹ Para captar esse elemento em movimento para sua própria constituição histórica, faz-se necessário um “salto do tigre em direção ao passado”. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232, p. 230. v. 2.

pregavam diferentes formas de inserção do cineasta nas artes e no campo intelectual brasileiro.¹¹² Destaquemos mais uma vez o teor eminentemente político desse intelectual, embora distinto do engajamento tradicional, em que o ator social, no caso o cineasta, operacionalizava a si mesmo na direção de uma autonomização (ver V.1).

No quesito das palavras, esses projetos se situarão em campos e temporalidades rivais. Mas as fissuras que existem na fronteira entre os mesmos são muitas e variadas, tecendo um entrelaçado que só poderia ser visto em sua devida complexidade, à distância¹¹³. Em termos de imagem, então, esses tempos se chocam e devido à não compactação de suas camadas temporais fagulhas são produzidas, perturbando as hegemonias circundantes¹¹⁴.

Por essa necessidade do cotejo longe-perto, esse balé entre proximidade e distanciamento, acreditamos mostrar-se uma interessante contribuição para a cultura visual do período, a apresentação de alguns pontos basilares que atravessavam as palavras da época para definir esses diferentes caminhos. Um deles é justamente a oposição, aparentemente sem matizes, entre o intelectual “irresponsável”, por não acreditar em seu papel político, *à la* MacLeish, e o intelectual “traidor”, por negar um papel autônomo a *intelligentsia*, *à la* Benda. As rachaduras nesse cristal de tempos estáticos, porém, são muitas e esse será assunto para nossos próximos tópicos.

1. 2. 2 As angústias do tempo e o orvalho das formas

Uma dicotomia está exposta no tópico anterior. De um lado, o intelectual que acredita no seu papel diretamente político, do outro, aquele que defende a autonomia como parte fundamental da tarefa do livre pensamento. Mais à frente, teremos oportunidade de matizar mais intensamente essa separação tão crua.

Por ora, para complicar esse corte sagital no corpo da intelectualidade brasileira naqueles anos e mostrar que em sua própria base a discussão se apresenta consideravelmente mais complexa, tomemos a contribuição prestada ao “Testamento de uma geração” de Mário de Andrade, um dos mais famosos combatentes do Modernismo e, junto a Milliet, talvez o maior

¹¹² É o que discute Jean-Claude Bernardet ao analisar o personagem intelectual nos filmes pós-1965 como metáfora do próprio cineasta: “A partir de 1965, um novo personagem se desenha em alguns filmes do cinema novo: o intelectual”. BERNARDET, Jean-Claude, 1996, p. 117 e ss.

¹¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2012, p. 63.

¹¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. 3. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed, 2011.

crítico literário daquele momento. O poeta, figura de proa do movimento de 1922, surge como um elemento importante para desarrumar as polarizações e apresentar devidamente o dilema que estava lançado à intelectualidade no período.

Na ocasião, Andrade apresentaria um texto que Carlos Guilherme Mota chamaria representativo de uma “consciência-limite” para a sua geração, um sintoma dos impasses que ela atravessava.¹¹⁵ Na interpretação de Andrade, entre a sua geração e a nova, o curso do rio histórico mudara e a sua contribuição somente poderia vir na forma de autocrítica:

A minha pífia geração era afinal de contas *o quinto ato conclusivo de um mundo* e representava bastante a sua época dissolvida nas garoas de um impressionismo que alargava as morais como as políticas. *Uma geração de degeneração aristocrática, amoral, gozada e, apesar da revolução modernista, não muito distante das gerações de que ela era o ‘sorriso’ final.* [...] Façam ou se recusem a fazer arte, ciência, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espíões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. *Marchem com as multidões.* [...] Meu aristocratismo me puniu. Minhas intenções me enganaram. Vítima do meu individualismo, procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mas é *uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós.* [...] ¹¹⁶

Em um depoimento corajoso e cujo significado se eleva quando constatamos se tratar também de seu próprio testamento biográfico – e não apenas de sua geração – já que ele faleceria poucos anos depois, Andrade se expõe quase intimamente. Além da consciência-limite, da acidez voltada contra si mesmo, as palavras de Andrade são paradoxais, quase dialéticas.

Andrade renega, primeiro, o campo de experiência de sua geração, “aristocrático”, “amoral”, a última piada de um passado impossível de se livrar, mas que já se arrastava em demasia. Em seguida, já demonstra o *moto* de todo o texto, a preocupação com o futuro, com as novas gerações, assumindo um tom declaradamente prescritivo e de crítica ao individualismo. Sejam intelectuais e artistas, mas não sejam apenas observadores, ensinamento sintetizado na máxima: “marchem com as multidões”. Um vai-e-vem no pensamento que fica mais claro em um trecho mais longo:

¹¹⁵ MOTA, Carlos Guilherme. *op. cit.*, p. 105.

¹¹⁶ ANDRADE, Mário. Testamento de uma geração. (*apud* MOTA, Carlos Guilherme). *op. cit.*, p. 107, grifo nosso. Não foi encontrado o depoimento de Mário de Andrade no acervo do *Estado de São Paulo*, por isso, recorremos a transcrição realizada por Mota em seu clássico da historiografia brasileira.

E outra coisa senão o respeito que tenho pelo destino dos mais novos se fazendo, não me levaria a esta confissão bastante cruel, de perceber em quase toda a minha obra a insuficiência do abstencionismo. [...] *Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está.* Em vez [disso]: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou *cutucar valores eternos*, ou *saciar nossa curiosidade de cultura.* [...] Tudo o que fizemos... Tudo o que fiz foi especialmente uma cilada da minha felicidade pessoal e da festa em que vivemos. [...] E já mostrei que o movimento modernista foi destruidor. Muitos porém ultrapassando essa fase destruidora, não nos deixamos ficar no seu espírito e igualamos nosso passo, embora um bocado turtuveante, aos das gerações mais novas. [...]. É certo que *pretendi regar minha obra de orvalhos mais generosos, sujá-las nas impurezas da dor*, sair do limbo *'ne trista ne lieta'* de minha felicidade pessoal. [...] A única observação que pode trazer alguma complacência para o que fui, é que eu estava enganado. [...] *Abandonei, traição consciente, a ficção, em favor de um homem-de-estudo que fundamentalmente não sou.* Mas é que decidira empregar tudo quanto fazia um valor utilitário, *um valor prático de vida, que fosse alguma coisa mais terrestre que ficção, prazer estético, beleza divina.* [...] Mais eis que chego a este *paradoxo irrespirável*: Tendo deformado toda a minha obra por um antiindividualismo dirigido e voluntarioso, toda a minha obra não é mais que um hiperindividualismo implacável! E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. *E não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado.*¹¹⁷

Andrade materializa o impulso da juventude esquerdista que então nascia com a sensibilidade do artista que, atento às perturbações na superfície do tempo, sabe ler suas vibrações ínfimas. Sua fala assume, desse modo, um aspecto quase visionário. Contudo, nesse segundo trecho que selecionamos, o seu discurso se torna ainda mais complexo.

Enquanto, recrimina os seus companheiros de viagem pela ausência de contato mais íntimo com o o seu tempo – expresso no adjetivo “temporâneo” – e o “abstencionismo” dele mesmo, preocupando-se com ambições demasiadamente elevadas, “cutucando os valores eternos”, igualmente, desfere reprimendas em um modernismo, não por ser “destruidor”, mas exatamente porque seu passo terminou por se deixar acomodar. Nesse ponto, podemos fazer uma inflexão e uma pergunta, então o afã destruidor da arte modernista deveria se estender e se radicalizar, e de algum modo, *igualmente* se tornar socialmente mais participativo?

Andrade lamenta a relativa falta de participação dos modernistas da primeira geração nos acontecimentos políticos. E ele parece se perguntar: de que valeu para o país e para a cultura

¹¹⁷ ANDRADE, Mário. Testamento de uma geração. (apud MOTA, Carlos Guilherme). *op. cit.*, p. 107, grifo nosso.

brasileira essa autonomia?¹¹⁸ Provavelmente, uma menção à cooptação dos intelectuais pelo regime varguista, transformando os modernistas em funcionários públicos e, assim, reduzindo seu potencial de crítica.

No entanto, se em consonância com a discussão, surgida em 1922 e que atravessaria as duas décadas seguintes, sobre o papel do artista-intelectual seria precisar sujar as obras “nas impurezas da dor” e atravessá-la da generosidade dos “orvalhos”, superando o individualismo do artista, por outro lado, só seria possível fazer isso entregando-se à ficção, portanto, a literatura, a qual se reprova por ter abandonado.

Os esforços de empregar a arte do “valor prático da vida”, lamenta, não podem significar uma submissão do estético ao “valor utilitário”. Mário de Andrade é o poeta da encruzilhada dos tempos, aparentemente dividido em relação à negação de um passado, a admissão das limitações de seu próprio tempo, mas com uma ambição inegável, embora já irrealizável, de permanecer na *forma* e, a partir dela, assim, constituir o seu grito. E que, consciente de sua situação, no dizer de Mota, *límitrofe*, confessa, ousadamente, não saber o que fazer.

Como solucionar essa aporia? Dividido entre exceder o individualismo do artista e consciente de que o único modo de, assim, sem se violentar, seria exercer a carreira de nada mais que um artista, circunscrito pelos limites do seu ofício. O poeta debruça-se sobre a balaustrada do tempo e pergunta como carregar a arte do potencial incendiário da vida até a combustão e ainda assim se manter fiel, simultaneamente, ao espírito inquiridor da forma modernista e à necessária resposta social que exigia a situação do artista/intelectual?

No dramático depoimento de Andrade, exposto parcialmente acima, podemos vislumbrar um personagem despedaçado. Nessa encruzilhada, entre superar o individualismo e continuar a experiência do Modernismo, ecoava ainda o diagnóstico, levantado muitos anos antes, ainda na década de 1920, pelo historiador e, na época, crítico literário, Sérgio Buarque de Holanda: “o problema do drama do futuro é fugir ao realismo”, portanto investir na experiência radical da forma artística moderna, “sem voltar as costas para o mundo”, sem negar, contudo, o compromisso social da arte.¹¹⁹

¹¹⁸ ANDRADE, Mário. Testamento de uma geração. (*apud* MOTA, Carlos Guilhaume). *op. cit.*, p. 107-109, grifo nosso.

¹¹⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. O Expressionismo. In:_____. *O Espírito e a letra: Estudos de crítica literária*. Vol I: 1920-1947. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 155-158, p. 157. (Publicado originalmente na revista *Árvore Nova*, Rio de Janeiro, 1 (2): 109-110, set.1922)

1.2.3 Cosmopolitismo, trajetórias no espaço e no tempo

No campo das intelectualidades e das artes brasileiras, após a segunda guerra mundial, e na esteira do primeiro governo Vargas estabelecia-se, como estamos vendo, um instante essencial de autorreflexão, como em uma encruzilhada de diversos caminhos temporais em um “paradoxo irrespirável”, como dizia Mário de Andrade. Afinal, a uma arte preocupada com as suas consequências sociais ou a uma aberta para a forma internacional de experimentação artística, qual dessas opções deveria o artista se dedicar?

Uma das respostas a essa aporia do artista dividido entre um fazer autônomo e a operacionalização de sua prática para a denúncia social está embutida nas práticas nacionalistas. Em uma guinada do intelectual para o nacionalismo, cujo principal representante no campo cinematográfico seria, provavelmente, o crítico Alex Viany,¹²⁰ parte da classe artística assume a tarefa de incentivar os valores da nação como um aspecto fundamental do caráter político do artista.

Paulo Emílio Salles Gomes já levantava a importância do assunto como um passo fundamental para as lutas de esquerda mundiais: “agora que o nacionalismo existe é que é possível contradizê-lo e superá-lo pelo internacionalismo”.¹²¹ No pós-guerra, a conquista da nação emancipada através da luta nacionalista tornava-se um aspecto fundamental do engajamento e das conquistas revolucionárias globais.

Entretanto, outras opções, mais inclinadas à experimentação da arte internacional, se verificariam e conviveram de perto com a opção nacionalista. O movimento de modernização dos meios artísticos da capital paulista pode ser um exemplo a ser mencionado. O historiador Paulo Knauss aponta que essa postura se encontrava na base da fundação do Museu de Arte de São Paulo, tendo como patrono Assis Chateaubriand, empresário que liderava os Diários Associados e que, brevemente, se tornaria o líder de um império dos meios de comunicação no Brasil. Quando o Museu fora inaugurado, os primeiros catálogos procuravam se desviar das peças

¹²⁰ Maria Rita Galvão põe Viany na “vanguarda” da crítica na defesa do cinema independente. GALVÃO, Maria Rita. *Origens do cinema independente em São Paulo*. São Paulo: [s.l.], 1980?. Datilografado, localizado nos arquivos da Cinemateca Brasileira. Afranio Mendes Catani oferece o nome dos outros membros da esquerda “que militava[m] no cinema paulista”, liderados por Viany, seriam Carlos Ortiz, Nelson Pereira dos Santos, Modesto de Souza, Jackson de Souza, José Ortiz Monteiro, Noé Gertel, Rui Santos, Tito Batini, Bráulio Pedroso, Arthur Neves e Luís Giovanni. Cf.: CATANI, Afrânio Mendes. A Constituição do campo cinematográfico em São Paulo nos anos 40 e 50. In: RAMOS, Fernão Pessoa et al (Org.). *Estudos de Cinema 2000 - SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001, p. 209-216, p. 212.

¹²¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Plataforma da nova geração*. *op. cit.*, p. 93.

artísticas que tivessem o sabor do exótico e marcas de origem facilmente encontráveis. A expressão da *brasilidade*, ou algo similar, não consistia em uma preocupação dos organizadores paulistas do Museu e, ao invés disso, qualquer elemento que a ela remetesse era mesmo evitado. “As obras expostas eram representativas dos cânones da história da arte internacional e de valor universal. Não se incluíam artistas brasileiros e tampouco eram exportadas imagens dos trópicos.”¹²²

A idéia era alcançar a “universalidade artística” e estabelecer um nicho estético em direta conexão com a expressão internacional das artes. Para isso, desviar-se da pecha de exótico e de um nativismo de cores obviamente tropicais parecia fundamental. A coleção do MASP servia “para sublinhar uma marca universal da Cidade de São Paulo e do Brasil. O universalismo contornava a imagem tradicional do exotismo tropical, marca usual do país”.¹²³

É um momento de ebulição artística e cultural (ver acima, 1.1.1). Nesse sentido, no final dos 1940 e início dos anos 1950, são fundados, entre outros, além do mencionado o Museu de Arte de São Paulo (o MASP), o Teatro Brasileiro da Comédia (o TBC), o Museu de Arte Moderna (o MAM-SP) e a Companhia cinematográfica Vera Cruz. Esta surgia como uma das grandes esperanças, na concepção das elites financiadoras, de um amálgama entre arte, indústria e cultura brasileiras em um sentido abertamente cosmopolita.

Fundada em 4 de novembro de 1949, a partir da vontade individual e da livre iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari, bem-sucedidos empresários e imigrantes italianos, a Vera Cruz prometia ser o início de uma nova era para a indústria cinematográfica nacional. O estúdio, equipado com o mais completo aparato tecnológico recente de cinema, instalado em São Bernardo do Campo, cidade localizada na região industrial depois conhecida como ABC paulista, prometia uma nova vida para os envolvidos na prática cinematográfica.¹²⁴

¹²² KNAUSS, Paulo. O retrato de Suzanne Bloch de Pablo Picasso e os sentidos da arte estrangeira no Brasil. In: REIS, Daniel Aarão & ROLLAND, Denis (Org.). *Intelectuais e modernidades*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 293-302, p. 300.

¹²³ “Descontentes com a política de Getúlio Vargas, parte das elites de São Paulo prepara um revide no âmbito da cultura de modo a tentar recuperar, ao menos em parte, o poder político-cultural (poder simbólico) perdido com a crise de seu poder econômico”. CORREA JR., Douglas Fausto. *op. cit.*, p. 100. Essa aproximação possivelmente sem matizes entre esfera artística e esfera política, ainda calcada em uma diáspora temporal considerável (1932-1949), serve, no entanto, para ressaltar uma disputa com sabor de provincianismo, mas que sempre atravessou as mais elevadas discussões artísticas da cultura nacional. É o embate cariocas *versus* paulistas.

¹²⁴ MARTINELLI, Sérgio (Org). *Vera Cruz: imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo, Abooks, 2002. Adilson Ruiz oferece dados sobre o tamanho dos estúdios paulistas, “os famosos estúdios com 22 metros de pé direito, numa área de mais 50.000 m², com estúdios para captação e tratamento de som totalmente blindado, local [próprio] para produção de cenários, figurinos [etc]”. RUIZ, Adilson. O modelo de cinema legado pela Vera Cruz.

Ao adotar o lema “Do Planalto abençoado para as telas do mundo”¹²⁵, a Companhia representava o sonho capitalista da conquista de mercados estrangeiros e da consolidação do desenvolvimento econômico brasileiro na área de cinema e entretenimento. Além disso, significava uma chance de prestígio simbólico e de capital cultural para a elite paulista. Para o pesquisador Maurício Gonçalves, “a Vera Cruz tinha como ‘missão’ elevar o cinema brasileiro ao nível do cosmopolitismo e da urbanidade que se pretendia viver na São Paulo que surgia com o avanço da industrialização”.¹²⁶

O crítico de cinema Benedito Junqueira Duarte se tornaria um dos grandes defensores da Vera Cruz, embora avaliasse negativamente alguns de seus principais filmes. Ele baseava-se no princípio de que a arte cinematográfica brasileira só alcançaria pleno desenvolvimento quando alcançasse a expressão universal¹²⁷. Por essa ambição, ele entendia a possibilidade de que plateias em todos os lugares do mundo pudessem entender e apreciar a produção cinematográfica brasileira, o que evidenciaria o domínio da técnica e de um “padrão de qualidade” internacionais.¹²⁸

B. J. Duarte advogava em nome de um ideal mais amplo que o cosmopolitismo, mas que, em sua perspectiva, englobava aquele, ou seja, o universalismo. Duarte apontava o “universal” como a meta do cinema brasileiro. Para isso, as suas esperanças estavam depositadas na Vera

In: HELLER, Barbara et al (Org.). *Mídia, Cultura e comunicação*, vol. 2. São Paulo: Arte e Ciência, 2003, p.17-44, p. 19.

¹²⁵ GALVÃO, Maria Rita, 1983, p. 255. A frase, elaborada pelo poeta modernista Guilherme de Almeida, exige talvez uma explicação adicional. O planalto “abençoado” a que se refere o lema da Vera Cruz nomeia a região geográfica composta por São Paulo, Santo André, São Caetano e São Bernardo, o que oferece também uma margem para análise. O hoje conhecido como ABC paulista torna-se a grande concentração de indústrias a partir de Juscelino Kubistchek, mas o seu ideal de progresso irrefreável já estava presente na alcunha de “abençoado” que o território aqui recebe. Com a frase, une-se o ato de nomeação das cidades a uma perspectiva de destino divino do local, cujo desenvolvimento industrial e econômico surge como inscrito em desígnios superiores atrelados a uma vocação daquele espaço. Um exercício de produção de espaços em que o nomeador assume proporções adâmicas não nomeando de maneira arbitrária o mundo à sua volta, mas, inspirado pela Graça, chamando os objetos pelo seu Real nome, pelo seu nome divino. Podemos encontrar uma explicação para a expressão “planalto abençoado” no depoimento do cineasta Galileu Garcia em GARCIA, Galileu (*apud* HEIN, Valéria Angeli). *O momento Vera Cruz*. Dissertação (Mestrado). Campinas, SP: Unicamp, 2003. Para o exercício de nomeação adâmica na aurora da colonização do continente, em uma perspectiva de leitura hermenêutica do outro, as observações de Tzvetan Todorov sobre Cristovão Colombo se fazem pertinentes, ver, TODOROV, Tzvetan. *A descoberta da América: a questão do outro*. 3. ed. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹²⁶ GONÇALVES, Maurício. *Cinema e identidade nacional no Brasil*. São Paulo: LCTE Ed, 2011, p. 166.

¹²⁷ “No dia em que tivermos de fato cinema no Brasil, não importa que ele seja ‘nacional’. Basta que seja ‘universal’. E por enquanto, ele nem sequer é ‘regional’.” DUARTE, B. J. Da inexistência do cinema nacional. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 06, 24 mai 1949.

¹²⁸ Essa, ao menos, é a perspectiva tradicional dos estudos de cinema sobre esse personagem, cf. CATANI, Afrânio Mendes. *DUARTE, B. J.: Benedito Junqueira Duarte*. In: ENCICLOPÉDIA do cinema brasileiro. 2. ed. São Paulo: SENAC, 1997, p. 203-4.

Cruz e no seu diretor-geral, o cineasta brasileiro, radicado na Europa, Alberto Cavalcanti. Quem melhor para elevar o cinema brasileiro ao ideal de universalidade do que um homem de cinema, supostamente, de ideais cosmopolitas, nascido no Brasil, mas com longa carreira em vários países da Europa em meio, por exemplo, às experiências *avant-garde* cinematográficas francesas?¹²⁹

O universal e sua busca, em realidade, não seriam privilégio de críticos de cinema idealistas e/ou conservadores, sendo em realidade um dos motes da literatura regionalista. Difuso e móvel, o conceito de universal pode ser identificado a uma linguagem e princípios filosóficos pétreos, válidos para qualquer cultura (o que sob determinada perspectiva pode ser até mesmo anti-cosmopolita).¹³⁰

Ambições internacionais, porém, poderiam assumir aspectos um pouco mais práticos. Em 1949, mesmo ano da fundação da Vera Cruz, o crítico de arte Mário Pedrosa escrevia o jornal *Aliança Socialista*, fundado por ele mesmo quatro anos antes. De orientação internacionalista, sob os ideais defendidos pelo revolucionário Leon Trotski, exilado (e, posteriormente, assassinado) pelo premiê soviético Joseph Stálin, o jornal funcionava como o veículo também para uma nova concepção de arte. O ideário trotskista pregava a união dos povos além das fronteiras nacionais a favor de uma causa em comum, a revolução social.

Pedrosa enfatiza a partir desse princípio, com altas doses de independência e autonomia intelectuais, a necessidade de elaboração de uma linguagem própria para a estética e uma defesa da internacionalização da arte. Posição que sustenta, com momentos de recuo e euforia, durante toda a sua biografia intelectual. Para o crítico, as artes brasileiras se enriqueceriam quando tomassem como ponto de partida o ideal de que o julgamento estético e a autonomia do artista deveriam se sobrepor às fronteiras nacionais. De acordo com Pedrosa, “pensar uma arte

¹²⁹ O cosmopolitismo de Cavalcanti assume ares, na realidade, bastante peculiares, como poderemos comprovar em uma análise mais detida desse personagem. Sobre isso, ver, nota 207. Para uma análise parcial *en passant* da experiência de Cavalcanti na vanguarda francesa, ver, ALBERA, François. *op. cit.*, p. 133 e ss; p. 153.

¹³⁰ O conceito de cosmopolitismo em vários estudos brasileiros surge reduzido a uma ou duas linhas como contraponto ao regionalismo. Esse ocuparia, para alguns, a genuína busca pelo universal. Nos termos de um estudo literário, Cristiana Amorim assim expõe a questão: “Regionalismo coloca-se no pólo oposto a cosmopolitismo – que encerra uma conotação de desenraizamento cultural –, nunca a universalismo. Uma obra torna-se universal pelo seu significado e o fato de mostrar-se presa, em sua matéria narrativa, a um contexto cultural específico, que se propõe a retratar e onde vai haurir a sua substância, não a impede de adquirir sentido universal”. AMORIM, Christiane. Armorialismo e/ou regionalismo em *A História de Bernarda Soledad: a tigre do sertão*, de Raimundo Carrero. *Revlet - Revista Virtual de Letras*, Ano III, n. 05. Universidade Federal de Goiás, 2011. Disponível em <<http://www.revlet.com.br/artigo/86>> Último acesso em 20 Jun 2014.

relativamente autônoma estava relacionado também ao processo de libertação do indivíduo de seus pertencimentos coletivos, isto é, de classe e nação”.¹³¹

Uma obra de arte não seria mais importante porque representaria uma realidade ou contribuiria para a identidade nacional do que uma que se dedicasse seus esforços à forma e a experimentação, sem preocupação com critérios, sejam regionalistas sejam de representação nacional. O alvo principal dos ataques de Pedrosa era Candido Portinari que, em telas como *Café* (1935), demonstrava sua preocupação em construir uma obra artística conectada aos valores da terra e da nação. Os ideais daquele crítico de arte, que também recomendava cautela quanto ao uso da literatura como fonte para as artes visuais, seriam bem-vindos para a arte abstrata e a arte concreta, tendências de forte expressão na arte internacional daqueles anos.¹³²

Apesar das diferenças radicais, de objetivos e de propostas, entre o capitalista Zampari e o socialista Pedrosa, o liberal Duarte e/ou os princípios trotskistas, todos os citados defendiam a internacionalização e o cosmopolitismo das artes, naquele período. Em realidade, podemos supor que, principalmente, na esfera artística, essas fronteiras de posicionamento político eram, como teremos outras oportunidades de constatar, significativamente mais maleáveis do que em geral se supõe.

A multiplicidade e a contraditoriedade, aliada, às vezes, a um critério de eficácia na obtenção de objetivos imediatos, surgem frequentemente como a regra para esses atores sociais em práticas, às vezes, distantes do abraço convicto e inflexível a um conjunto de postulados. Contrário às expectativas que demandam personagens históricos com biografias coesas, coerentes e, principalmente, autotéticas, a multiplicidade de posturas no espaço de uma vida se apresenta com o que mais comumente nos deparamos na análise dos documentos.

Naquele período, porém, o temor em relação ao cosmopolitismo surgia de maneira tão intensa e difundida quando a defesa incondicional do internacionalismo. A revista *Fundamentos*, inaugurada por Monteiro Lobato em 1948, e de orientação stalinista, publica textos irascíveis em relação ao que o periódico entendia como confusão entre internacionalismo e cosmopolitismo. Os alvos são principalmente as alas da esquerda. Referia-se a trotskistas, como Pedrosa, mas também

¹³¹ Cf. RENHEIMER, Patrícia, *op. cit.*, p. 153.

¹³² Os valores defendidos por Pedrosa estavam em consonância com os da *Associação Internacional dos Críticos de Arte* (AICA), vinculada a UNESCO, com sede em Paris, inaugurada em 1949 com 13 países vinculados, da qual ele era membro e seria vice-presidente no período de 1957 a 1970. Ele seria também o fundador da *Associação Brasileira dos Críticos de Arte* (ABCA), a seção brasileira daquela instituição. Em 1960, o número de países vinculados a AICA já subiam para 36 e ela contaria com 800 membros. Hoje, ela possui 4.500 membros. Sobre isso, ver, RENHEIMER, Patrícia. *op. cit.*

à social-democracia europeia, principalmente, a austríaca representada pelo jornal socialista *Arbeiter-Zeitung*.¹³³

Nesses artigos, a validade do internacionalismo socialista é advogada e remetida como um dos princípios contidos na filosofia de Karl Marx. Em lado oposto, equipara-se o cosmopolitismo a um monstro a serviço do capitalismo, que apagava as diferenças regionais e as identidades nacionais: “dinheiro não tem cheiro: a pátria está onde se está bem. O cosmopolitismo burguês tem suas raízes nas ligações internacionais do capital, força anônima que mantém os povos na escravidão”.¹³⁴

A revista *Anhemi*, criada em 1950 por Paulo Duarte (irmão de Benedito Junqueira), ex-jornalista de *O Estado de São Paulo*, também apresenta seus temores em relação ao cosmopolitismo. Inspirada nos modelos de revistas intelectuais francesas, a *Anhemi* seria, para muitos, um “veículo da elite paulista”, que, de acordo com seu programa inicial, visava colaborar com a elevação cultural do brasileiro.¹³⁵ Em um de seus editoriais, a revista manifestava-se acintosamente contra a ameaça do que ela chamava a progressiva e, já em curso, irrefreável, “internacionalização” das nações.

Para o editor, diferente dos que defendiam o cosmopolitismo no território das artes, a mencionada internacionalização resultaria em catastróficos resultados políticos e em uma ditadura global. Em breve um poder central autoritário, “uma organização universal”, e inimigo de toda a diferença nomearia um interventor para as nações do mundo, incluindo o Brasil, como Vargas havia realizado para os estados durante o Estado Novo: “[As nações seriam], automaticamente, transformadas em províncias de uma mesma pátria terrestre”.¹³⁶

Os países que possuíam abundância de matéria-prima seriam as principais vítimas desse poder autoritário e centralizado. Por isso, demonstra também o autor severa preocupação sobre a

¹³³ LEONTIEV, A. Cosmopolitismo e internacionalismo. *Fundamentos: Revista moderna de cultura*, São Paulo, n. 13 – Ano II, p. 15-20, mar 1950.

¹³⁴ LEONTIEV, A. Cosmopolitismo e internacionalismo. *op. cit.*, p. 17. Sob o lema de que “o patriotismo” seria uma espécie de “militância prática, quotidiana”, algumas matérias da revista atacavam frontalmente Sérgio Milliet: “A sua luta [de Milliet] é constante para convencer de que a arte deve ficar no ‘beco sem saída’, ao contrário de se meter em política [...]. Para ele, a arte têm um sentido cosmopolita, cosmopolitismo que a reação procura erigir como norma de convicção dos intelectuais”. AKCELRUD, Isaac. Cosmopolitismo – bandeira da traição nacional. *Fundamentos: Revista moderna de cultura*, São Paulo, n. 14 – Ano II, p. 10-14, abr 1950, p. 10-11.

¹³⁵ CATANI, Afrânio Mendes. *Anhemi e a crítica de cinema (1950-1962)* In: SOCINE (Org.). *Estudos de cinema Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 171-188, p. 171.

¹³⁶ AOS CURRAIS de augias. *Anhemi*, São Paulo, n. 22, ano II, p. 1-4, set. 1952, p. 01. A menção a Vargas como exemplo negativo não se fazia rara. A indisposição dos intelectuais paulistas em relação ao ex-ditador se mostrava, por vezes, bastante acentuada.

impossibilidade de o Brasil reagir a esse processo e defender a sua soberania. Para evitar a possibilidade desse crime, estava na hora, o editor convocava, de promover uma “limpeza das augias”, referindo-se as estrebarias do mito de Hércules. Desse modo, os agentes da internacionalização precisavam ser extirpados da sociedade brasileira, torcendo para tal “campanha profilática” iniciar-se em São Paulo, “terra das bandeiras”.¹³⁷

Estertores de horror ao cosmopolitismo bastante enfáticos partiam, portanto, também dos mais diferentes posicionamentos políticos e das fontes mais diversas.¹³⁸ Na publicidade paulista, porém, a imagem cosmopolita estava atrelada à modernidade, avanço e técnica, sendo usada para vender desde itens de metalurgia até jornais impressos. Um par de exemplos podem ser encontrados nas publicidades da revista *Anhembi*. No material publicitário de uma fábrica metalúrgica que atendia pelo nome de fantasia “Cosmopolita”¹³⁹ prometia unir “tradição-qualidade”. A empresa já existia desde 1897 e sua razão social era “Metalúrgica paulista S.A.” (fig. 1.4). Para vender o ideal de integração cosmopolita, a ilustração retrata um homem robusto e de mãos gigantes que seguram o letreiro com o nome da empresa, composto em uma fonte de ângulos agudos, arrojados e sintonizados com o progresso¹⁴⁰.

Abaixo do personagem, um monumento que lembra as colunas gregas, denotando o alcance da empresa para além das fronteiras – de nação ou província – e a conexão a um elemento histórico supostamente comum, apesar das diferentes culturas, ao legado greco-latino. De tal elemento, partem estrelas em direção ao ar, sendo suas trajetórias apontadas por vetores. Uma frase completa o quadro: “De São Paulo para o Brasil”.

¹³⁷ AOS CURRAIS de augias. *op. cit.*, p. 04. Uma mistura de expectativa distópica e análise do passado recente brasileiro, que revela uma ansiedade frente ao futuro e uma tentativa de transferir temores de ontem (ditadura do Estado Novo), para o amanhã, em escalas globais. Sobre isso, ver, KOSELLECK, Reinhart. *op. cit.*

¹³⁸ Em realidade, a partir de meados dos anos 1950, um significativo número das referências mais abertas ao cosmopolitismo que surgem nos artigos e críticas, de modo rápido, sem preocupação conceitual ou teórica, assumem um tom semelhante e referem-se ao cosmopolitismo e/ou internacionalização das artes como uma ameaça. Pode-se fazer uma relação dessas práticas com o modelo nacional-desenvolvimentista, as publicações do ISEB e o recrudescimento do nacionalismo naquele período (v. 1.4). Isso não impedia que práticas cosmopolitas continuassem (ver, cap. 4).

¹³⁹ MATERIAL publicitário. Metalúrgica paulista S.A. *Anhembi*, São Paulo, n. 22, ano II, s.p, set. 1952.

¹⁴⁰ Aqui uma contradição com os significados geralmente aplicados ao ícone. Para Chico Homem de Melo, “os tipos de *script*”, como os verificados na publicidade em questão, são “virtualmente inexistentes na produção modernista”, mas “explorados com frequência no território do consumo doméstico e das lojas de departamentos, como nos sinais de Walita, do Mappin e da Mesbla”. MELO, Chico Homem de Melo. *O Design Gráfico Brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 39. O que não surpreende em um cosmopolitismo vinculado a tradição e que anunciava itens de uso poisaico: “Artigos sanitários – Válvulas – Fogões – Aquecedores – Balanças”.

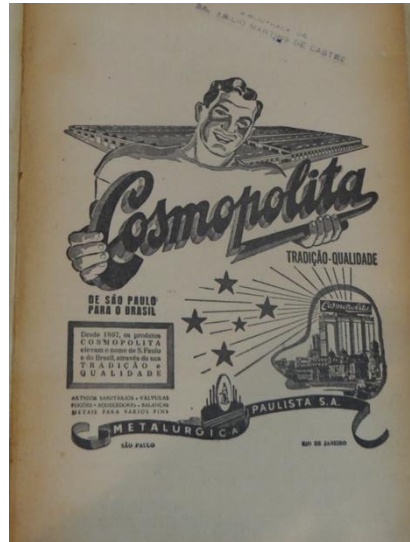


Figura 1.4. *Cosmopolita*, Metalúrgica paulista S.A.
Revista *Anhembi*, n. 22, 1952

Com isso, uma trajetória espacial remete a uma tradição resgatada de um tempo remoto – as colunas gregas – e lançada para a frente em um progresso de amplas possibilidades – expresso nas estrelas e os vetores –, localizadas em um futuro próximo. Apesar do oxímoro da afirmação de um alcance internacional que, na prática, trabalhava circunscrito às fronteiras nacionais, a publicidade vende a ideia de um intenso relacionar-se com as distâncias.

Esse elemento da trajetória verbalmente captados na frase “De...para...algum lugar” estaria presente também no já citado *slogan* da Vera Cruz e, uma vez mais, em outra publicidade encontrada na mesma fonte, a revista de Paulo Duarte. O jornal *O Estado de São Paulo*, tradicional veículo de comunicação da família de Alfredo Mesquita, vendia a si próprio, como “Notícias de todo o mundo para todo mundo”. Em sua peça de publicidade, dessa vez, não uma ilustração, mas uma foto-montagem, um globo escolar posiciona sua haste de sustentação sobre um exemplar daquele jornal diário aberto em uma superfície plana. Como *background*, os arranha-céus de São Paulo em que se pode distinguir claramente o Viaduto do Chá, um dos cartões-postais da cidade (fig. 1.5).¹⁴¹

Poderíamos observar, em uma possível leitura dessa imagem, que nela as notícias atuam como a plataforma na qual o globo se sustenta. Ao funcionar como pano de fundo dessa imagem, a arquitetura de São Paulo surge automaticamente associada a esse significado de uma base de

¹⁴¹ MATERIAL publicitário. O ESTADO de São Paulo. *Anhembi*, São Paulo, n. 23, ano II, s.p, out. 1952.

apoio. Seus prédios despontam verticalmente acima da composição do globo e do jornal, servindo de moldura para esse corpo de notícias que sustenta o mundo.

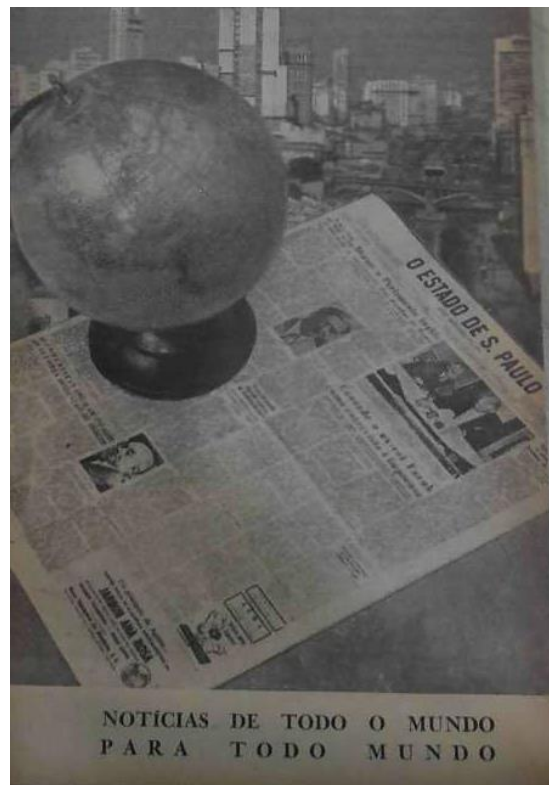


Figura. 1.5. *O Estado de São Paulo*. Material publicitário. Revista *Anhemi*, out. 1952.

Em um grau mais complexo, a cidade em progresso serve nessa peça de publicidade como fundo dinâmico, incrementando ainda mais as ideias de movimento e alcance espacial já presentes na imagem principal. Essa sobreposição, graças à técnica da foto-montagem, permite a associação com a ideia de que o crescimento recorde da metrópole vincula-se a essa consciência da importância dos veículos de informação e da conquista de um conhecimento sobre o mundo.¹⁴² Constrói-se uma relação de interdependência entre a fotografia da cidade, o

¹⁴² A publicidade é, possivelmente, uma tímida aplicação do “princípio construtivista do plano compositivo: materiais dispostos em diagonal, esquemas lineares, leitura em zigue-zague”. Sobre o plano compositivo, ver, LAVRÉNTIEV, Aleksandr. Aleksandr Ródtchenko: começos da vanguarda na Rússia. In: RÓDTCHENKO, Aleksandr. *op. cit.*, p. 204-213. Em realidade, não há muito texto em ordens desafiadoras das convenções para ler a

background, e a imagem do globo sobre o jornal, em primeiro plano: o célere desenvolvimento econômico somente ocorre graças a uma atenção à demanda de atualização a respeito do que ocorre no mundo e vice-versa.

Diante desses lemas cosmopolitas, tempo e espaço estão imbrincados. A afirmação de uma trajetória espacial (na frase *De...para...*) remete também a uma profundidade de tempo, apontando para a longa tradição dessas empresas. Ambas vinham em suas atividades desde o século dezenove e conviveram com uma São Paulo que também efetuava um trajeto diacrônico, saindo do provincianismo para a modernização.

Esse elemento de deslocamento, conectado a dinamicidade e movimento, e projeção espacial pelos territórios da geografia mundial (ou, mais localizadamente, brasileira) que, em seus *slogans*, essas empresas asseguram efetivar converte-se em uma afirmação de saber sobre o globo. Esse conhecimento epistemológico do espaço geográfico as habilitaria, dessa forma, a participar desse processo de crescimento socioeconômico da metrópole e contribuir para ele. O cosmopolitismo surge como um deslocamento espacial que garante autoridade e, ao invés de negar, confirma uma tradição.

Nesse sentido, a ambição da Vera Cruz vinha compor esse quadro de opulência local conectada à esfera internacional. Distante do prosaico anúncio de metais e notícias, a importância da conquista de uma arte cinematográfica internacional, tarefa possivelmente mais complexa, somar-se-ia para compor um quadro de atenções voltadas ao ideal cosmopolita. A inauguração dessa empresa catalisou as demandas e temores a respeito de um cosmopolitismo na São Paulo do fim dos anos 1940 e início dos 1950.

Ela baseava-se no princípio de que um cinema industrial só poderia ser bem sucedido, se conseguisse aplicar os princípios internacionais e viesse a ser uma continuidade da estética cinematográfica mundial. *Caiçara*, o primeiro filme, abriria um modelo para a consecução desse projeto. Lançado em outubro de 1950, sob grande expectativa da audiência e da crítica especializada, o filme seria a chance, afinal, de assistir a um filme brasileiro, produto não de aventuras individuais ou ciclos regionais, mas resultado de uma indústria cinematográfica.¹⁴³

não ser o do próprio exemplar do jornal (leitura que a baixa definição da foto não permite). Além disso, o texto principal, com o *slogan* cosmopolita, está no sentido tradicional. A técnica de foto-montagem e o jornal em uma dinâmica diagonal, no entanto, autorizam a relação. Para uma aplicação um pouco mais ousada ver o cartaz do filme *São Paulo S.A.* (1965), dirigido por Luís Sérgio Person. (v. cap. 5).

¹⁴³ Carlos Ortiz denuncia que os defensores do projeto industrial qualificavam de “aventuras” as investidas cinematográficas anteriores a Vera Cruz. Em várias ocasiões ele reiterou o equívoco dessa posição, uma vez que o

Filmado em locações em Ilha Bela, litoral paulistano, e com severos problemas de produção, inclusive orçamento excedido, a película teve uma recepção que dividiu a crítica.¹⁴⁴

Quanto à recepção de público, os depoimentos sobre o sucesso ou fracasso financeiro da fita, em geral, são contraditórios e, como não havia controle dos borderôs nos guichês das salas de exibição, não há como precisar o sucesso de bilheteria do filme. Isso se apresenta como válido, em geral, para os filmes da Vera Cruz em sua totalidade e as produções que se seguiram no cinema brasileiro até a década seguinte.¹⁴⁵ Na ausência de outra maneira de gerar uma estatística confiável, o único modo possível de inferir o sucesso comercial de um filme está baseado nas especulações contidas nos comentários de cronistas da época.

O enredo do filme¹⁴⁶ está centrado sobre uma protagonista feminina que, marcada pela tragédia, ao nascer em um asilo para pacientes com hanseníase, foi isolada dos pais desde o nascimento. Para escapar desse destino trágico, ela aceita o pedido de casamento de um burguês alcóolatra, dono de uma estalagem de barcos na exótica Ilha Verde, onde uma atmosfera fantástica a espera. Pedras que cantam como sinos, uma população amaldiçoada por uma velha lenda, feitiços baseados em vodu e rituais misteriosos são parte do seu novo cotidiano.

Quando o marido morre em uma situação que mescla o crime passional e a feitiçaria por encomenda (devido a um ato mágico com um boneco vodu), a moça passa a ser pressionada pelo assassino do marido, sócio da fábrica de barcos, que deseja possuí-la. A situação se estende, sem qualquer perspectiva de felicidade, até que um marinheiro sem passado chega à ilha. Ele a seduz

trabalho dos pioneiros deveria ser considerado. Embora o próprio Ortiz, também entusiasmado com a nova indústria recém-fundada, acreditasse em uma espécie de seleção natural advinda a partir da consolidação industrial: “A seleção de valores far-se-á com o tempo, como que por si. Os aventureiros e aproveitadores talvez nem cheguem mais a ter oportunidades. E numa competição saudável, necessária e fatal, em breve continuarão na liça apenas aqueles que forem capazes de se colocar à altura das exigências técnicas e estéticas da arte cinematográfica de nosso dias”. ORTIZ, Carlos. São Paulo fará cinema. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981, p. 41 (Originalmente publicada em 10 nov. 1949).

¹⁴⁴ Um breve histórico da produção e de seus problemas, produzida pelos personagens da própria época, pode ser encontrado em OS MISTÉRIOS da Vera Cruz. *Anhembi*, São Paulo, n. 04, p. 152-4, mar. 1951.

¹⁴⁵ Esse controle somente passa a existir em 1967, por medida do recém-criado Instituto Nacional de Cinema (INC). A partir de então, faz-se possível auferir o sucesso de bilheteria do cinema brasileiro. ver. JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil: Culture and State*. Pittsburgh: Pittsburgh press, 1987. Sobre isso, ver. 3.

¹⁴⁶ O que propomos não consiste em uma análise do filme propriamente dita. Até porque estão aqui ausentes a atenção ao detalhe, à especificidade da linguagem cinematográfica e o longo olhar que merece um objeto em um processo analítico, até por falta de espaço (Sobre isso, ver, 6). Exploramos aqui o objeto, apenas para satisfazer os objetivos de contextualização, dispensando uma pré-análise para a película. O que poderá servir como base para análises mais detalhadas em pesquisas futuras. Para três análises do filme, consultar GALVÃO, Maria Rita, 1983, p. 225-255; HEIN, Valéria Angeli. *op. cit.*, 122-126; e GONÇALVES, Maurício. *op. cit.*, p. 177-182.

e finalmente promete retirá-la do caminho trágico a ela destinado, mas antes um ritual perpetrado pela narrativa redimirá os males do passado e abrirá o caminho para uma nova vida.

Uma criança, que desenvolvera uma afeição quase obsessiva pela protagonista, termina assassinada pelo vilão. Este, logo depois, também morre, dessa vez, por causas inexplicadas, aparentemente por força da natureza. Na porta do cemitério, a população que acompanha o cortejo da criança se retrai diante da cruz, lembrando a antiga maldição. A idosa, feiticeira da aldeia, avó do garotinho assassinado, impedida de entrar no campo santo por algum tipo de enigmática interdição, oferece a benção e o desejo de felicidades ao casal. Os dois entram, então, no cemitério, enquanto os preparativos para o sepultamento da criança são feitos ao fundo, e a narrativa se encerra.

Um enredo sobre forças da natureza e fortaleza de caráter que usa das regras do folhetim e do melodrama de uma maneira bastante peculiar, com elementos de morbidez, ambiguidade e sacrifícios rituais, além de celebrações exóticas que visavam incrementar o clima de macabro que ronda a fatídica (e ao mesmo tempo idílica) ilha. Talvez aqui valha lembrar a observação de Jacques Rancière sobre o exercício árduo que consiste em preparar filmes de evasão.¹⁴⁷ O exemplo de *Caiçara* configura-se um argumento sólido em favor de que a combinação de clichês e a dosagem de elementos minimamente renovados não se apresenta tarefa fácil.

Em relação ao cosmopolitismo, *Caiçara* é um grande elogio ao estrangeiro ou, ao menos, ao “forasteiro”. O título, baseado em palavra da língua tupi, remete ao “homem praiano”, conforme a cartela explicativa que inicia o filme. Os protagonistas, no entanto, não são do vilarejo, mas indivíduos deslocados. A protagonista é apartada da família pela tragédia e pelo sentimento de culpa de ser saudável. Sem raízes, não se adapta, a princípio, à ilha, que, ao fim, em um golpe da fortuna, ocasionado por forças naturais, permite redimi-la de seu passado. Ele é simplesmente sem vínculos de nenhuma espécie, existindo apenas a rápida menção de que seu pai também era marinheiro. Em realidade, seu personagem quase não tem sequer um perfil psicológico, inclinando-se apenas para ser um tipo, levado pelo sabor da aventura, que o guia até a ilha e o faz seduzir a protagonista (que, ousadamente, deixa-se seduzir) (fig. 1.6)¹⁴⁸.

¹⁴⁷ A análise de Vincent Minelli em termos de performance e melodrama se encerra com a irônica frase: “arte pela arte não é decididamente coisa simples”. RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 99.

¹⁴⁸ Alguns chamam a atenção para o ousado papel da mulher nos filmes da Vera Cruz, o que desafia os esquemas melodramáticos tradicionais no cinema cujo modelo hollywoodiano daqueles anos seria o paradigma. HEINZ, Valéria. *op. cit.*

A população local, supostamente os caiçaras do título, está mergulhada sob o manto de mistério e intriga. Os populares servem de coro ao enredo¹⁴⁹, fornecendo explicações ao espectador e comentando os acontecimentos de maneira didática. A maldição desses populares, motivada por antiga lenda de que a comunidade teria deixado de saudar com o repique de sinos a imagem de uma santa que de barco passava, estará além de qualquer redenção. Desse modo, os moradores da ilha assumem apenas a função de pano de fundo para os dois forasteiros, cuja história de amor é o mote da narrativa.



Fig. 1.6. *Caiçara*. 1950. Produção da Vera Cruz e de Alberto Cavalcanti. Personagens femininas conscientes da sensualidade.

Se consideramos que a instância narradora põe-se ao lado, não de um personagem, mas das forças naturais, que regem, por desígnios misteriosos, a lógica dos acontecimentos da ilha, podemos falar em uma identificação foco narrativo - natureza¹⁵⁰. Instância essa que celebra alegremente a primeira união sexual dos dois, em *supercloses* nas ondas banhando a praia, ao tempo em que se revela impiedosa com os moradores locais.

A narrativa, no entanto, não oferece saída para o confinamento e anátema da população local, punindo com afogamento os dois personagens negativos, que pertencem ao ambiente local, o marido e o sócio duplamente assassino. A força irrefreável dessa natureza sem misericórdia está representada no turbilhão de águas negras, pré-enredo, que abrem os suntuosos créditos, sob

¹⁴⁹ “Dramaticamente, os caiçaras funcionam como um coro grego” e seriam os responsáveis pela “moral da história”. GALVÃO, Maria Rita, 1983, p. 243.

¹⁵⁰ Essa hipótese precisaria ser analisada com mais rigor. Mas como apresentamos uma pré-análise, vamos considerá-la válida provisoriamente. Em outros trabalhos, quem sabe, poderemos desenvolvê-la.

o nome “Uma produção Cavalcanti” e que retorna visualmente em momentos chaves, principalmente no castigo aos vilões, comentando acintosamente a partir de um ponto de vista externo a ação observada.

O melodrama, *grosso modo*, divide o mundo entre bons e maus, além de fornecer situações de grande apelo sentimental e saídas para a trama voltadas à catarse emocional em um desenlace que tende para ser definitivo (trágico ou não), sem fios soltos ou espaço para abertura de sentido¹⁵¹. Em *Caiçara*, o final feliz surge graças à trágica expiação, o sacrifício da vida da criança. O desfecho de sua história se dá sob o signo desse episódio, um cemitério, lugar de ritualizar o luto e, assim, continuar a viver. Esse elemento de morbidez e o papel ambíguo das forças naturais, às vezes positivas e às vezes cruéis, fornecem ao filme o papel de uma curiosa releitura da lógica do melodrama.

Ambiguidade, talvez, seja uma palavra adequada para caracterizar as várias das situações introduzidas pelo enredo. A força de caráter da protagonista não se converte em uma real poder de decisão, o seu destino sempre está guiado por forças que não lhe dizem respeito. A feiticeira, capaz de arquitetar um passe mágico para tirar a vida de um homem, também se mostra uma personagem generosa e carinhosa com os outros moradores, principalmente o seu neto e a protagonista. O garotinho simpático e carismático, por sua vez, se mostra capaz de atos furiosos de ciúme e ensaios de feitiço contra o protagonista. Tal dose de ambivalência¹⁵² faz-se, no mínimo, inusitada em um melodrama, habituado a dividir o mundo entre duas esferas, os justos a serem recompensados, e os ímpios a serem punidos.

Os elogios ao filme à época de lançamento foram numerosos. Leon Eliachar, de *A Cena Muda*, pode ser um exemplo. Tanto a montagem quanto som, possivelmente seriam os melhores que ele já tinha presenciado em cinema brasileiro. O diretor Adolfo Celi recebe até mesmo comparações a Roberto Rossellini, pelo uso “funcional” das paisagens e o enredo, que prende a

¹⁵¹ O gênero melodrama e o seu entrelaçamento com a indústria audiovisual transformou esse conjunto de fórmulas em o mais reproduzido dos gêneros no século vinte: “Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e o mal, se oferece uma imagem simples demais para valores partilhados, isso se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável.” . XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 91. Para uma visão complementar, ver: SADLER, Darlene J. (Org.). *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*. Chicago: University of Illinois Press, 2009.

¹⁵² Tal interpretação contraria a perspectiva tradicional sobre o cinema industrial paulista: “É portanto o predomínio do enredo em que tudo se desdobra com esmagadora clareza, e se resolve com inelutável coerência, sem ambiguidade, sem perturbar”. BERNARDET, Lucilla Ribeiro (*apud* GALVÃO, Maria Rita), 1983, p. 242.

atenção do espectador, sendo louvada também a sua precisão na “escolha de um argumento tipicamente brasileiro, a do cabôclo à beira da praia”.¹⁵³

Francisco Luiz de Almeida Salles dedica seis artigos elogiosos ao filme no jornal *O Estado de São Paulo*, série que assim se inicia: “Vimos anteontem *Caiçara*, em primeira exibição pública. O [Cine] *Marabá* lembrando as grandes estréias do cinema internacional”.¹⁵⁴ Alguns críticos menos arrebatados pelo entusiasmo com a nova indústria, no entanto, produziram observações mais severas.

Mesmo um entusiasta da Vera Cruz como Benedito J. Duarte, apresentou reservas ao filme, atravessado, segundo suas palavras, por “romantismo folhetinesco e documentarismo folclórico”. Duarte defendia, porém, o filme como “estaca zero” da produção industrial, embora admitisse que a película representava uma aurora um tanto “pálida”.¹⁵⁵ Ainda mais rigoroso, o crítico de cinema e radialista Walter George Durst, posteriormente roteirista da Companhia, acusou a produção de realizar apenas um “piquenique de grã-finos em Ilha Bela”.¹⁵⁶

Para o que interessa aos objetivos deste trabalho, porém, o ensaio mais contundente e importante que o filme recebeu partiu de Nelson Pereira dos Santos, jovem aspirante a cineasta e crítico. Ele ataca principalmente à abordagem industrial, excessivamente artificial¹⁵⁷, do tema da colônia de pescadores. Para ele, aquela atmosfera, expressa nessa opção, seria inadequada e insuficiente para captar a riqueza dos costumes, ocasionando a folclorização da cultura popular local:

¹⁵³ ELIACHAR, Leon. *Caiçara*, coquetel, Cavalcanti e cinema brasileiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 47, ano 29, p. 03, 22 nov. 1950. Maria Galvão observa que um dos padrões da crítica no período consistia no corte por camadas, sem uma visão integral do filme. Primeiro, a fotografia, depois a montagem, depois o som, etc. seriam avaliados individualmente. Ver, GALVÃO, Maria Rita, 1983, p. 228-9 e 255.

¹⁵⁴ [SALLES, Francisco Luiz de Almeida]. *Caiçara* I. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 06, 28 out. 1950. A série de artigo se estenderia até o dia 03 de Novembro. Na época, as críticas de cinema não eram creditadas. Com o aumento do prestígio do cinema a partir de então, esse cenário logo se alteraria e os ensaios passariam a receber a assinatura do crítico, importante conquista intelectual.

¹⁵⁵ DUARTE, B. J. ‘*Caiçara*’ e Adolfo Celi. In: DUARTE, B. J. et alli. *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁵⁶ DURST, Walter George (*apud* GALVÃO, Maria Rita) 1983, p. 226. A linha também é reproduzida livremente e em tom de ironia e desaprovação em DUARTE, B. J. ‘*Caiçara*’ e Adolfo Celi. In: DUARTE, B. J. et alli. *op. cit.*

¹⁵⁷ Voz historicamente situada e atendendo a apelos de sua época, mas reproduzida durante anos em análises posteriores do filme. Acusar o filme de artificial se tornou um chavão corrente nos estudos sobre o tema. Ismail Xavier esclarece, de um ponto de vista analítico, obviamente não disponível para os interlocutores da época, a opção do filme em se filiar aos códigos de um gênero, o melodrama, nem mais nem menos “artificial” que as regras de outros gêneros disponíveis. “Eu não chamaria isso de artificial, mas de uma estratégia de linguagem para criar um imaginário”. O problema do filme, para ele, seria que o filme e, em maior escala, a Vera Cruz, se apega demais a esses clichês: “O imaginário da Vera Cruz está carregado demais dessas regras universais de como fazer”. Xavier não menciona, porém, qual o ponto de referência para julgar o excesso ou uma dose mais adequada de melodrama ou da clichêrie própria a essa fórmula. XAVIER, Ismail (*apud* HEIN, Valéria Angeli). *op. cit.*, p. 42-43.

[...] De um ponto de vista nacional e realista [...] O filme que a Cia. Vera Cruz lançou nas telas de S. Paulo não é o cinema brasileiro que a sua propaganda procura fazer ver. É justo que o nosso povo espere ansiosamente pelo advento de *uma produção cinematográfica nacional ligada ao que há de melhor em nossa cultura, a serviço da divulgação de nossos costumes e tradições que constituem rico manancial para a realização de autênticas obras de arte.* [...] Cinema brasileiro será aquele que respeitar, ainda que falho inicialmente de técnica e de forma, a verdade e a realidade de nossa vida e de nossos hábitos, sem preocupação maliciosamente evidente de por em relevo costumes que não são nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas *múltiplas manifestações desse cosmopolitismo desmoralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota.* [...] [Caiçara] é um filme falso e humilhante, feito por quem não conhece e não quis ver a vida verdadeira desses bravos lutadores do litoral e que preferiu fazer sob um título sugestivo um amontoado de *cenas de depravação, pornografia e depressão moral.* [...] *O verdadeiro realismo não se acha somente na forma; está, antes de tudo no assunto e seu tratamento.* [...] Com as *influências* existentes na Cia. Vera Cruz e com a sua primeira amostra apresentada com *Caiçara*, será bastante difícil que essa organização consiga ou esteja interessada em fazer *cinema verdadeiramente brasileiro.*¹⁵⁸

O texto partilha uma concepção de cinema como veículo da divulgação de “costumes e tradições” e revelador das riquezas de uma realidade, um rico “manancial” a ser devidamente explorado. Uma perspectiva que, apesar das inevitáveis descontinuidades, permaneceria por anos presente no pensamento cinematográfico brasileiro (ver 3.1). O ensaio sobre *Caiçara*, nesse sentido, é também uma oportunidade de contribuir para a articulação de uma proposta alternativa de cinema que, por um dever ético, para Santos, não poderia abrir mão de suas noções de pertencimento básicas, a classe e a nação.

O principal ponto de ataque, no entanto, gira em torno da atmosfera cosmopolita do filme que se recusa a enquadrar o ambiente a partir dos problemas que eram próprios daquela realidade. Observação retomada por Galvão: “Os problemas que existem são problemas universais e transcendentais: o amor, o ciúme, o ódio, a morte”, e não participam deles diretamente a população local: “[Tais questões] dizem respeito [somente] aos personagens centrais”¹⁵⁹.

Para Nelson Pereira, o filme estava a serviço do imperialismo norte-americano, ao apelar para um ponto de vista pessimista e expor cenas de degeneração moral, pretendendo alimentar

¹⁵⁸ SANTOS, Nelson [Pereira] dos. *Caiçara – negação do cinema brasileiro. Fundamentos: Revista moderna de cultura*, São Paulo, n. 17 – Ano III, p. 45-46, jan 1951, p. 45-46, grifo nosso.

¹⁵⁹ GALVÃO, Maria Rita, 1983, p. 247. Recordando, em adendo que, o marido violento, o sócio corrupto, a feiticeira idosa e a criança também são personagens de importância, ainda que coadjuvantes, e todos são pertencentes a comunidade e são envolvidos diretamente nas questões de amor, morte, etc., afetados também, desse modo, pelas mencionadas “questões transcendentais”.

um clima de derrotismo, a fim de facilitar a dominação da população brasileira e da cultura nacional pelo capital estrangeiro.¹⁶⁰ Nesse ponto de vista, o arquiinimigo de um “cinema verdadeiramente nacional” seria, portanto, o cosmopolitismo.

Em outro ensaio, agora sobre *Ângela* (1951), o terceiro filme da Vera Cruz, Santos complementa o seu argumento contra o cosmopolitismo: “É da própria condição da burguesia nacional o cosmopolitismo”.¹⁶¹ A “presença” dessa prática no cinema brasileiro, apesar disso, seria apenas um efeito de superfície, cujo verdadeiro motor encontraria-se na “política servil das classes dominantes em relação aos interesses imperialistas norte-americanos”. E, à título de conclusão, atribui às premissas cosmopolitas a existência de posturas que julga antinacionalistas, comuns também em outras artes, em provável referência às Bienais do Museu de Arte Moderna: “É o cosmopolitismo demonstrado pelas classes dominantes no terreno político-econômico que determina o influxo de ideias antinacionais na cultura e nas artes”.¹⁶²

O cosmopolitismo assumia, nessa perspectiva, o papel não apenas de uma contrafação do universalismo, mas também de um mero efeito de uma política econômica de dominação externa, sintoma de uma ameaça à soberania nacional. Como uma base implícita a sustentar essa argumentação está a assertiva de que o desenraizamento cultural pressuposto pelo cosmopolitismo, “ainda que [advindo] da *própria condição* da burguesia nacional”, não poderia ter vínculos internos, as suas raízes, portanto, se encontrariam ausentes na própria cultura brasileira, sendo sempre “impingido” a partir de um agente externo, que ameaçava a cosmogonia nacional.

A necessidade de representar os costumes brasileiros, as discussões a respeito de fundo e forma e a consciência a respeito dos deveres do cineasta, o ensaio apresenta de modo geral a

¹⁶⁰ Nesse ponto, o crítico representava o ponto de vista editorial da revista *Fundamentos*. Para os comunistas brasileiros a política da boa vizinhança, aplicada pelo Departamento de Estado americano alguns anos antes, não deveria ser esquecida e agora ressurgia, mais agressivamente, transmutada em formas de manipular a economia nacional. A Vera Cruz, a partir desse olhar, seria um mero instrumento desses investidores estrangeiros, principalmente da *Columbia Pictures*, que distribuía os seus filmes. Sobre a política da boa vizinhança dos Estados Unidos, durante a década de 1940, ver: SADLER, Darlene J. *Americans all: Good neighbour cultural diplomacy in World War II*. Texas: Texas University Press, 2012.

¹⁶¹ SANTOS, Nelson Pereira (*apud* BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita). *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as ideias de ‘nacional’ e ‘popular’ no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1983, p. 68 (original em *Fundamentos*, set. 1951).

¹⁶² SANTOS, Nelson Pereira (*apud* BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita). *op. cit.*, p. 69. Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão recordam que a *Fundamentos* também demonstrava uma visão mais positiva da burguesia nacional, classe que poderia, potencialmente, atuar a favor da emancipação da nação, de acordo com o ideário comunista do período, mas “dessa visão positiva da burguesia nacional não há sinais nos textos sobre cinema” (*idem*, p. 68).

agenda que mobilizaria as discussões de cinema por décadas. Além disso, as palavras de Santos e de outros interlocutores são pequenos acenos daquilo que ganhava gradual força no cenário intelectual, um projeto de nação em novos moldes, que unia a discussão econômica, política e cultural em intensidade até então inédita, e que seria a tônica dos debates culturais e políticos nos anos seguintes.

1.2.4 Histórias sem pátria e sem sentido: cosmopolitismo e barbárie

Em um dos seus diálogos, Platão defende que o hábito cultivado pelos gregos de chamar todo e qualquer povo que não falasse o grego de bárbaros, nada de significativo dizia a respeito daqueles outros povos.¹⁶³ “Bárbaros” nomeava, portanto, a ninguém em especial já que nascia de uma espécie de autodiagnóstico da ignorância. A barbárie nomeava o outro, aquele do qual pouco se sabia e, mais precisamente, de quem tampouco se desejava saber algo mais.

Exercícios de nomeação semelhantes acontecem em diversos momentos históricos. No Brasil do pós-guerra até a década de 1950, ocorre algo nessa direção em relação ao chamado cosmopolitismo, o que se torna ainda mais notório em alguns grupos da esquerda. Alex Viany, crítico de cinema carioca recém-chegado, em 1948, dos Estados Unidos, que se afirmava desiludido com o cinema de Hollywood, nomeia dessa maneira toda e qualquer prática de cinema que, segundo ele, ameaçasse os interesses nacionais.¹⁶⁴

Contra isso, Viany pregava a necessidade de uma prática cultural que buscasse a “brasilidade”, um termo difuso que estava atravessado por duas concepções. Primeiramente, o realismo cinematográfico, principalmente sob influxos do neorealismo italiano. Em um segundo momento, ele defendia as representações do campo e da tradição como as mais significativas para a identidade nacional¹⁶⁵.

¹⁶³ “No ponto em que estamos é impossível explicar o que disse a não ser de modo imperfeito. [...] Porque é o mesmo que tentar alguém dividir a humanidade em duas partes, como costuma a maioria, isto é, separando-a como se o gênero helênico constituísse uma unidade distinta das demais e dando-se a estas o nome comum de ‘bárbaros’”, PLATÃO. O Político In: _____. *Os Pensadores* vol. III. Trad.: José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1991, p. 342. Platão começava a abertura de seu pensamento para a influência estrangeira, principalmente dos egípcios (ver, nota 169).

¹⁶⁴ AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectivas, 2002, p. 28.

¹⁶⁵ De acordo com a análise de Autran, para Viany, “campo é o repositório natural da “brasilidade”, sendo possível deduzir que, para aquele autor “a cidade não seria [...] um ambiente naturalmente brasileiro”. AUTRAN, Arthur, 2002., p.103. Sobre isso, RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968). *Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, MG, vol. 02, Ano II, no. 02. abr.-jun. 2005. Disponível em <www.revistafenix.pro.br> Acesso em: 12 jul. 2005.

Viany jamais oferecera um programa concreto a essa proposta, o que se entendia por brasilidade consistia apenas que a obra, seja filme ou outra peça artística, deveria assumir a tarefa da busca de raízes que, *autenticamente*, representassem o povo brasileiro. O que não deveria se limitar somente a um conteúdo nacional, mas a uma abordagem igualmente nacional. “Faz-se necessário um ‘tratamento brasileiro’ para que os ‘assuntos brasileiros’ cheguem a uma expressão nacional”.¹⁶⁶

Viany reprovava diretamente os filmes brasileiros de anos recentes, meados de 1940 e início dos 1950, e, simultaneamente, a crítica que se eximia de denunciar a influência cosmopolita sobre o cinema brasileiro:

De uns anos para cá, o cinema brasileiro parecia ir adquirindo as mais estranhas características [...]. Ao mesmo tempo, a maioria dos críticos nada fazia para combater a influência do cosmopolitismo dos filmes estrangeiros (especialmente norte-americanos), cantavam *hosanas ao formalismo das importações violentas, sádicas, derrotistas e degeneradas* – e, no que diz respeito ao cinema nacional, deixava de lado a crítica às *historias sem pátria e sem sentido* para soltar vivas ao princípio de industrialização de nosso cinema e ao melhoramento de nosso nível técnico.¹⁶⁷

Desse modo, o cosmopolitismo, propagador de narrativas “sem pátria e sem sentido” era *o outro*, aquele que pairava nas sombras, pronto para atacar a qualquer momento, ameaçando o ideal de *brasilidade*. O historiador Reinhart Koselleck aponta que os radicais terminados em “ismos”, como o cosmopolitismo, mas também liberalismo, republicanismo e outros, às vezes, nasciam justamente da ausência de observação empírica, baseando-se “apenas parcialmente na experiência”.¹⁶⁸

Tais *ismos* são conceitos que funcionam como tentativas de organização voltadas para o futuro. Nos vãos das palavras organizadas, naqueles lugares onde a observação está ausente, usa-se o *ismo* para nomear o incognoscível. Esse se configura num ato de nomeação que funda significados para palavras, visando constituí-las como pontes para o futuro. Embora, nesse caso, o salto para a frente que orientará um projeto de futuro, ocorra, de maneira peculiar, pela via negativa. Denunciar o cosmopolitismo visava proteger o desenvolvimento futuro de uma cultura cinematográfica nacional.

¹⁶⁶ AUTRAN, Arthur, 2002., p. 74.

¹⁶⁷ VIANY, Alex (*apud* AUTRAN, Arthur), 2002, p. 65, grifo nosso (original em 1952).

¹⁶⁸ KOSELLECK, Reinhart. *op. cit.*, p. 297.

De maneira similar, assim como os gregos denunciados por Platão em relação aos bárbaros, aqui o cosmopolitismo cumpre uma função de afirmação identitária de um grupo, funcionando como elemento de negação sem necessidade de que práticas nomeadas como cosmopolitas se façam de fato compreendidas. Para esses atores, defensores dos valores nacionais, “olhar para fora muralha”¹⁶⁹ não estava sob cogitação.

Na tentativa de afirmar uma busca pela identidade nacional, que então se intensificava, estabelecer o local de fala das práticas de cultura cosmopolitas, como a emanação de práticas negativas a serem combatidas, funcionava como estratégia para o fortalecimento de um programa de ação intensamente nacionalista.

Na dificuldade de estabelecer linhas afirmativas para um programa do cinema tipicamente nacional, que fossem de comum acordo de todos em meio à heterogeneidade incontornável, estabelecia-se o elemento de negação, o outro, como fator de aglutinação. Ao esquivar-se de arrolar as características de um projeto nacionalista *in totum*, estabelecia-se um consenso parcial ou temporário ao menos naquilo que, para autoproteção dos valores nacionais, deveria ser negado. Para isso, o cosmopolitismo, sua negação e condenação, parecia ser fundamental.

Essa defesa da *brasilidade* e a condenação do cosmopolitismo encontravam uma considerável impulsão no ambiente cultural brasileiro daqueles anos e não estava em definitivo circunscrita à crítica de cinema. Ela pode ser relacionada com a atmosfera instaurada na classe artística e intelectual brasileira no período imediatamente anterior ao retorno de Viany ao Brasil. Ela somente pode ser completamente compreendida se recordarmos o debate em torno dos deveres do intelectual no pós-guerra (v. acima, 1.2.1). Diálogos que prepararam um território fértil para um tempo do nacionalismo, que ameaçava relegar o cosmopolitismo, ao menos em alguns de seus aspectos, a um papel subsidiário, como veremos no próximo tópico.

1.3 Em torno de uma semântica dos tempos cinematográficos

Em 1953-1954, no cenário brasileiro, acontecimentos políticos fundamentais colaboram para a discussão sobre os rumos da cultura nacional e contribuem de maneira decisiva para o

¹⁶⁹ AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa. Um olhar para fora da muralha. *Archai*, Brasília, n. 07, jul-dez, 2011, p. 67-74. No artigo, a pesquisadora discute a abertura de Platão para a cultura dos ditos “bárbaros” a partir do diálogo “Fedro”, rompendo a dicotomia bárbarie *versus* helênicos.

ideário de uma nação sólida e consciente de si mesma, capaz, portanto, de atuar como protagonista no cenário internacional.

Nessa direção de ânimos, Getúlio Vargas, em seu segundo governo, assiste ao auge de uma campanha civil-militar cujo *slogan* era: “O Petróleo é nosso!”. Esse movimento se iniciara em 1947 e desde 1948 tinha com base o Centro de Estudos e Defesa do Petróleo (CEDP), entidade civil fundada pelos promotores da campanha. Mais do que apenas a riqueza do Petróleo, “o que estava em jogo era o Brasil, mais precisamente a soberania nacional”.¹⁷⁰

Esse processo estimula a propagação de um ideário nacionalista, principalmente depois que, em setembro de 1953, como resultado da campanha, é criada a estatal Petrobrás. Alimenta-se o anedotário triunfalista de que a criação da estatal teria sido um grande golpe no capitalismo americano e uma vitória para o nacionalismo brasileiro. Com o suicídio de Getúlio Vargas e, principalmente, com sua carta-testamento, o nacionalismo atinge máximos décibéis em um intenso eco que percorre o país, apontando um caminho aparentemente incontornável, o da emancipação nacional.

No cinema, de acordo com as críticas de Alex Viany, exigia-se que algo semelhante a campanha do petróleo tivesse lugar, retirando o meio cinematográfico brasileiro das mãos ambiciosas das empresas americanas, como a Universal e a Columbia Pictures. “Assim como de uma hora para outra, tornou-se impossível esconder a existência do petróleo brasileiro, assim também da noite para o dia não mais puderam os assalariados de Hollywood encurralar o cinema nacional”¹⁷¹. Viany tentava “capitalizar para o cinema a extraordinária repercussão pública obtida pela campanha do petróleo”.¹⁷²

Para o cinema brasileiro, o ano 1954 seria de extremos. Se no seu início ocorrera o I Festival internacional de cinema, logo após o encerramento daquela atividade, o meio cinematográfico é tomado de um amargor inigualável com a grande crise dos Estúdios Vera Cruz. A Companhia sofre naquele momento a intervenção dos seus credores, representados pelo Banco do Estado de São Paulo. Como vimos anteriormente, sua fundação foi cercada de polêmicas, em relação às quais, além de cosmopolitismo degenerador, atirava-se também à

¹⁷⁰ AZEVEDO E SILVA, Angelissa. A Campanha do Petróleo: em busca do soberania nacional. In: FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão (Org.). *Nacionalismo e Reformismo radical* (1945-1960). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 309-333, p. 312.

¹⁷¹ VIANY, Alex (*apud* AUTRAN, Arthur). 2002, p. 169.

¹⁷² AUTRAN, Arthur, 2002, p. 170.

empresa o estigma de “modelo hollywoodiano”, na tentativa de desqualificá-la como experiência nacional.¹⁷³

Uma ala da crítica reclamava, por exemplo do excessivo número de estrangeiros no seu quadro técnico, da perversão de valores, da folclorização de temas, da ausência de um elemento típico autenticamente brasileiro, enfim, de um “cinema verdadeiramente nacional.” Para esses, ela era um momento negativo, um exemplo que deveria ser evitado, atravessada pelo “entreguismo”¹⁷⁴, palavra que se convencionou atribuir a abertura de mercados ao capital internacional e a técnicos estrangeiros e, viciada de berço, desde seu projeto, por seu cosmopolitismo descaracterizador das riquezas nacionais.¹⁷⁵

Para outros, a Vera Cruz seria um passo decisivo, em torno do qual, poderia se construir finalmente uma indústria de cinema no Brasil. Assim, o nome da empresa continuaria a se mostrar controverso motivo de debates, mesmo depois do fim da sua primeira fase. Os Estúdios Vera Cruz se tornaram um símbolo de disputa por parte de diversos grupos em torno do estabelecimento programático dos caminhos do cinema nacional.

Os dois grupos formados, recordando que estamos falando de um tempo com especial apreço por polarizações, chocavam-se na tentativa de estabelecer marcos para a história da prática cinematográfica no Brasil e a Vera Cruz fazia-se um combustível fundamental da discussão. Essa disputa historiográfica intensifica-se em 1952, antes mesmo da crise financeira da Vera Cruz, durante o I Congresso de cinema, ocorrido em São Paulo. Naquele ano, aproveitava-se o congresso como plataforma para críticas à importação de modelos internacionais de produção e estética adotados pela Companhia de São Bernardo e a defesa de um receituário que estabelecia a busca pela “brasilidade” como uma pauta fundamental.

Por ocasião do Congresso, Nelson Pereira dos Santos, então, crítico de cinema, apontava que o caminho para o cinema nacional seria inevitavelmente a busca por temas nacionais:

O cinema brasileiro tornar-se-á livre e independente no dia em que, ao invés de um filme brasileiro para oito programas de fitas estrangeiras, se faça a colocação em mercado na proporção inversa. É nesta altura, e somente aqui, que podemos colocar o problema do conteúdo perguntando-se como e em que medida ele contribui para a liberação do nosso cinema. O conteúdo do filme é fator

¹⁷³ LABAKI, Amir. O caso Vera Cruz. In: MARTINELLI, Sérgio (Org.). *Vera Cruz – Imagens e História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Abooks, 2002, p. 160.

¹⁷⁴ AZEVEDO E SILVA, Angelissa. *op. cit.*, p. 314.

¹⁷⁵ VIANY, Alex. Depoimento. In: GALVÃO, Maria Rita. *Origens do cinema independente em São Paulo*. São Paulo: [s.l.], 1980?, p. 43-51.

preponderante para sua aceitação pública. Os frequentadores das salas escuras querem ver e sentir o que as histórias dos filmes lhes contam. A eles nada interessa mais de perto. [...] Os espectadores que repletam os cinemas vão em busca de um assunto que, narrado com força e calor, lhes dêem o reflexo das experiências humanas. E o público brasileiro, que espécie de histórias quer ver no cinema, de que assuntos ele gosta? [...] Podemos afirmar que o nosso público aprecia em primeiro lugar *as histórias dos filmes brasileiros. Nosso público tem dado apoio irrestrito às obras de nosso cinema, porque espera ver nele o reflexo de sua vida, de seus costumes, de seus tipos.* [...] Ver e sentir coisas da própria vida é o anseio comum de todos os povos. Mas, *no povo brasileiro este sentimento é reforçado pela enorme dose de patriotismo que lhe é inerente.* [...] Por isso, afirmamos, o conteúdo tornar-se-á fator decisivo para a aceitação pública de nossos filmes se *for um conteúdo de características nacionais.*¹⁷⁶

Santos oferece sua contribuição à discussão, recomendando um filme brasileiro atravessado de afetividade, tanto na forma, “narrado com força e calor”, quanto no conteúdo, necessariamente especular, repleto dos “costumes” e “tipos” brasileiros. A tese de Pereira dos Santos se tornaria corrente e reforçava uma das mais repetidas explicações após a falência da Vera Cruz para justificar a sua derrocada, a falta de conexão com o público, que, teoricamente, não se via refletido nas histórias dos filmes do estúdio paulista. Os nacionalismos, como característica comum a todos os povos, constituiriam, portanto, um elemento fundamental, já que “todos [os] povos” querem ver o seu “reflexo” na tela do cinema. Para Santos, isso até mesmo se intensificaria no Brasil, uma vez que o povo brasileiro estava atravessado, como característica “inerente”, por “patriotismo”.¹⁷⁷

Em outros contextos, as explicações para a falência e o diagnóstico do impacto da Vera Cruz, porém, seriam ligeiramente diferentes. Na atmosfera de celebração do IV centenário, quando ocorre o I Festival internacional de cinema brasileiro, circulavam perspectivas sobre a empresa em outras direções. No catálogo da II Retrospectiva do cinema brasileiro¹⁷⁸, Benedito Junqueira Duarte escreve um apanhado histórico do cinema nacional de fundamental importância

¹⁷⁶ SANTOS, Nelson Pereira dos. Comissão permanente de defesa do cinema brasileiro. Boletim noticioso, n. 01, de 01 de Outubro de 1952. In: SOUZA, Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões.* ? f. 1981. Tese (Doutorado em Antropologia social). Universidade de São Paulo, 1981 (datilografado), p. 161, grifo no original.

¹⁷⁷ Como veremos a frente, os relatórios da Comissão de Cinema, coordenados por Cavalheiro Lima apontam para explicações diferentes, não relacionando a crise da Vera Cruz a rejeição pelo público.

¹⁷⁸ A primeira retrospectiva aconteceu dois anos do *Festival* antes e fora organizada por Caio Scheiby e Trigueirinho Neto. Cf. GOMES, Paulo Emílio Salles. Estudos históricos. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 23 Jan, 1960.

chamado “As Idades do cinema”.¹⁷⁹ Naquele texto, ele lança uma assertiva que visava, sem tatear, opor-se frontalmente àquelas afirmações que se tornavam correntes, entre a ala crítica nacionalista.

Para Duarte, o nível dos filmes brasileiros na era muda chegou a um elevado patamar artístico, assegurando, para ele, que o tempo histórico cinematográfico possuía um ritmo diferente, podendo o desenvolvimento vir em poucos anos em uma intensidade, que, em tese, poderia abreviar a *evolução* da arte em décadas. Mas, “abruptamente” o advento do som tudo alterara, “todos os processos de produção e de projeção estavam totalmente transformados de uma hora para outra”¹⁸⁰.

Em consequência disso, em relação ao cinema falado brasileiro, antes da Vera Cruz, o que surgira, para o crítico, seriam apenas tentativas rudimentares, que só poderiam ser entendidas como pré-históricas. Desqualificava, principalmente, as chanchadas, gênero de grande sucesso comercial e apelo popular. Para ele, aqueles filmes eram “crimes cometidos friamente contra o nosso cinema”. Produzidos pela Cinédia e Atlântida da década de 1940 até aqueles dias, com astros como Grande Otelo e Oscarito, a chanchada se tornava um alvo por excelência de boa parte da crítica. “À maioria dos que faziam cinema no Brasil *não interessava um conteúdo brasileiro no fazer cinema* [...]. Quase tudo quanto sala dos estúdios, mal e mal aparelhada era uma caricatura grotesca do mau cinema norte-americano”¹⁸¹.

E, assim, apenas no ato de fundação da Vera Cruz, de acordo com Duarte, inaugurava-se a história do cinema brasileiro da era falada: “Para nós, o Cinema Brasileiro renasceu, em sua fase sonora, no dia 3 de novembro de 1949. Bem sabemos que muita gente vai protestar contra essa nossa afirmação”.¹⁸² Consciente da provocação, Duarte lança: “Mesmo assim, repetimos: o renascimento do cinema brasileiro data de 3 de novembro de 1949. Foi na tarde desse dia, numa das salas do Museu de Arte Moderna, que se concluiu a escritura da constituição da Cia. Cinematográfica Vera Cruz”. O artifício da repetição deixava claro a esperada indisposição dos vários leitores em potencial.¹⁸³

¹⁷⁹ DUARTE, Benedito J. As Idades do cinema. In: DUARTE, Benedito J. et alli. *II Retrospectiva do Cinema Brasileiro*: realizada durante o I Festival Internacional de Cinema do Brasil. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954, p. 01-?.

¹⁸⁰ DUARTE, B. J. As Idades do cinema. *op. cit.*, p. 02.

¹⁸¹ DUARTE, B. J. As Idades do cinema. *op. cit.*, p. 02, grifo nosso.

¹⁸² DUARTE, B. J. As Idades do cinema. *op. cit.*, p. 03.

¹⁸³ Duarte já havia apontado antes que, salvo raras exceções, o cinema brasileiro era, senão uma “ficção jurídica”, uma “ficção artística”: [nada] que possa constituir essa coisa muito séria, o patrimônio cinematográfico de uma

B. J. Duarte, que viria a se notabilizar anos depois também como documentarista científico, formado em direito, trabalhou como fotógrafo, cineasta e funcionário público. De acordo com Fábio Lucas, um cronista da época, Duarte pertencia, junto a Antônio Moniz Vianna e a Francisco Luiz de Almeida Salles, a um grupo “esteticista” da crítica brasileira.

A principal característica desse grupo seria uma análise do filme por critérios internos à arte cinematográfica, desprezando a realidade social. Em contraposição, Lucas nomearia “críticos históricos” um outro grupo de analistas de cinema. Este, diferente dos esteticistas, teria preocupações em estabelecer vínculos da prática cinematográfica com a realidade histórico-social.

É o que temos na crítica cinematográfica de hoje: de um lado permanece a atitude daqueles que consideram o cinema como realidade artística regida por leis que lhe são singularmente peculiares [os críticos esteticistas]. Para estes, deve-se extirpar qualquer fio que ligue a arte do cinema a concepções sociopolíticas ou a conceitos estéticos que sirvam a outros gêneros artísticos; de outro lado ficam aqueles para quem o que interessa no filme exibido é a mensagem que traz implícita ou explícita [os críticos-históricos], contentando-se aqui o crítico com isolar os elementos discursivos que, alimentando a opinião pública, possam ou não influir ou não nos destinos humanos¹⁸⁴.

De acordo com Arthur Autran, a divisão da crítica em dois grandes grupos mostra-se insuficiente, já que não englobava sequer deficitariamente o imenso círculo de cinéfilos que transformava sua paixão pelo ver em palavras,¹⁸⁵ conforme verificaremos no próximo capítulo. Para nós, essa tipologia servirá somente para demonstrar ao mesmo tempo a consciência da clivagem pelos atores da época e a sua obsessão classificatória, que, não raro, se desenvolvia no estabelecimento de antinomias.

Essa disputa pela escrita da história, cujo estopim se construía sobre a polêmica em torno dos estúdios de Zampari, acusava os defensores da Companhia de São Bernardo – o alvo claro era B. J. Duarte – de desprezarem o passado cinematográfico brasileiro: “[A Vera Cruz] iniciou suas atividades em hostilidade a tudo o que já se fizera de cinema no Brasil. Seus porta-vozes não

nação”. DUARTE, Benedito J. Da existência do cinema nacional. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 06, 04 Jun 1949. Para mais sobre o crítico, ver, DUARTE, Benedito J. *Críticas de B. J. Duarte: paixão, polêmica e generosidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

¹⁸⁴ LUCAS, Fábio. Sobre a crítica de cinema. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 18, p. ?, set. 1955.

¹⁸⁵ AUTRAN, Arthur, 2002, p. 105 e ss.

hesitavam em dizer que com ela se começava a produção cinematográfica entre nós. Não interessava o que aconteceu antes.”¹⁸⁶

Nesse momento, uma disputa ideológica em torno do vocabulário que deveria melhor representar o cinema nacional que lutava para se instituir acontecia, o que revela a rivalidade já instaurada entre diferentes projetos para o cinema brasileiro¹⁸⁷. Principalmente as palavras “nacional”, “social”, “local”, “conteúdo”, “técnica”, mas também “autêntico”, “universal”, “cosmopolita” etc. tornam-se palcos de conflitos em torno de orientações programáticas e projetos de futuro. Desse modo, os nomes e as palavras, naquele período, não são nada inocentes e escondem uma verdadeira “batalha semântica”¹⁸⁸ em torno do que seria um *autêntico* cinema brasileiro.

1.3.1. Alberto Cavalcanti, entre a cor local e a cor nacional

Faz-se lícito talvez permanecer um pouco mais na ala chamada “esteticista” da crítica, na classificação sustentada por Fábio Lucas. O crítico B. J. Duarte seria nela incluído por sua suposta concepção de que o cinema deveria ser julgado somente por critérios artísticos e não por seu impacto em assuntos externos à arte ou na maneira como ele se apropria de uma realidade. Embora essa tipologia possa ser avaliada como exagerada, e o crítico em questão possa se relacionar apenas lateralmente com essa postura de autonomização da arte que pregava a eliminação de elementos heterônomos para julgá-la (lembrar de Pedrosa, 1.2.3), tal classificação pode servir, ao menos, provisória e localizadamente para a nossa discussão.

Nessa perspectiva “esteticista”, a Vera Cruz ou qualquer outra companhia contribuía decisivamente para o cinema nacional, desde que, independente das fontes utilizadas ou do

¹⁸⁶ VIANY, Alex, 1993, p. 98. Nesse caso, B. J. Duarte seria endossado por Cavalcanti que, no relatório entregue ao Governo Getúlio Vargas para criação do Instituto Nacional de Cinema, defende: “Todas as outras produções, sem exceção, até o aparecimento da Vera Cruz e da exibição de Caiçara, são trabalhos sem consistência artística, tecnicamente falhos e que, mesmo considerando qualidades circunstanciais que tenham, não constituem bom cinema.” CAVALCANTI, Alberto (*apud* SCHVARSMAN, Sheila). Humberto Mauro e Alberto Cavalcanti: combates pelo cinema brasileiro. In: CATANI, Afranio Mendes, GARCIA, Wilton e FABRIS, Mariarosaria (Orgs). *Estudos Socine de Cinema* vol. VI, São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 209-217, p. 212.

¹⁸⁷ Nesse quesito, portanto, a disputa por mitos fundadores também se realiza. Ver a disputa em torno do nome de Humberto Mauro (v. 3).

¹⁸⁸ O historiador Reinhart Koselleck usa o termo “batalha semântica” para definir a luta em torno dos conceitos em eras de crise, onde as disputas ocorrem “para definir, manter ou impor posições políticas e sociais”, operando através da polissemia dos conceitos, que assumem diferentes significados de acordo com seu uso na prática política e ideológica por diferentes grupos. KOSELLECK, Reinhart. *op. cit.*, p. 102 e ss.

alcance social dos mesmos, realizasse “bons” filmes, ou seja, que se sustentasse segundo os critérios de qualidade da própria arte cinematográfica. Uma indústria de cinema que se notabilizasse pela assimilação dos influxos do cinema internacional e no estabelecimento das bases de uma indústria, que ao mesmo tempo fosse capaz de fazer filmes de qualidade e de realizar películas com inserção no mercado suficiente para se sustentar enquanto negócio.

Esse era o caminho pregado por Alberto Cavalcanti, o cineasta brasileiro radicado na Inglaterra, que, vindo a São Paulo em 1949 a convite de Assis Chateaubriand para um ciclo de palestras no Museu de Arte Moderna (MAM-SP), terminou por permanecer no país por quatro anos. Franco Zampari considerou Cavalcanti como o nome mais apropriado para administrar a Vera Cruz, convidando-o a ocupar um cargo de chefia nos grandes estúdios paulistas a partir de sua inauguração. O artista brasileiro de aspirações modernistas, com desenhos publicados na *Klaxon*¹⁸⁹, revista que fundou o movimento de arte moderna de 1922, e que deixara o Brasil aos vinte anos, consolidando uma carreira como cineasta e produtor na Europa, jamais cogitara as dificuldades que encontraria no seu retorno ao Brasil.

Alberto de Almeida Cavalcanti, ou simplesmente *Cav.*, apelido empregado pela indústria de cinema inglesa para se referir ao brasileiro, apresenta uma concepção particular de como cinema e realidade se imbrincam. Após estudar arquitetura e decoração em Genebra, notabilizasse na França, primeiro, como cenarista do cineasta Marcel L’herbier. Na condição de diretor, realizou um clássico da arte de vanguarda francesa, *Somente as horas (Rien que le heures, FRA, 1926)*.

Finalmente, depois de se transferir para o cinema britânico, viria a se tornar documentarista, mas continuaria a dirigir longa-metragens de ficção. Como um exemplo destes, *Na solidão da noite (Dead Night, ING, 1945)* pode ser citado entre os muitos disponíveis, assim como *They made me a fugitive (ING, 1947)* e vários outros que jamais foram lançados comercialmente no Brasil.

Na gestão da Vera Cruz, Cavalcanti importou técnicos estrangeiros para suprir a propalada escassez de pessoal nessa área, pautou a decupagem em roteiros para a filmagem como uma prioridade e realizou um esforço de profissionalização, baseado na sua experiência europeia,

¹⁸⁹ Sérgio Buarque de Holanda enviou o desenho de Alberto Cavalcanti por carta a Mário de Andrade. O original viria a ser publicado na revista *Klaxon*, n. 03, de 1922. Sobre isso ver, MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). *Mário de Andrade & Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto de Estudos Brasileiros; Edusp, 2012, p. 192 e ss.

a fim de organizar a transformação de São Paulo no “centro da cultura cinematográfica no Brasil”.¹⁹⁰

Durante a gestão de Cavalcanti, foram realizados três filmes: *Caiçara* (1950), *Terra é sempre terra* (1950) e *Ângela* (1951). Entre outras razões, os altos custos de produção, as observações negativas a seu trabalho por parte da crítica e os desentendimentos de produção entre Cavalcanti e Zampari, deixavam o diretor-produtor em uma situação delicada dentro da empresa. Por parte da crítica, as opiniões variavam. Ele seria acusado tanto de comunismo, caso do crítico e historiador do cinema Francisco da Silva Nobre¹⁹¹, quanto de ser um estrangeiro e desconhecer os problemas do país, por analistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro, mas, principalmente, por Alex Viany¹⁹².

Em 1951, sob severos ataques, Cavalcanti deixa a Vera Cruz, antes mesmo de terminar *Ângela*. Em seguida, incentivado pessoalmente pelo presidente Getúlio Vargas começou a estudar a implantação de um Instituto Nacional de Cinema, visando à “reorganização completa de nossa legislação”.¹⁹³ Formam-se, então, mesas-redonda para discussão do projeto junto com a APC (Associação Paulista de Cinema)¹⁹⁴. De acordo com Autran, não colabora para um razoável andamento das discussões sobre a legislação para o cinema o clima de “forte sectarismo ideológico” gerando uma dura oposição a Cavalcanti, principalmente pelos comunistas, que agora também o enxergavam ao lado do governo Vargas.¹⁹⁵

“Temia-se a criação de um órgão burocrático e centralizador, e especialmente o surgimento de um censor e autoritário ‘Super DIP’”¹⁹⁶, o que faz referência ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão de censura da mídia no governo ditatorial de Vargas. A

¹⁹⁰ CAVALCANTI, Alberto, 1976, p. 51. (Original em 1953).

¹⁹¹ NOBRE, Francisco da Silva. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Associação Atlética Banco do Brasil, 1955. Ver também, AUTRAN, Arthur, 2002, p. 147.

¹⁹² “Nós achavamos que Cavalcanti era simplesmente um estrangeiro, tinha passado tempo demais fora daqui para poder ter sensibilidade com relação aos problemas brasileiros; conhecia o Brasil tanto ou tão pouco, quanto [Adolfo] Celi ou Tom Payne, ou todos os outros estrangeiros de que ele se rodeou.” VIANY, Alex. Depoimento. In: GALVÃO, Maria Rita, 1980?, p. 46.

¹⁹³ CAVALCANTI, Alberto, 1976, p. 51. O modelo seria o *British Film Institute*, o instituto de cinema do governo inglês. cf. CORREA JR., *op. cit.*, p. 49.

¹⁹⁴ Com a inauguração da Vera Cruz, os profissionais da área se organizam em diversas associações como a Associação Paulista de Cinema (APC), a Associação Paulista de técnicos cinematográficos (APTC) e Associação de Técnicos e Artistas Cinematográficos de São Paulo (ATACESP). V. CATANI, Afrânio Mendes, 2005, p. 212.

¹⁹⁵ AUTRAN, Arthur, 2002, p. 59.

¹⁹⁶ CORREA JR., *op. cit.*, p. 115. Interessante questionar o porque do interesse de Vargas no cinema. Em 1937, com a implantação do Estado Novo e consequentemente do DIP, o cinema era visto como instrumento de comunicação privilegiado para manipulação das massas. Já no governo democrático de Vargas, o cinema vinha como elemento de prestígio cultural. “Apoiá-lo [o cinema] era uma forma de afirmar a relação do país e do Estado com a renovação cultural do pós-guerra, permitindo a sua inserção nesse quadro”. SCHWARZMAN, Sheila, 2005, p. 211.

criação do INC não se realizou¹⁹⁷, mas as reuniões que a seu pretexto se realizaram deram ensejo aos Congressos de Cinema de São Paulo, realizados em 1952 e 1954.

Como podemos notar, a passagem de Cavalcanti pelo Brasil foi meteórica e conturbada. Sua contribuição teórica e prática para a constituição do cinema nacional possivelmente ainda está por ser dimensionada. Após abandonar a Vera Cruz, dirige três filmes por uma produtora independente, um deles pela Cinematográfica Maristela, os outros pela Kino filmes, fundada por ele mesmo: *Simão, o caolho* (1953), *Canto do Mar* (1954) e *Mulher de Verdade* (1954).

Somente o primeiro destes filmes que realizara como produtor independente seria razoavelmente bem recebido pelo público e, após fracasso de bilheteria dos dois últimos, ele então retorna amargurado para a Europa, prometendo nunca mais pôr os pés no Brasil.

O Brasil, dizendo francamente, foi um desastre para mim. É um país muito desgastante. Boicota-se sistematicamente as pessoas que retornam ao país depois de terem feito nome no exterior. [...] Uma espécie de ciúmeira nacional. Resolvi então não voltar a pôr os pés no país [...]. *O que tentei criar no Brasil, foi uma consciência de nacionalidade nos filmes. Filmes que tivessem não somente uma 'cor local' mas sim uma verdadeira cor nacional.* Foi difícilimo. Quando rodei *O Canto do mar*, em 1953, fui vaiado, as pessoas me insultavam dizendo: 'Como você ousa mostrar essa miséria? Nós somos o país mais rico do mundo! [...] Mas isto não tem importância. Creio que restam mesmo, vestígios de minha passagem. Por exemplo, desde que deixei o Brasil, começaram a ser feitos filmes brasileiros, como eu os concebia. Engraçado, não?'¹⁹⁸

Nessa entrevista, duas décadas depois de sua passagem pelo Brasil, Cavalcanti revisa os acontecimentos de sua vida e seus filmes, para apontá-los como precursores do cinema de contato social, no modelo instituído a partir de 1960 pelo cinema novo, em um período em que este movimento cinematográfico já se instituía como memória. É, no mínimo, curioso, logo ele reivindicar esse papel já que seu nome a maioria das vezes evocava valores negativos, a serem devidamente contornados, principalmente quando mencionado pelos cinemanovistas. Apesar disso, nesse depoimento, de particular interesse para nós, constitui a sua divisão entre filmes de “cor local” e filmes de “cor verdadeiramente nacional”.

A partir de seu ponto de vista, podemos extrair uma aparente contradição. Para ele, resistir a uma imposição de temas exclusivamente locais não se oporia diretamente um projeto para o cinema nacional. A resistência a um cinema de temas locais reivindica uma representatividade do

¹⁹⁷ Como veremos, o Instituto Nacional de Cinema se concretiza apenas em 1966 (ver, cap. 3).

¹⁹⁸ CAVALCANTI, Alberto. Entrevista com Alberto Cavalcanti (depoimento concedido a Claude Beylie, Didier Lemarchand e Christian Michaud). In: _____, 1976, p. 246-251.

país nele contida que fosse capaz de exceder as agendas nacionalistas, e igualmente fosse além do tom exótico ou do ideário, como já mencionamos comum naquela década, em torno da vaga noção de “brasilidade”.

Apesar das grandes dificuldades e críticas recebidas, Cavalcanti insistia: “Estamos certos de que a única salvação está na *realização de filmes internacionais na sua feitura e nacionais na sua concepção*”.¹⁹⁹ Como Cavalcanti já escrevera em 1951, o cosmopolitismo para ele também era um inimigo a ser combatido, diferente das críticas que o acusavam de ser excessivamente cosmopolita, ainda que deixasse claro não haver um programa a seguir para melhor representar a realidade nacional:

Como produtor e como diretor, sempre me preocupei com o conteúdo social dos filmes que tenho realizado. [...] Talvez essa minha atitude, no passado [...] não seja totalmente suficiente no Brasil, e o primeiro passo para uma contribuição sob o ponto de vista social seja um estabelecimento mais preciso das características nacionais. [...] A grande tragédia que ameaça a nossa indústria será a de se deixar que se encaminhe, como aconteceu como o cinema argentino, para a solução do cosmopolitismo. Só uma técnica de qualidade internacional, indispensável para disputarmos a exportação a serviço de uma expressão estritamente nacional resolverá o problema industrial do nosso cinema. [...] Se não houvessem outras razões para a criação de indústrias cinematográficas nacionais nos grandes países, seria suficiente essa que diz respeito à necessidade de salvaguardar os costumes inerentes a cada povo, seu modo de vida, seu tipo humano, tudo o que representa enfim seu patrimônio, contra influência do filme de Hollywood, que insensivelmente vai amoldando tudo e todos ao padrão americano. [...] Romancistas, poetas, dramaturgos, músicos, arquitetos e pintores brasileiros devem também ser convocados para trabalhar junto aos técnicos do futuro no cinema nacional, com o fito de *prestigiá-lo e torná-lo representativo do que há de melhor em nosso país*.²⁰⁰

Seu projeto seria unir arte e indústria em uma maneira, ao mesmo tempo, distante do modelo industrial hollywoodiano²⁰¹ e, de passagem, afastada também do modelo cosmopolita argentino, mas que pusesse estabelecer contato com a realidade brasileira impedindo a submissão de todos os filmes a um molde único, o hollywoodiano. Como podemos constatar, havia uma preocupação de Cavalcanti com a emancipação nacional, justamente no momento em que tal ponto de vista se intensificava na crítica nacional. Isso pode causar surpresa em muitos que o

¹⁹⁹ CAVALCANTI, Alberto, 1976, p. 51-52, grifo nosso.

²⁰⁰ CAVALCANTI, Alberto, 1976, p. 215-217.

²⁰¹ Para os pesquisadores Maurício R. Gonçalves e Amir Labaki o modelo da Vera Cruz, diferente do que seus adversários a acusavam não era Hollywood, mas a *Cinecittá* italiana, ou o *Earling Studios* britânico, onde Cavalcanti tivera parte de sua formação. Sobre isso ver, respectivamente, LABAKI, Amir. *op. cit.* e GONÇALVES, Maurício R., *op. cit.*

julgavam trabalhando a favor apenas da importação de modelos internacionais, embora possamos supor que a perspectiva nacional em Cavalcanti assumia teor diverso daqueles proposto pelas esquerdas.

Claro, no momento em que o texto acima foi escrito, ele surge como uma resposta aos críticas que o acusavam de “cosmopolitismo”, arma de ataque e de negatização na mão dos adversários. Apesar disso, talvez a diferenciação entre “Cor local” e “Cor verdadeiramente nacional”, ainda que proposta décadas depois, assumam não apenas as posições instituidoras de uma polarização a mais, em meio a tantas já peculiares ao período, mas uma proposta de tornar o cinema um instrumento de investigação da realidade nacional e de suas características básicas.

As assertivas de Benedito Duarte talvez possam ajudar a esclarecer a postura de Cavalcanti. Duarte está entre os críticos que tentavam salvar a imagem daquele cineasta. Em 1952, usando os recursos de repetição para ênfase que já o vimos utilizar, ele escrevia:

Só o Brasil teima em ignorar Cavalcanti. Ainda agora, após três anos de convívio íntimo com a terra de que se manteve afastado durante tanto tempo, ainda agora, depois de haver provocado uma efervescência de idéias e uma movimentação de capitais inéditas em nosso meio, depois de haver contribuído decisivamente para formação de cinema no Brasil, tentando *tornar universal aquilo que, mal e mal, permanecia no regional*, ainda agora, dizia eu, há quem desconheça Cavalcanti, há quem de má fé [sic] [...] afirme e apregoe a incapacidade de Cavalcanti, considerando-o um ‘estrangeiro’ à margem dos problemas de seu país, um ‘estrangeiro’ em sua própria terra [...].²⁰²

Ainda que Cavalcanti torne-se o exemplo construído pela crítica nacionalista de homem de cinema cujo modelo não deveria ser seguido, Duarte defendia que ele possuía um projeto de representatividade das cores nacionais e que sua cabeça não estava atravessada somente por cosmopolitismo e pela cultura internacional, como muitos apontavam, ao ponto de estas o incapacitarem para suprir as demandas pela realidade nacional, que, naquele momento histórico, surgiam tão urgentes nas agendas da arte e da crítica de participação social.

A afirmação de B. J. Duarte de que a colaboração de Cavalcanti para o cinema nacional se distanciava de um “regionalismo” para algo maior, um universalismo, pode ser apontada como uma resposta imediata a tais interlocutores. Há uma relação mais ou menos direta, com diferença em termos de grau, entre cosmopolitismo e universal, este tomado, de acordo com o crítico, como um degrau mais elevado em relação àquele, que caminhava crescentemente para se tornar uma

²⁰² DUARTE, Benedito J. Prefácio a 2ª. ed. In: CAVALCANTI, Alberto, 1976, p. p. 28-29, grifo no original. (Escrito originalmente em jan.1952),

palavra de conotação cada vez menos positiva naquele contexto e, não raro, utilizado para atacar o outro.

Duarte defendia: “No dia em que tivermos de fato cinema no Brasil, não importa que ele seja ‘nacional’. Basta que seja ‘universal’.” E completava, sempre em tom de provocação a seus interlocutores: “E por enquanto, ele nem sequer é regional”²⁰³. Mas podemos sugerir que, na assertiva de Cavalcanti, as palavras adquirem um sentido mais específico.

O “verdadeiramente” nacional, distante da “cor local” e, em simultâneo, a resistência ao cosmopolitismo, provavelmente, remetem a uma concepção de cinema cavalcantiana e seja apenas deficitariamente explicada por discursos remetentes a outras esferas do saber e da arte que não o próprio cinema.

Cavalcanti acreditava, de uma maneira intensa, no poder de representatividade do cinema e da forma cinematográfica. Naquele momento, o cineasta brasileiro se fazia defensor, de acordo com suas próprias palavras²⁰⁴, de uma forma cinematográfica clássica, sem experimentalismos formais, uma vez que estes se faziam desnecessários no cinema que então era feito. Para ele, esta linguagem cinematográfica de padrão clássico podia alcançar o potencial de representatividade necessário à caracterização e pesquisa de uma realidade. A investigação da realidade poderia ocorrer, contudo, desde que, fazendo uso da linguagem cinematográfica, a câmera permitisse ao olho humano extrapolar os limites da visão ordinária. O binômio cavalcantiano, *filme e realidade*, assume, portanto, características mais complexas, criando uma interdependência entre as duas esferas, a artística e o real.

Em seu famoso livro, o capítulo mais ousado teoricamente é aquele sobre o uso da cor²⁰⁵. Em declarações que chamam a atenção pela historicidade, o cineasta defende o preto-e-branco

²⁰³ DUARTE, B. J. Da inexistência do cinema nacional. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 06, 24 maio 1949. Esse artigo foi publicado devido a um debate com o crítico da *Folha da Manhã* e ensaísta Carlos Ortiz. Para a resposta a provocação de Duarte, ver, ORTIZ, Carlos. O nacional e o universal em cinema. In: BERRIEL, Carls Eduardo Ornelas. *op. cit.*, p. 49 (Originalmente publicada em 30 de junho de 1949).

²⁰⁴ CAVALCANTI, Alberto, 1976. Nesse sentido, faz-se interessante o texto de Cavalcanti, escrito alguns anos antes, sobre as vanguardas. Cavalcanti elogia a vanguarda como uma “profunda reação” ao sentimentalismo do primeiro cinema francês, em cineastas como Feuillade, elogiando as contribuições para a arte cinematográfica que se seguiram, mas reprovando as bases por demais amplas e sem um claro programa daquelas experiências: “Por diversas razões, a palavra ‘vanguarda’ suscitava objeções por parte de nossa maioria. Sente-se o ângulo extraordinário dos planos, [...] sente-se igualmente o esteticismo pretensioso e, com bastante frequência, a ausência de temas [...]. CAVALCANTI, Alberto [1948] (*apud* ALBERA, François). *op. cit.*, p. 153. Cavalcanti, em seguida, elogia o cinema o movimento documentarista inglês, ao qual, ele se filiou na década de 1930.

²⁰⁵ Embora o capítulo sobre a mixagem de som e o uso da trilha sonora também mereça atenção dos analistas, ver, LIMA, Cecília Nazaré de. Alberto Cavalcanti e a expressividade dos ruídos. *Cine Cachoeira*: Revista de Cinema da

como o ápice da estética cinematográfica não só na captação, mas no desvendamento de uma realidade. Nele, Cavalcanti sustenta o princípio da *montage* como o grande constituidor da realidade cinematográfica:

O filme mudo formou o seu universo por um processo de seleção e o ‘montage’ [sic] deu-lhe ritmo. Esta seleção abriu novas possibilidades de visão, isolou os objetos, surpreendeu-os, observou-os por cima, por detrás, aproximou coisas distantes, separou coisas próximas, revelando analogias insuspeitas. *Esses pedacinhos não tinham realidade em si, mas reunidos pelo ‘montage’ tornaram uma nova realidade artística a realidade do filme.* [...] O filme monocromo tem uma irrestrita liberdade de movimento, porque o branco-e-preto é uma abstração da realidade. O filme colorido, que procura a reconstituição da Natureza, não pode aventurar-se na sua dissecação que conduz aos arabescos caprichosos do ‘montage’. *A vista aceita o inesperado em branco e preto; se coisas familiares sofrem transformações inusitadas ou são vistas em ângulos anormais, ela as coloca no espaço e na vida real. A imagem colorida, tentando dar a ilusão da Natureza, não pode modificar esta transfiguração numa nova realidade artística. A imagem em branco e preto torna possível a ficção que seria incrível no mundo real. A imagem colorida é escrava da função normal da visão.*²⁰⁶

A imagem cinematográfica seria capaz de fundar uma nova realidade artística justamente pelo ritmo e o equilíbrio das sucessão de cenas encadeadas na montagem, o que permite uma imagem libertária, não escravizada pela “função normal da visão”. Percebamos que, afeito naquele período, como já mencionamos, a um cinema de formato clássico, que atendesse às necessidades das massas, ele ainda possuía influência na sua pena da sensibilidade do vanguardista que dirigiu *Somente as horas*.

Em Cavalcanti, a forma cinematográfica permite ao olho da câmera fundar uma realidade à medida que a descobre, sem se submeter as limitações do mundo físico, mas materializando os maiores potenciais da percepção. É de um olho-senhor que ele fala, em contraposição a um olho-escravo, afeito à percepção ordinária do mundo. Mas, principalmente, Cavalcanti discorre sobre uma prática de cinema em que o ato de olhar é parte constituinte de um mundo a ser representado. Nessa perspectiva, as ligações entre o mundo e o agente perceptivo tornam-se uma troca selvagem de sinais e o resultado final seria sempre novo e, simultaneamente, sempre fiel aquela presença existente no momento em que o aparato técnico do cinema foi acionado.

UFRB, Ribeirão Preto, SP, Ano III, n. 05, 2013. Disponível em < <http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2013/05/alberto-cavalcanti-e-a-expressividade-dosruídos/#comment-77092>> Acesso em: 05 mar 2014.

²⁰⁶ CAVALCANTI, Alberto, 1976, p. 180.

Esse é apenas um esboço de uma análise do pensamento de Cavalcanti, que não teremos espaço para desenvolvimento aqui. Ele se pretende, porém, intrínseco aos próprios valores cinematográficos, sem apelar para valores externos ao cinema. Ainda que nosso objeto não seja Cavalcanti, acreditamos que suas ideias prestaram valiosas contribuições ao modo que o cineastas brasileiros passaram a constituir suas imagens. A proposta de uma crítica de arte baseada na valorização da autonomia já existia, mas podemos supor que, naqueles anos, ela ainda não havia chegado a crítica cinematográfica nacional.

Na documentação analisada, não foi possível encontrar nenhuma avaliação “esteticista” por parte da crítica cinematográfica brasileira, que julgasse as palavras de Cavalcanti apenas por seu valor intrínseco a arte cinematográfica, ou seja, que operasse em uma concepção autônoma de prática cinematográfica. B. J. Duarte pretendia redimir Cavalcanti tendo em vista a contribuição ao ambiente de produção e a atmosfera dinâmica que ele trouxe ao ambiente cinematográfico, mas não pela análise interna, distante de elementos heterônomos ao próprio cinema, de sua produção ou de seus escritos.

Em realidade, o próprio Cavalcanti, ao se defender, o faz apontando a importância social de seus filmes e sua indisposição para o cosmopolitismo, tentando, por sua vez, desarmar as palavras de ataque dos adversários, exatamente fazendo uso das mesmas. Consequentemente, sua defesa também vai além de valores intrínsecos à arte cinematográfica, não podendo também ser encarada como *esteticista*.

Posteriormente, Viany preparou uma espécie de *mea culpa* parcial em relação a Cavalcanti. Apesar de negar a possibilidade de redimi-lo completamente por seus “erros”, um paliativo seria o fato de que Cavalcanti estava cercado por “estrangeiros desambientados”, Viany admite que o ex-produtor geral da Vera Cruz também era crítico do cosmopolitismo “descaracterizador” da cultura brasileira:

Antes de Alberto Cavalcanti chegar [...] quase todos os grandes erros, que levaria à derrocada da empresa, já haviam sido bem arraigados na estrutura da Vera Cruz. [...]. *Não que se pretenda inocentar Cavalcanti de seus próprios erros.* Ele também os cometeu, na Vera Cruz como fora dela. Mas, no cômputo geral, parece-nos agora, a nós que já tanto o atacamos, *sua passagem pela Vera Cruz tivesse sido mais positiva do que negativa.* [...] Nem se poderia culpá-lo pelo brasileiro artificial de *Caiçara* e *Terra é sempre terra*, histórias colhidas antes de seu ingresso na empresa, e até se poderia desculpar sua escolha de *Ângela*, história européia jogada à força para o Rio Grande do Sul [...]. *Mas, afinal de contas, o cineasta passara meia vida fora do Brasil, o ambiente cosmopolita dos estúdios não facilitava sua reambientação, e ainda menos o*

*ajudava a malta de brasileiros desnacionalizados que o cercava mais de perto. [...] Só em vésperas de deixar o Brasil novamente é que denunciou muitos dos erros por ele próprio cometidos: começou a valorizar o elemento nacional [...], abriu os olhos para o perigo da desnacionalização de nossos filmes, e identificou definitivamente os inimigos do cinema brasileiro, declarando: ‘O cinema nacional sofre da moléstia do cosmopolitismo. Enquanto essa fase não for superada, nada irá adiante entre nós [...]’.*²⁰⁷

Viany aponta que o “folclorismo cosmopolita” viciara de berço os três filmes da Vera Cruz na fase de Cavalcanti, mas, estrategicamente, coopta a declaração anticossopolita de Cavalcanti para as fileiras do seu ponto de vista nacionalista. Aproveita para reforçar, porém, que “os dois filmes *mais brasileiros* da Vera Cruz [...] foram feitos depois da saída de Cavalcanti”. Tratava-se de *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto, e *Sinhá Moça* (1953), que teve Tom Payne e Oswaldo Sampaio na direção.

Viany ainda argumenta que Franco Zampari, o fundador da empresa, “opôs uma tenaz resistência” à realização desses filmes, que terminariam por se tornar os maiores sucessos de público da Vera Cruz. Nos corredores do estúdio, de acordo com o crítico, “falar em histórias genuinamente brasileiras era quase subversão”.

O caráter reacionário, para os ideais nacionalistas, e nocivo à autenticidade da representação cinematográfica brasileira era, portanto, ressaltado ao mencionar os outros membros dirigentes da Companhia. Apesar da redenção parcial do pecado do cosmopolitismo ser possível em relação a Alberto Cavalcanti, esse *mea culpa* elaborado por Viany servia para que a responsabilidade da Vera Cruz e dos que a faziam fosse reforçada.

1.3.2. Combates pela história (do cinema brasileiro)

Alberto Cavalcanti deixou contribuições para a história do cinema nacional que ainda estão por serem devidamente contextualizadas e avaliadas. Sua inserção em uma disputa historiográfica em torno dos elementos de fundação do cinema nacional, realizada, entre outros, por B. J. Duarte e Alex Viany, terminaram por condenar, durante um longo período, ao ostracismo a sua imagem como cineasta e a sua importância para a prática cinematográfica.

²⁰⁷ VIANY, Alex, 1993, p. 99-102. A fonte original da declaração de Cavalcanti, segundo Viany, é BITTENCOURT, Renato. Em Paris, Alberto Cavalcanti desabafa: No Brasil não me deixaram fazer nada. *O Mundo Ilustrado*, Rio de Janeiro, 25 out. 1958. Em realidade, podemos sugerir que Cavalcanti, apesar de sua declaração anti-cossopolita, também acreditava em um cosmopolitismo de alcance situado, que elegeisse uma fonte de inspiração e uma prática cinematográfica internacional da qual se apropriar. Em seu caso, o documentarismo inglês poderia ser uma dessas fontes, mas somente um estudo mais profundo sobre o cineasta, poderia deslindar outros pontos de diálogo.

Com a vitória do projeto cinemanovista para o cinema brasileiro, então, o nome de Cavalcanti passou a ser relacionado quase exclusivamente à importação de modelos internacionais, sem a devida crítica e adaptação à realidade local. Esperamos ter demonstrado, senão a originalidade do pensamento de Cavalcanti sobre o cinema, ao menos, a sua importância enquanto sintoma e instantâneo de um determinado momento na trajetória da cinematografia no Brasil. Analisar as palavras de Cavalcanti sobre a arte cinematográfica oferecem a oportunidade de vislumbrar lampejos do pensamento visual brasileiro ainda tateando em busca de qualquer projeto sólido, rumo ao, usando o vocabulário da época, *autêntico* cinema nacional.

Exemplar no sentido de demonstrar a multiplicidade dos caminhos disponíveis é o caso de *O Cangaceiro*. O grande sucesso de bilheteria do cinema da Vera Cruz inaugura uma espécie de gênero para o cinema nacional, o filme de cangaço, e se populariza internacionalmente, inclusive com a canção “Mulé rendeira”, um sucesso absoluto na França. *O Cangaceiro*, dirigido por um exigente Lima Barreto, é um caso único no cinema do período.

O filme faz parte do ciclo de produções de época da Vera Cruz, de elevado rigor técnico e requinte nas reconstituições históricas, do qual fazem parte também *Tico-tico no fubá* (1952), dirigido por Adolfo Celi, e *Sinhá Moça* (1953), com os já mencionados Oswaldo Sampaio e Tom Payne compartilhando o cargo de direção. Todos são bem sucedidos nas bilheterias, o que desfaz o mito de que *O Cangaceiro* seria o único sucesso da Companhia, e se enquadram no projeto do novo produtor geral, Fernando de Barros, que substituiu Cavalcanti, de fazer filmes de maior apelo popular.²⁰⁸

Para Viany, porém, *O Cangaceiro* alcança a “brasilidade” somente no nível dos temas, não sendo suficientemente satisfatório, para se impor como autenticamente nacional.²⁰⁹ Não só ele se levantou contra o filme, mas vários críticos também o fizeram. Um exemplo é Salviano Cavalcanti de Paiva, crítico mineiro e um dos fundadores da *Revista de Cinema*, que fazia várias ressalvas ao filme. As acusações giravam em torno do fato de que os cenários usados nas filmagens eram da serra paulista e não do Nordeste, as situações e personagens soariam falsos, a trama central encontrava-se calcada nos melodramas hollywoodianos e assim por diante.²¹⁰

²⁰⁸ RUIZ, Adilson. *op. cit.* Uma vez mais, devemos afirmar o sucesso desses filmes somente pode ser deduzido a partir dos depoimentos da época (ver, nota 145).

²⁰⁹ VIANY, Alex, 1993, p. 101-105.

²¹⁰ PAIVA, Salviano Cavalcanti (*apud* VIANY, Alex), 1993, p. 105.

Para alguns críticos, o filme de Lima Barreto seria o exemplo de como, ao se render à pressão internacional, a Vera Cruz teria fracassado. Mesmo que, nesse caso, contraditoriamente, o filme conquistasse indiscutível sucesso de bilheteria no País e seria o primeiro filme brasileiro após *Limite* a ter repercussão internacional, com direito a prêmio para filme de aventuras em Cannes, e menção especial para a música *Mulé rendeira*, no mesmo festival, sinais de reconhecimento nunca antes alcançada por filme nacional.²¹¹

Apesar da receita bruta de *O Cangaceiro* ter excedido todas as expectativas, a situação financeira da empresa já estava bastante precária. Diante dessa situação de um projeto industrial de grandes ambições que se encontra em crise e à beira da falência após apenas 18 filmes, manifestações de pessimismo começam a se intensificar em torno do cinema nacional.

Em desafio às concepções históricas expostas por aqueles que defendiam a Vera Cruz e alimentando a disputa historiográfica que se seguiu, Viany propõe-se a publicar a primeira história do cinema de grande vulto no mercado editorial brasileiro. Em 1957, ele já havia terminado o livro, que só viria ao mercado tempos depois. Em 1959, após uma longa gestação, ele lançaria *Introdução ao Cinema Brasileiro*²¹².

Nessa obra, o crítico e historiador faria questão de recordar a existência de ciclos regionais, nomes como os de Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro como precursores na direção e produção de películas e outras experiências cinematográficas anteriores à Vera Cruz. Elas serviriam, senão como modelos, ao menos como *historia magistra vitae*, lições a serem seguidas pelo futuro cinema.²¹³ Viany elegia o cinema falado pré-Vera Cruz, principalmente aquele praticado por Humberto Mauro, como um modelo a ser seguido, atacando diretamente as visões historiográficas que tomavam a fundação da indústria cinematográfica em São Paulo como ato de fundação. Uma das ideias principais da publicação seria diagnosticar a real situação do cinema e propor saídas para a crise.

Para Jean-Claude Bernadet, apesar do mérito inegável que funda a pesquisa histórica de documentos e a organização de conhecimentos acerca do cinema nacional, em seu livro pioneiro, Viany estabelece um projeto historiográfico que não escapa do tradicional em sua perspectiva histórica para a prática de cinema no Brasil. Viany propõe um cinema nacional calcado nas

²¹¹ RUIZ, Adilson. *op. cit.*

²¹² VIANY, Alex, 1993 (a primeira edição saiu em 1959 pelo Instituto Nacional do Livro).

²¹³ Conservada em sua “forma verbal”, a *historie magistrae vitae*, o passado apropriado como “objeto pedagógico”, adquire diferentes maneiras de se remeter ao mesmo sentido de remeter a história como um “*continuum* histórico de validade geral”, o que possibilitava uma “história exemplar”. KOSELLECK, Reinhardt. *op. cit.*, p. 42-43.

comparações com a vida humana, equiparando-o a um organismo em desenvolvimento contínuo em direção à maturidade, o que se revela na estrutura do texto e na organização das ideias. Bernadet referia-se, mais especificamente, à disposição dos capítulos da *Introdução...*: “A infância não foi risonha e franca”, “De como o Rapazinho se fez Homem”, “Onde o Rapazinho leva um Tombo”, “Onde o Rapazinho enfrenta Crise após Crise”.²¹⁴

Para Bernadet, o que ocorre é um reforço do tradicional mito das origens aplicado a um método historiográfico: “A analogia estabelecida entre a história e a vida de um ser humano leva a ideia de nascimento. O que é reforçado pela insistência no ‘rapazinho’, que continua ‘rapazinho’ mesmo após se ter feito ‘homem’”²¹⁵. Ainda que, no caminho, surjam alguns tropeços (Vera Cruz, Cavalcanti, etc.). O tipo de história proposta por Viany seria: “Linear, causalista, baseada num princípio de continuidade homogênea de tempo, em cujo seio as origens do cinema eram lidas como a emergência progressiva de uma ‘linguagem específica’ que ia aos poucos se desprendendo do caos original”.²¹⁶

A se somar a essa avaliação crítica *a posteriori*, realizada por Bernadet, severas ressalvas também foram realizadas ao livro, na ocasião do lançamento. Nas fontes citadas, muitas informações vinham de alguns documentos cujas origens não eram mencionadas, conforme foi denunciado por Paulo Emilio Salles Gomes, em uma série de artigos, na época do lançamento.²¹⁷

Entre elas, estava o texto “Idades do cinema”, escrito para o catálogo da II Retrospectiva do cinema brasileiro, de autoria de Benedito J. Duarte. O declarado homem de esquerda, Paulo Emílio Salles Gomes, nesse ponto, ficaria ao lado de Duarte, apesar de os dois se posicionarem em esferas ideológicas opostas.²¹⁸ O que demonstra a não-homogeneidade e até mesmo a

²¹⁴ VIANY, Alex, 1993, p. 05-06.

²¹⁵ BERNARDET, Jean-Claude, 1996, p. 20.

²¹⁶ SANCHEZ-BIOSKA, Vicente (*apud* BERNARDET, Jean-Claude), 1996. p. 22.

²¹⁷ A coluna aborda o trabalho de Viany por várias semanas, deixando claro a contribuição extraordinária de Viany para os estudos de cinema principalmente no que diz respeito a filmografia pioneira elencando os filmes já produzidos no Brasil publicada no livro. Entretanto, sobre a metodologia e a forma de organização do texto, Gomes é direto e implacável: “[...] Tem-se a impressão de que o arquivo de referências de Alex Viany constituiu-se esporadicamente e sem o mínimo rigor. Vários textos de jornais e revistas não estão sequer datados [...]. A não ser no caso da filmografia [...] não há em *Introdução ao cinema brasileiro* qualquer traço de pesquisa sistemática [...]. Alex Viany não vai às fontes [...] O texto de Viany chama a atenção por tudo que tem de mau para a urgência de começar uma pesquisa histórica sistemática”, o que, por fim, chegou a despertar em Salles, “dúvidas quanto a vocação do autor para a pesquisa histórica”. GOMES, Paulo Emílio Salles. Decepção e esperança. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 06 fev.1960. Para mais sobre a discussão, ver, GOMES, Paulo Emílio Salles. Contribuição de Alex Viany. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 30 jan. 1960.

²¹⁸ Gomes louva, em uma época de iniciativas esparsas na pesquisa sobre o passado do cinema, a inovação do catálogo da II Retrospectiva, de 50 páginas, quase inteiramente redigido por B. J. Duarte, salientando “muitos capítulos são o resultado de pesquisas originais e tem grande significação”. O ensaísta enfatiza: “As condições para a

impossibilidade de sustentar a ideia dos blocos antagônicos apresentada acima, proposta por Fábio Lucas, apartados em definitivo entre críticos esteticistas e críticos históricos.

Para Arthur Autran, a eliminação de Duarte das referências provavelmente foi “ideológica”, embora Viany tenha argumentado à época que o documento ao qual teve acesso estava rasurado, por isso o nome do crítico paulista estaria ausente: “Sintomaticamente B. J. Duarte não consta dos agradecimentos nem é mencionado ao longo do livro como autor do texto histórico publicado no catálogo da II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, largamente utilizado por Viany.”²¹⁹.

Dois projetos historiográficos para o cinema nacional estavam em confronto direto, o modelo do cinema independente, de Viany²²⁰, e o modelo industrial de cinema “universal” (por enquanto essa alcunha terá validade), de Duarte. Ambos esses projetos tinham marcos de fundação diferentes, perspectivas para o futuro bastante diversas. Fundavam seus próprios espaços de experiência e seus peculiares horizontes de expectativa²²¹. A omissão do nome de Duarte da pesquisa de Viany evidencia o estado de ânimos de parte à parte.

Os ataques ou defesas em relação ao legado da Vera Cruz continuaram a ser um dos pontos de contestação desse confronto historiográfico. Os analistas mais inclinados para o nacionalismo habituaram-se a dizer que a Vera Cruz encerrou suas atividades após o “fracasso” de sua empreitada cinematográfica, que durou apenas cinco anos. Atualmente, isso tem sido revisto e, apesar de todas as dificuldades de produção, distribuição e continuidade de atividades, o empreendimento da Vera Cruz, confrontado com a situação de cinema existente então²²², pode ser considerado um significativo êxito. “É muito comum olhar para a Vera Cruz e vê-la como um

tomada de consciência de que o cinema brasileiro tinha uma história foram criadas pela animação industrial e cultural que reinou em São Paulo a partir de 1950”. GOMES, Paulo Emílio Salles. Estudo histórico. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 23 jan. 1960, grifo nosso.

²¹⁹ AUTRAN, Arthur, 2002, p. 198 (Em nota de rodapé).

²²⁰ Na concepção de Viany, de acordo com a pesquisadora Maria Rita Galvão: “ a visão crítica da realidade brasileira, para a qual a literatura brasileira, já havia contribuído com o romance nordestino, só poderia chegar ao cinema com a produção independente, porque as grandes empresas são parte do sistema que se crítica; é preciso extrair delas as vantagens que ela pode oferecer, sem no entanto se deixar engolir pelo seu esquema. [...] O que se chama na época de ‘cinema independente’ é bastante complicado de entender e explicar. *Fundamentalmente é o cinema feito pelos pequenos produtores, em oposição ao cinema das grandes empresas*. Mas nem todo pequeno produtor é necessariamente ‘independente’. *Para ser qualificado de independente um filme deve ter um conjunto de características que frequentemente nada têm a ver com o seu esquema de produção – tais como temática brasileira, visão crítica da sociedade, aproximação da realidade cotidiana do homem brasileiro*”. GALVÃO, Maria Rita, 1980?, p. 10-11, grifo nosso.

²²¹ KOSELLECK, Reinhardt. *op. cit.*

²²² De 1935 a 1949, o cinema paulista havia produzido apenas seis películas. CATANI, Afrânio Mendes, 2005, p. 210.

fracasso. [...] Isso é um equívoco”. Em uma perspectiva de tempo distanciada dos conflitos e acusações dos atores sociais envolvidos, de acordo com alguns pesquisadores, é possível vislumbrar os “resultados bastante expressivos” que a companhia alcançou diante do cenário cinematográfico de então.²²³

A Vera Cruz pode ser chamada de fantasmagoria *par excellence* da trajetória do campo cinematográfico brasileiro. Ao agregar valor de exposição bastante superior ao valor de troca²²⁴, ela criou um mito forte o suficiente para mover a imaginação dos críticos na época de sua fundação e, ao mesmo tempo, para transformá-la em alvo reiterado de ataque nos anos que se seguiram.

Durante um longo tempo, o “fantasma” da Vera Cruz²²⁵ consiste no centro das discussões sobre os rumos do cinema nacional. Seu mito, seja em seu aspecto negativo, o sombrio legado a ser evitado, ou em seu caráter positivo, o projeto injustamente abortado a ser ainda desenvolvido, em realidade diz pouco sobre o fenômeno cultural, que a empresa representou e que ainda clama por análise. Sucesso ou não, o fato é que a Companhia Vera Cruz diz muito sobre os anseios da época e sobre a constituição de um campo cinematográfico nacional, que então se iniciava.

A Vera Cruz, seu contexto e legado, mas principalmente talvez sua atuação fantasmática, pode ser vista como fundamental na constituição de um campo cinematográfico para a cinematografia nacional, suas contradições podendo revelar importantes pistas sobre o pensamento visual brasileiro durante o período de sua existência. De fato, mesmo após os primeiros problemas graves enfrentados pela Vera Cruz, o espólio da primeira fase continuava a ser usado por empresas e empreendimentos de menor porte, incluindo a adoção do nome “Vera Cruz produções”.

Para parte dos estudiosos dedicados à Vera Cruz, a trajetória da empresa pode ser compreendida em três fases. A primeira e mais famosa vai de 1949 a 1954 e termina com a intervenção do Banco do Estado de São Paulo e a saída de Franco Zampari. Os empreendimentos continuam, porém, em uma segunda fase, em que, adotando o nome de Brasil filmes, a Vera Cruz

²²³ RUIZ, Adilson. *op. cit.*, p. 20.

²²⁴ O conceito de fantasmagoria, de Walter Benjamin, foi desenvolvido em sentido um pouco diferente em, SILVA, Jaison Castro. *Aura e fantasmagoria no cinema urbano de Walter Hugo Khouri*. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *História, Cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: Edufpi, 2009. p. 103-115.

²²⁵ Além do uso da palavra “fantasma” a partir do senso comum, também podemos remetê-la a um significado mais filológico (ou filosófico), objeto perdido a ser constante vítima de “incorporação fantasmática” a atuar sobre os anseios humanos para os mais diversos fins. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino J. Assman. Belo Horizonte: Humanitas; EDUFMG, 2012, por exemplo, p. 47.

continua produzindo, agora livre da obrigação contratual com a Columbia Pictures. Isso vai de 1954 até 1959 e gera oito filmes, entre eles, *O Estranho Encontro* (1958), dirigido por Walter Hugo Khouri, e *Ravina* (1959), com direção de Rubem Biáfora, último filme dessa fase.

A partir desse período, até 1968, os estúdios e os seus equipamentos de alto nível tecnológico são administrados por burocratas do Banco do Estado de São Paulo. Nesse período, ainda que a empresa se afaste de quaisquer ambições artísticas e não esteja em condições de produzir diretamente, seus equipamentos são alugados para terceiros.²²⁶

Entre os clientes que alugavam os *sets* e aparelhos de filmagem, estavam cineastas, como Walter Hugo Khouri, que insiste em anunciar “Companhia Cinematográfica Vera Cruz produções” no letreiro inicial de seus filmes. Uma vinculação direta, de maneira prática, a um modelo de produção e, em maior grau, a uma perspectiva de mundo, esse ato não consistia somente em uma espécie de assinatura nostálgica por um projeto industrial de cinema. Outros sentidos, mais políticos, agregavam-se a essa opção de Khouri por adotar o nome da empresa de São Bernardo, o que desenvolveremos na seção que dedicaremos exclusivamente aquele cineasta (ver 5).

Por outro lado, na esfera da produção independente, o surgimento de *Rio, 40 Graus* (1955) não poderia passar despercebido. No filme, o cineasta Nelson Pereira dos Santos rasgou uma clareira em meio às possibilidades cinematográficas então existentes, lançando uma película produzida com baixíssimos recursos, elenco não-profissional e que, sem pudores, mostrava os ambientes das favelas e aquilo que, até então, era um tabu, a população negra do Rio de Janeiro. Para alguns, Pereira dos Santos teria assimilado as lições da corrente de cinema de maior impacto artístico naqueles anos, o neorealismo italiano, representado nas ideias de Cesare Zavattini, sobre produção cinematográfica com poucos recursos.²²⁷

O filme chegou a ser censurado por um breve período, sob acusações que hoje em dia soam absurdas, como, por exemplo, a de que a produção mentia em seu título porque no Rio de Janeiro jamais fazia 40 graus. O episódio de censura, entretanto, revela o incômodo que o filme despertou nas autoridades que não apreciaram ver o Rio de Janeiro representado em alguns de seus quadros supostamente menos atrativos – como pobreza e favelização, mas principalmente

²²⁶ RUIZ, Adilson. *op. cit.*, p. 19.

²²⁷ FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994.

população negra – para as plateias internacionais.²²⁸ A pressão pública, porém, fez com que o filme fosse liberado e fizesse grande sucesso nas bilheterias.

Viany faz críticas negativas a *Rio, 40 Graus*, embora reconheça sua importância: “superestimado na época [...] mas tem seu lugar garantido e merecido na história do cinema brasileiro”. Ele atribuía os problemas do filme ao fato de ser obra de estreia do diretor e sua demasiada pretensão “em tema e tratamento”, o que “resultou [em uma película] inevitavelmente claudicante”.²²⁹ As premissas de inspiração no modelo cinematográfico zavattiano também não estariam concretizadas, principalmente, ao não encontrar eco em *Rio, Zona Norte* (1957), aquele que seria o segundo filme de Nelson Pereira.

Pode-se assumir a partir das palavras de Viany que o sucesso do futuro cinema nacional, entretanto, talvez não estivesse exatamente naquela direção, neorrealista e de poucos recursos, que Nelson Pereira escolheu. Nos capítulos finais de sua *Introdução ao cinema brasileiro*, versão de 1959²³⁰, Viany revela otimismo frente à industrialização acelerada que o Brasil assistia naqueles anos, o que logo se estenderia também para o cinema. O crítico carioca também se deixava levar pelas ondas de entusiasmo despertadas pelo projeto nacional-desenvolvimentista (ver I.4), estabelecido pelo governo federal naquele momento:

Em todo os setores, enfim, o cinema brasileiro vai caminhando, aos tropeços, aos trancos e barrancos, aprendendo hoje para errar amanhã e para acertar depois de amanhã. [...]. [Bons trabalhos] certamente surgirão, como decorrência natural e inevitável do próprio desenvolvimento quantitativo e qualitativo de nossa indústria cinematográfica. [...] A legislação pedida, indispensável, terá de vir, como veio a legislação petrolífera. Por isso mesmo, já é tempo, de pensar num programa de ação no terreno das idéias, dos temas, do que se pretende fazer para ‘realizar o nacionalismo’ em cinema.²³¹

Nesse trecho, Viany plantava algumas sementes históricas que não renderiam frutos, como, por exemplo a ideia da industrialização da produção cinematográfica prometida pelo desenvolvimentismo, embora a alusão ao petróleo já aventasse a possibilidade de investimentos estatais no setor. O projeto difuso de Viany apontava para o cinema independente, mas flertava diretamente com o industrial, estabelecendo um híbrido que depois seria praticamente

²²⁸ SADLIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Trad: Cid Vasconcelos. Campinas: Papyrus, 2012.

²²⁹ VIANY, Alex, 1993, p. 122.

²³⁰ Dois capítulos foram acrescentados nas edições posteriores. Na atual edição, a terceira, o último capítulo trata do cinema novo e apresenta as principais características do movimento.

²³¹ VIANY, Alex, 1993, p. 126, grifo nosso.

institucionalizado, o cinema independente-industrial²³². Porém, o nacionalismo cinematográfico, por ele pregado, somente se intensifica nos anos seguintes e ganha diferentes matizes.

Os dois projetos que estamos analisando encontram-se determinados a prospectarem as sementes de futuro em meio ao campo inócuo de possibilidades que era o cenário de produção de cinema nacional e, para isso, elas sedimentavam campos de experiência próprios. O projeto industrial da Vera Cruz e seus defensores, como Duarte, e o projeto do cinema industrial-independente, com Alex Viany, intensificavam um debate fundamental para o cinema que se seguiria, abrindo seu próprio horizonte de expectativas.

Para isso, construía um passado próprio ao qual se referir. Em Viany, os ciclos regionais como o de Cataguases e o destaque oferecido a nomes, como o do cineasta Humberto Mauro, fundavam um passado para qual os cineastas deveriam se remeter em busca de uma base autóctone para fincar raízes. Em Duarte, a experiência fundadora é a da Vera Cruz e o que se passou antes, possui o seu valor, mas apenas de cunho documental e não como modelo a ser seguido.

1.3.3 Os tempos do progresso e o demônio do fracasso

Nesse ínterim, Paulo Emílio Salles Gomes demonstraria argúcia, ao estabelecer em um texto uma dicotomia – mais uma, entre tantas existentes no período – que se tornaria um elemento a ressoar por anos nos estudos de cinema. No texto “Rascunhos e Exercícios”, em sua coluna no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, ele avalia em conjunto *Rio, Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos, e *Estranho Encontro* (1958), de Walter Hugo Khouri.²³³

Primeiramente, Paulo Emílio diagnostica o amadorismo das produções do cinema nacional recente e assegura ter mudado de ideia frente a sua máxima anterior lançada, anos antes, de que uma maior produção, fatalmente resultaria em melhores filmes. A observação empírica teria desfeito essa sua crença otimista na industrialização cinematográfica. Destaca, entretanto, a importância da experiência “neo-realista” de Santos, ainda que o resultado final deixe a desejar, assumindo a forma de um “rascunho populista”. E, igualmente, elogia o malabarismo

²³² GALVÃO, Maria Rita, 1980?

²³³ GOMES, Paulo Emílio Salles. Rascunhos e exercícios. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 21 jun, 1958.

“virtuosístico”, realizado por Khouri, que resulta em um “exercício brilhante”, embora ainda demonstre problemas:

Walter Hugo Khoury [sic] artisticamente situa-se nos antípodas de Nelson Pereira dos Santos. *O ponto de apoio para este é um objetivo a ser expresso [a realidade], e para aquele é o próprio meio de expressão.* Para fazer sua fita, Nelson partiu do Rio de Janeiro e de suas favelas. Para colocar alguns personagens em situação dramática, Khoury partiu do próprio cinema. A ideologia que informa o autor de *Rio, Zona Norte* tem raízes em um humanismo difuso [...]. A formação do diretor de *Estranho Encontro* é essencialmente cinematográfica. Nisso reside a sua força e a sua fraqueza. [...] *Estranho Encontro* nos dá a impressão curiosa de *um estilo à procura de autor e de uma história.*²³⁴

O cineasta paulista Walter Hugo Khouri, como ainda teremos chance de explorar, já principiava a se tornar o ponto de concentração de disputas, elemento de confrontação e frustração de expectativas em relação aos que esperavam um cinema voltado para a expressão dos problemas nacionais. Gomes institui uma das máximas grandemente reapropriada às análises feitas ao diretor nos anos seguintes, quando expressa que “o estilo”, a forma de seu filme, antecede – e até mesmo demonstra-se superior – ao enredo e a autoria.²³⁵

Enquanto Nelson Pereira, imbuído de um afã humanístico, possui uma “história”, um conteúdo, mas não consegue dominar o meio de expressão escolhido, Khouri deixa que o meio de expressão, o cinema, torne embaçado o aspecto conteudístico, tanto em termos de enredo, quanto em termos daquilo que define a autoria naqueles anos: ter algo a dizer sobre o mundo.

Khouri surgia como um cineasta de talento inegável, mas cujos arroubos de estilo – um “estilo desgarrado” – impediam que a plateia seguisse suas ideias na direção que ele desejava, gerando “caminhos e sensações alheios à vontade do diretor”. O excesso de estilo ameaça a autoria, entendida aqui também como controle, por parte do diretor sobre as emoções do espectador. Pereira dos Santos, por sua vez, confirmava-se como um profissional de cinema, mas agia como se a boa fé no valor humanístico do material que dispunha o “dispensasse da necessidade laboriosa de estilização”.

Desse modo, na linha das alternativas de absorção de modelos industriais, estava o cinema de Walter Hugo Khouri. Antes de Khouri, na esteira da primeira etapa de existência da Vera Cruz, são fundadas uma série de produtoras de cinema menores, como a Maristela, de Mário

²³⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. Rascunhos e exercícios. *op. cit.*

²³⁵ Sobre a política dos autores, ver, cap. 3 e 5

Audrá, e a Multifilmes, de Anthony Assunção. A Cinedistri, fundada por Oswaldo Massaini, produz vários filmes e, ao menos um indiscutível sucesso, *Absolutamente Certo* (1957), dirigido pelo ex-galã Anselmo Duarte. Também lança, baseado em peça de Abílio Pereira de Almeida, *Moral em concordata* (1959), com direção de Fernando de Barros, cujo enredo antecipa algumas experiências de Khouri. A produção de cinema no Brasil, no modelo industrial, apesar das dificuldades, continuava, embora nem sempre a passos firmes.²³⁶ O legado da Vera Cruz encontra-se administrado heterogêneamente e suas diferentes maneiras de agir guardam tempos não realizados.

Em iniciativas de inspiração neorrealista, ocorre uma resposta diferente na direção do que depois se chamou cinema independente. São as produções de Nelson Pereira dos Santos. Além do mencionado *Rio, Zona Norte*, cuja recepção crítica, em geral, não foi positiva, ele faria a produção de *O Grande Momento* (1958), dirigido por Roberto Santos, que se tornaria um passo fundamental em um cinema voltado para a representação da realidade social.

Para Viany, “a crônica realística urbana” sem “tropeções” faria desse o exemplar mais perfeito na assimilação dos modelos neorrealistas, “uma demonstração prática de aculturação brasileira dos postulados zavattianos”, captando “admiravelmente – *brasileiramente* – o ambiente humano no crisol do Brás, em São Paulo”.²³⁷ Ressalte-se de passagem que o cinema internacional, nas palavras de Viany, só poderia ser devidamente assimilado se fosse submetido a um processo de “aculturação brasileira”.

José Mário Ortiz apropria-se, anos depois, da divisão apresentada por Gomes. Ambos os filmes, o rascunho nacionalista e o exercício de estilo, inauguram dois polos, a cinematografia nacional, o “nacionalista” e o “industrialista-universalista”, também chamado simplesmente de “universalista” ou “cosmopolita” que procurava “absorver, *sem críticas*, formas de produção e moldes artísticos estrangeiros”²³⁸.

O primeiro faria parte da tentativa de representar a nação, buscando suas manifestações sociais somando esforços em uma emancipação da arte brasileira frente às forças internacionais. O segundo seria a adoção de um modelo industrial de cinema e uma abordagem que não se apega

²³⁶ Para mais sobre as iniciativas industriais paulistas, ver, CATANI, Afranio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão Pessoa. História do cinema. São Paulo: Art Editora, 1987, p. 189-207.

²³⁷ VIANY, Alex, 1993, p. 123, grifo no original.

²³⁸ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 23, grifo nosso.

a marcas de origem, rendendo-se aos esquemas de produção internacionais. Esses seriam os caminhos abertos para o cinema nacional, o nacionalismo de Nelson Pereira ou o industrial-universalista de Walter Hugo.²³⁹ Para alguns analistas, essas seriam, em linhas gerais, as duas grandes tendências do cinema nacional na década seguinte.²⁴⁰

A divisão de José Mário Ortiz, não obstante, tenha inspirado, pelo menos em termos de tipologia, este trabalho de pesquisa, apresenta um elevado grau de generalização. E, ainda que apresente potencial analítico, reproduz o tom, ao mesmo tempo negativo e nivelador das diferenças internas, existente nas palavras da época, em relação às práticas de cinema que não se alinhavam às preocupações nacionalistas.

O qualificativo de assimilação de modelos, em tese “sem críticas”, quando de fato confrontando com o estudo da especificidade dessas práticas, revela não só potencial crítico por parte de seus produtores em relação a esses mesmos modelos, mas a diversificação de respostas, ainda que sob o mesmo influxo, o que reforça a impossibilidade de qualquer tentativa de homogeneização. Na verdade, pode-se dizer que a classificação proposta reforça as antinomias já existentes na documentação da época, sem procurar superá-las. Os cosmopolitas continuam bárbaros e sua existência somente tem sentido para definir a prática de cinema dos helênicos, os cineastas independentes. Não importa conhecê-los em sua especificidade.

O cineasta Gustavo Dahl faria críticas aos dois projetos, tanto ao *nacionalista*, a partir do qual, poucos anos depois, surgiria o cinema novo, quanto ao *universalista*: “[Na Vera Cruz] a noção de processo econômico cinematográfico terminava na produção [...]. O Cinema Novo repetiu esses ciclos de produção [...]. Praticamente todos os estímulos governamentais do cinema se referem à produção.”²⁴¹ A ausência de investimentos na distribuição e circulação e, portanto, na auferição dos lucros, seria um dos principais fatores para a falência dos estúdios paulistas. Como destaca Dahl, anos depois, a ênfase exclusiva na produção seria responsável pela

²³⁹ Acreditamos que Gomes materializou uma discussão que já surgia em outras fontes, sem descartar que a repercussão de seu ensaio tenha sido imediata. Em 1958, por exemplo, a comissão do prêmio Fábio Prado, composta por Francisco Luiz de Almeida Salles, Benedito J. Duarte e Marcos Marguilés, avalia os dois vencedores no prêmio de roteiro cinematográfico em termos bastante semelhantes a Gomes no seu *Rascunhos e Exercícios*. Os roteiros seriam *A Ilha*, de Walter Hugo Khouri, e *Bahia de Todos os santos*, de Trigueirinho Neto. ATRIBUÍDO o prêmio Fábio Prado relativo a roteiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 31 jul. 1958. (apenas quarenta dias após o ensaio de Gomes).

²⁴⁰ E além, vide a persistência dessa nomenclatura em trabalhos de origem acadêmica. Randal Johnson, brasileiro norte-americano, também usa a mesma classificação: “José Mário Ortiz sees the nationalist/universalists conflicts as being the key to understanding cinema-state relation from the 1950s to 1980s”. JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 93. Johnson, porém, problematiza severamente essa divisão (v. 3).

²⁴¹ DAHL, Gustavo (*apud* BERNARDET, Jean-Claude), 1996, p. 26.

“sensação de que o cinema brasileiro vê a si mesmo como uma árvore que se satisfaz em produzir frutos, e que esses frutos permaneçam ou caiam, sejam comidos por pássaros ou por algum passageiro eventual”.²⁴²

Jean-Claude Bernadet segue a mesma linha de raciocínio e defende que ambos os projetos tinham, na realidade, características comuns, ao privilegiar apenas o polo da produção fílmica. Não se mostra possível uma simples sobreposição do modelo nacionalista e do modelo universalista, na nomenclatura de décadas depois apresentada por Ortiz, aos projetos historiográficos situados temporalmente defendidos, respectivamente, por Viany e Duarte. Essas camadas temporais não podem simplesmente se imiscuir e se fundir, sem fissuras.

A despeito disso, as críticas aos modelos de explicação podem vazar e atingir os próprios projetos historiográficos em disputa. Principalmente, se admitirmos que os modelos analíticos funcionam, nesse caso, como um *continuum*, ao qual somente se acrescenta o verniz acadêmico, em relação às palavras nos documentos, em última instância, reforçando as classificações já instituídas pelos próprios atores históricos.

Viany, ao privilegiar, por exemplo, a produção de um filme como a inauguração da jornada do cinema nacional, aquele “rapazinho”, não se distancia de Duarte e dos defensores da Vera Cruz que acreditavam na inauguração de um polo de produção como o grande acontecimento fundador do projeto brasileiro de cinema, tomando como ponto de partida uma “era de ouro”, o cinema mudo²⁴³. Os dois projetos trabalhavam com o mito das origens e ambos privilegiavam a esfera da produção cinematográfica, como era hábito da produção nacional, com total desprezo para a esfera da circulação.

Talvez possamos ir além ao ressaltar que ambos os projetos trabalham com o *continuum* e em uma perspectiva evolutiva de história baseada no ideal do progresso em linha reta²⁴⁴, o cinema nacional se desvinculando dos rudimentos e atrasos a caminho de uma libertação de seu

²⁴² *Idem, ibidem.*

²⁴³ BERNARDET, Jean-Claude, 1996, p. 36 e ss. Bernardet analisa, em realidade, DUARTE, Benedito J. *Cinema em São Paulo: um documentário*. São Paulo: Sem publicação, 19?? (datilografado), mas cujos trechos citados são muito semelhantes ao já analisado “Idades do cinema”, do mesmo autor.

²⁴⁴ O filósofo italiano Giorgio Agamben usa Walter Benjamin a fim de recordar que ainda que visasse romper economicamente com a doutrina liberal, o marxismo tradicional ainda partilhava da mesma concepção de tempo daquele pensamento, o que desencadeia uma concepção de história onde a ruptura com a idéia de “processo linear contínuo” ainda está ausente, baseado em um projeto voltado para um tempo unidirecional e uma fé irrefreada no progresso. Ainda que distante do tempo hegeliano, “Marx não elaborou uma teoria do tempo adequada à sua idéia da história”. Sobre isso, ver, AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 121 e 149.

próprio passado e do encontro de si mesmo, seja no modelo *universalista* ao se firmar como indústria, seja no modelo *nacionalista* na forma da emancipação nacional. E que, para isso, o cinema brasileiro enquanto instituição autônoma viria como um dado natural, um elemento inevitável, quase uma láurea oferecido ao final da corrida, para adornar a frente daqueles que sabiam superar os atrasos.

O demônio do fracasso, do estranhamento, da “descontinuidade”, do “intervalo”²⁴⁵ assombrava esses projetos de compensação temporal. Esses demônios eram simplesmente desvios que fatalmente seriam inseridos na lógica do progresso, nem que fossem no papel de história exemplar, ou seriam sumária e autoritariamente excluídos. Sejam quais forem os caminhos diferentes que surgissem, eles seriam desprezados simplesmente como passos claudicantes, riscos de involução ou tropeços.

Obcecados pela diacronia, tais perspectivas de cinema desprezavam o poder do sincrônico e das experiências que poderiam surgir em meio às dificuldades, às imperfeições e aos equívocos, sempre desprezados como simplesmente degraus a superar ou julgados sumariamente como elementos, por pertencerem a projetos falidos, já ultrapassados.

Os tempos colidem e, justamente por assim fazerem, já demonstram suas primeiras fissuras e seus vasos comunicantes. Uma perspectiva temporal comum baseada no progresso se somará, como veremos a frente, a um fundo sensível e de percepção compartilhado. Por enquanto, de modo mais específico, nesse jogo de distância e proximidade, recordemos que o “humanismo difuso”²⁴⁶, identificado por Salles Gomes em relação as tentativas neorrealistas do cinema brasileiro, logo se aclimata a atmosfera nacionalista que então se formava. O tempo nacional surgia como uma poderosa vaga a arrastar parte significativa da cultura e política nacionais, transformando o cinema em um ponto nevrálgico de discussão e encontro entre o político e o cultural.

1. 4 O Olho-nação e o Projeto de Emancipação Nacional

1.4.1 Os Isebianos e a ideologia nacionalista como arma de combate

²⁴⁵ AGAMBEN, Giorgio, 2005, p. 65.

²⁴⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. Rascunhos e exercícios. *op. cit.*

Em 1953, a revista *O Cruzeiro*, então o periódico de maior circulação no país, um sucesso de vendas desde a década de 1920, publica uma matéria com o ex-modernista, Plínio Salgado. Autor do manifesto modernista *Pau-Brasil* (1929) e ex-líder do movimento integralista, Salgado era conhecido por seu nacionalismo arrebatado.

Para compor a matéria, uma foto de Salgado com uma lupa, que devolve um olho gigante a fitar o leitor de volta. “O olho desencarnado, suspenso no espaço, parece indicar que a visão do líder integralista continuava pairando sobre a política brasileira”.²⁴⁷ Dali a apenas alguns anos, o nacionalismo assumiria uma importância estratégica nos rumos do país, assumindo praticamente ares de um projeto estatal, mesmo que, para isso, ele tivesse que ser destituído de seu potencial mais subversivo.

Nesse período, Juscelino Kubitschek assume a presidência do país (1955-1960) com a seguinte propaganda estatal: “o país avançaria 50 anos em 5”. Para isso, uma grande abertura de capitais internacionais foi autorizada e empresas automobilísticas, como a Volkswagen, se instalam na região da Grande São Paulo. No centro das contradições que atravessavam o País, Kubitschek, apesar da abertura de capital, mantinha em seu discurso o ímpeto nacionalista que fazia dele um legítimo herdeiro de Getúlio Vargas, encontrando, a partir de então, intenso eco em grupos de debates de intelectuais, estudantes e parlamentares, tomando de assalto também a sociedade civil.

Assim, seduzida pelo desenvolvimento célere da indústria e pelo afã nacionalista das palavras de Kubitschek e das organizações ligadas à sociedade civil, a nação, aos poucos, imergia no sonho desenvolvimentista. Esse se baseava, principalmente, na “convicção de que, para ser cosmopolita, o Brasil precisava ser, antes de tudo, nacionalista”.²⁴⁸

Diante dos olhos da população circulavam imagens da publicidade que vendiam um futuro arrojado em um Brasil de primeiro mundo. Em consonância, as palavras do presidente compõem a imagem de um país que estava pronto a se tornar desenvolvido e assumir internacionalmente um papel econômico de destaque. O progresso econômico e social se torna uma demanda incontornável e aquele seria o momento de sua implantação, com ao menos um grande diferencial em relação ao período varguista. No período em questão, o nacionalismo deixa

²⁴⁷COSTA, Helouise. *op. cit.*, p. 153-173, p. 164. A imagem original de Salgado está em *O Cruzeiro*, 15 de ago, 1953. Aqui nos baseamos apenas na descrição presente no trabalho da pesquisadora (COSTA, Helouise, *idem*).

²⁴⁸ DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Nacionalismo como projeto de nação: a Frente Parlamentar Nacionalista (1956-1964). In: FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. *Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 357-376, p. 363.

de ser uma manifestação dirigida pelo estado para se espalhar por vários setores sociais. Nesse movimento, o período desenvolvimentista deixou marcas indeléveis na imagem que as classes artísticas e intelectuais desejam compor a respeito de suas próprias instituições no Brasil.

No pensamento cinematográfico, tal demanda se converteria na crença em um progressismo econômico materializada, entre outras coisas, no ideal de que um maior número de filmes, fatalmente resultaria também em um número maior de filmes de qualidade, resolvendo o problema qualitativo do cinema no Brasil. “A qualidade virá através da quantidade, como veio em outros países”²⁴⁹. Sintomático desse estado de ânimo, talvez, seja a constatação de que nas críticas de cinema articulava-se um pensamento voltado para o desejo e ansiedade concentrado no sonho de dar o salto qualitativo, que finalmente garantiria a maioria de nossa produção cinematográfica.

Na construção de uma história do cinema brasileiro causal, progressista e linear, em que, apesar das diferentes acepções, se narrava a lenta, mas definitiva, libertação de um cinema precário para um cinema solidamente constituído, “a avaliação de cada filme nacional tornava-se uma avaliação do cinema nacional. Estava-se sempre à espera de um filme redentor, que apontasse para um vetor de progresso da cinematografia local”.²⁵⁰

O novo filme bem-sucedido, de acordo com as expectativas, poderia ser a porta para a renovação de uma era, tamanha era a ansiedade por um progresso rápido e por todas as suas benesses. Os textos se apressavam em observar tendências e esboçar linhas gerais de progresso e desenvolvimento, adivinhando trajetórias evolutivas a partir de pistas esparsas. Os resultados em tarefa tão arriscada nem sempre eram bem-sucedidos.

De volta ao Brasil em 1956, após um período de mais oito anos em Paris, Paulo Emílio Salles Gomes clamava pela lucidez, nesse quadro de diagnósticos realizados na explosão do momento e reivindicava que a nova situação pós-crise dos estúdios de cinema exigia procedimentos diferentes: “Ficou provado que um único estudo econômico objetivo é mais útil e eficaz do que cem denúncias vagas ao imperialismo”.²⁵¹

²⁴⁹ VIANY, Alex (*apud* AUTRAN, Arthur). *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 40.

²⁵⁰ LUCAS, Meize Regina. Por amor ao cinema: história, crônica e memória na invenção de um certo olhar. *Revista Projeto História*, São Paulo, n. 43, p. 227-248, dez. 2011, p. 233.

²⁵¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Novos Horizontes. Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 08 dez. 1956.

Com esse intuito de tornar prática e funcional uma discussão firmemente ancorada no sonho e na esperança, nos primeiros anos do governo Kubitschek são criadas as comissões para o estudo da prática cinematográfica. O prefeito de São Paulo, Juvenal Lino de Mattos, é responsável pela primeira dessas iniciativas, a Comissão Municipal de Cinema (CMC). Depois, elas se tornariam estaduais, ainda em 1955, até a criação de uma Comissão Federal de Cinema em 1956.

Dois membros oriundos da Vera Cruz, lideram as atividades das comissões, o ex-iluminador Jacques Deheinzelin e o ex-publicitário da empresa Augusto Cavalheiro Lima. Logo no início do relatório, os autores constataam o momento ímpar que a comunidade cinematográfica vivenciava “apesar de todas as dificuldades financeiras. [...]. Podemos afirmar que jamais, como hoje, existiu entre nós tanta consciência de todos aqueles aspectos que informam o planejamento, a realização e a exploração de um filme”.²⁵²

Lima e Deheinzelin diagnosticam que a crise dos estúdios vinha de três principais fatores: 1) O baixo preço do ingresso (tabelado pelo governo federal desde 1948²⁵³); 2) Deficiência na distribuição e conseqüente deficiência na fiscalização; 3) A concorrência estrangeira, com alarde para a presença desleal do cinema americano e comparações com medidas de proteção realizadas em outros países, como México e Itália. O relatório entregue à municipalidade estava em sintonia com aquele que dali a alguns meses seria enviado ao presidente da república.

Em ambos, enfatizava-se o papel da indústria cinematográfica como de “relevante interesse nacional”.²⁵⁴ Dentre as conclusões, tomadas por otimismo no progresso, em sintonia com a atmosfera do período, estavam: “Cinema é problema de governo”, mas o impacto disso sobre a prática cinematográfica só viria a demonstrar seus efeitos “depois de tomarem corpo na consciência do país: o cinema brasileiro só existirá se o povo e os seus representantes sentirem a sua *necessidade*”.²⁵⁵

Com conclusões que remetem a um binômio corpo-mente, a comissão sustentava que, no momento em que a necessidade visceral de um cinema brasileiro, advinda de uma etapa lógica e imprescindível da indústria nacional viesse, finalmente, à tona, o cinema de verdade encontraria,

²⁵² DEHEINZELIN, Jacques e LIMA, Cavalheiro. Relatório da Comissão Municipal de Cinema (apresentado ao prefeito Jânio Quadros). In: TAMBELLINI, Flávio. Coluna de cinema. *Diário da Noite*, São Paulo, p. 15, 4 fev. 1956.

²⁵³ Cf. SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Annablume/FAPESP/Itaú Cultural, 2008.

²⁵⁴ DEHEINZELIN, Jacques e LIMA, Cavalheiro. Relatório da Comissão Municipal de Cinema. *op. cit.*

²⁵⁵ DEHEINZELIN, Jacques e LIMA, Cavalheiro. Relatório da comissão federal (*apud* RAMOS, José Mario Ortiz). *Cinema, estado e lutas culturais*. Anos 50/60/70. São Paulo: Paz e Terra, 1983, p. 19, itálico nosso.

no Brasil, sua manifestação. Quando a necessidade interna se impusesse à consciência materializada na necessidade inevitável de investimentos em cinema, por parte do estado brasileiro, de modo automático, os sintomas – provavelmente, filmes de qualidade – teriam suas manifestações somáticas.

A Comissão Municipal de Cinema apresenta uma importância vital, a fim de compor o quadro de diagnóstico dos problemas do cinema naquele período. Entretanto, podemos supor que o aspecto técnico e a análise das estatísticas em relação à Vera Cruz e aos outros estúdios tiveram um alcance limitado, tanto em relação a tramitação do projeto do INC, proposto por Cavalcanti, emperrado pela burocracia e que só seria implantado mais de dez anos depois, quanto no terreno das paixões ideológicas dos homens de cinema.

Essa expressão “homens de cinema” já começara a ser usada no contexto dos Congressos de Cinema. Ela agregava, técnicos, cineastas e críticos de cinema, assim como interessados na arte cinematográfica em geral, desde que trabalhassem no projeto de transformação em um bloco coeso e homogêneo daqueles preocupados com o desenvolvimento do cinema brasileiro. Ao invés de uma atuação “isolada e desordenada” desses membros, em uma perspectiva em que sempre as atitudes mais individualistas eram inúteis e até mesmo negativas, todos deveriam agir em “benefício do ideal comum” que lutaria contra as forças estrangeiras e contra “os inimigos do cinema nacional”.²⁵⁶

No entanto, José Mário Ortiz Ramos chama a atenção de que, no momento político do país a partir de Kubitscheck, o desenvolvimentismo, inaugura um novo momento do nacionalismo, em que o teor mais propriamente político e agressivo esmaece, adquirindo um tom mais conciliador.²⁵⁷ Para José Ortiz, isso se dá, principalmente, para evitar quaisquer choques diretos em relação aos investidores estrangeiros, que poderiam interpretar os ataques ao imperialismo como sinais de um Brasil como um lugar perigoso para investimentos.

Essa perspectiva faz-se útil para nós uma vez que possibilita nuances políticas e culturais que irão além das dicotomias mais óbvias. Observar o modo como as idéias sobre a nação passaram a circular em esferas mais amplas pode ser um terreno prolífico para estudar os conflitos do período em sua necessária diversidade e descontinuidade. Nesse ínterim, observaremos como as consequências desse ideário político atuaram diante da prática

²⁵⁶ VIANY, Alex. O cinema nacional. *Fundamentos*, São Paulo, n. 05 (28), p. 03-04, jun 1952.

²⁵⁷ RAMOS, José Mário Ortiz, 1983.

cinematográfica e das artes e cultura no período, colaborando não para um quadro estático, mas para arquitetar um painel em constante transformação.

Em paralelo aos diagnósticos técnicos das comissões de cinema, o governo federal desenvolvia um projeto de arregimentação de intelectuais, que teria grandes consequências junto à esquerda nacionalista. Trata-se do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB, que demonstrou um elevado poder de circulação nos meios intelectuais e, simultaneamente, habilidade de articulação junto ao poder estatal, estabelecendo um vínculo poderoso entre cultura, intelectualidade e política, sendo de inegável centralidade no quadro das manifestações culturais de então.

O ISEB foi fundado durante o rápido governo Café Filho (1955), e o presidente Kubitschek, ao assumir a direção do país, intensifica o estímulo ao órgão, subordinado ao Ministério de Educação e Cultura, almejando agregar a intelectualidade brasileira em torno do projeto nacional-desenvolvimentista com “autonomia administrativa e plena liberdade de pesquisa, de opinião e cátedra”²⁵⁸.

O grupo fundador do ISEB, que comportava nomes como Hélio Jaguaribe, Alberto Guerreiro Ramos e Roland Corbisier, já promovia reuniões periódicas em uma casa em Itatiaia, antes mesmo do apanágio estatal. A finalidade desses encontros, estrategicamente localizados a meio caminho entre São Paulo e do Rio de Janeiro, uma vez que havia intelectuais de ambas as capitais participando do grupo, já era o debate e a proposição de rumos que o país deveria seguir para alimentar o progresso econômico e social.

Os isebianos alimentavam e, ao mesmo tempo, constituíam o mais evidente sintoma de uma nova concepção de intelectual brasileiro, não mais apenas potencialmente atuante em seus diagnósticos sobre os rumos do país, mas que buscava um papel de centralidade junto às esferas de decisão política. Na ocasião de sua fundação, o ISEB era tributário das discussões antes realizadas no Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política (Ibesp), em São Paulo, que, em 1953, já se tornara o primeiro fruto institucional das reuniões mensais de Itatiaia. O grupo do Ibesp, organizado em torno da revista *Cadernos de Nosso Tempo* (1953-1956), articulou-se junto ao ministro da Educação e Cultura, Cândido Motta Filho, e viabilizaram a criação do ISEB, almejando “a compreensão crítica da realidade brasileira e a elaboração de instrumentos teóricos

²⁵⁸ ABREU, Alzira Alves de. Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). In: FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. *Nacionalismo e reformismo radical* (1945-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 409-432, p. 411.

adequados, que permitam interpretar o desenvolvimento nacional e possibilitem o seu incentivo e promoção”.²⁵⁹

A iniciativa de Kubitschek em elevar a importância do Instituto, como salientou o pesquisador Daniel Pécaut, era ousada e original. Agregar capital intelectual ao governo através da arregimentação direta de intelectuais mostrava-se inovador até mesmo em relação ao primeiro governo de Vargas, que, apesar da cooptação de escritores e artistas, deixou os escritores e artistas em cargos subsidiários e sem acesso direto às discussões do poder. Pelo contrário, Kubitschek chegou a comparecer pessoalmente às reuniões de abertura dos cursos do ISEB, o que demonstra a importância do instituto para o governo federal. O Instituto “conferia uma importante legitimação” ao governo Kubitschek, “enquanto lugar de constituição de uma opinião pública”.²⁶⁰

No entanto, faz-se necessário enfatizar, desde o princípio, isso não significava o endosso de uma política nacionalista à esquerda, por parte de Kubitschek. Os próprios isebianos possuíam uma formação demasiado heterogênea para sustentar essa conclusão. Em um sentido diferente, o governo Kubitschek e sua vertente desenvolvimentista endossavam um nacionalismo destituído de seu fator político mais contestatório. E, principalmente, os discursos nacionalistas seriam apropriados pela ala governista desde que não contrariassem os interesses dos investidores internacionais, base da política econômica do governo. Contraditoriamente, “os avatares” da ideologia desenvolvimentista, os isebianos de nacionalismo mais inflamado e ardorosamente contrários à invasão do país pelos capitais externos, “caminharam em um sentido oposto ao do Estado brasileiro”.²⁶¹

As formações dos componentes do ISEB variavam e seus históricos pessoais também. Em geral, possuíam formação jurídica e/ou bacharelesca. Alguns vinham do comunismo, como o coronel e historiador Nelson Werneck de Sodr e e outros tinham feito parte da Associação Brasileira Integralista (AIB), como o pesquisador Roland Corbisier e o jurista Miguel Reale, lembrando que, nesse período, a herança do integralismo ainda se ligava ferrenhamente   rejei o ao comunismo²⁶². Portanto, mostra-se impossível devido a suas trajetórias pessoais, situadas em

²⁵⁹ MOTTA FILHO, Candido. Exposi o de motivos n. 627 (*apud* ABREU, Alzira Alves de). *op. cit.*, p. 416 (Originalmente de 13 de Julho de 1955).

²⁶⁰ PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: Entre o povo e a na o*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990, p. 138.

²⁶¹ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e Identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 46-47.

²⁶² ABREU, Alzira Alves de. *op. cit.*, p. 412.

referenciais relacionados a arcos ideológicos tão diversos, dizer que as posições dentro do Instituto eram homoganeamente à esquerda ou à direita.

Os pesquisadores voltados para a trajetória do ISEB, entre os quais se destaca Caio Navarro Toledo,²⁶³ dividem a história do Instituto em três fases: 1) 1955-1958, publicação dos primeiros trabalhos e das primeiras diretrizes; 2) 1958-1960, marcada pela briga de dois componentes Alberto Guerreiro Ramos e Hélio Jaguaribe, que resulta no fato de que ambos terminam por deixar o ISEB, cuja direção passa para Roland Corbisier; e, principalmente, 3) 1960-1964, quando sob a direção de Álvaro Vieira Pinto, o ISEB atravessa sua fase mais atuante, principalmente junto aos movimentos de esquerda.

De maior importância para nossa discussão, a segunda e a terceira fases receberão nossa atenção, uma vez que são as mais centradas na discussão sobre o nacionalismo. A partir da direção de Roland Corbisier, a ênfase dos trabalhos do ISEB recaí diretamente sobre a temática do nacional, o que é sintomático sobre o momento que o país vivia. Contagiado pelo entusiasmo desenvolvimentista, o nacionalismo se tornava elemento de fácil circulação nos discursos intelectuais do período, alimentando um vocabulário comum e acionando debates inflamados quase de maneira espontânea. Financiado pelo governo, o Instituto da Rua das Palmeiras publicava títulos como “O Nacionalismo na atualidade brasileira” em 1958, de Hélio Jaguaribe, ou “O problema nacional do Brasil” em 1960, de Alberto Guerreiro Ramos.

Como apresentamos acima, por ocasião do embate de ideias promovido por essas publicações, esses dois autores terminaram em uma séria discussão neste período, o que faria ambos deixarem o ISEB. O choque se deu por conta das propostas contidas na mencionada monografia de Jaguaribe, que realizou críticas à administração estatista do petróleo, defendendo a entrada de capitais privados nesse setor. Por essa razão, Jaguaribe foi atacado por Ramos, que acusou o colega de “entreguismo”.²⁶⁴

Por ironia, o olho nacionalista do anticomunista Salgado, que mencionamos no início de nossa discussão, aparentemente iria focar e repercutir principalmente junto às esquerdas, onde o nacionalismo possui grande penetração, seja a comunista ou a petebista. E, nesse território, onde ocorre uma das mais contundentes vitórias práticas do nacionalismo, a criação da Petrôbras, que

²⁶³ TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: Fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977.

²⁶⁴ ABREU, Alzira Alves de. *op. cit.*, 427. O próprio Jaguaribe conta a sua versão particular daquele desentendimento em JAGUARIBE, Hélio. O Iseb e o desenvolvimento nacional. In: TOLEDO, Caio Navarro (Org.). *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 31-44.

se torna um elemento ao qual não se permitia contestação. O ataque acirrado de Ramos à exploração do petróleo pelas forças cosmopolitas, proposto por Jaguaribe, demonstra esse estado de emoções.

O mal-estar em relação à questão faz com que os dois deixem o Instituto, iniciando a fase mais à esquerda do ISEB. Na ocasião, em apoio a Guerreiro Ramos e atacando diretamente Jaguaribe, o novo presidente do Instituto, Roland Corbisier afirmava, então, que a orientação predominante do ISEB, apesar de uma suposta liberdade de expressão, resultava de uma “intransigente defesa do monopólio estatal do petróleo e da intangibilidade da Petrobrás, na forma de seu presente estatuto legal”.²⁶⁵

Nesse período, conscientes do flerte do nacionalismo com as esferas mais radicais da esquerda nacional, a imprensa mais conservadora ataca o ISEB. Os jornais *Diários Associados* e *O Globo*, e somando a seus esforços, o Conselho das Classes Produtoras no Brasil (Conclap) denunciam o ISEB, qualificando-o como um nicho de subversivos, controlado por comunistas, perigosamente financiado pelo governo.²⁶⁶ Em contrapartida, o ISEB preparava uma aliança com os sindicatos, a União Nacional dos Estudantes (UNE) e a Frente Parlamentar Nacionalista,²⁶⁷ para influir diretamente nos rumos políticos do país e não só junto à opinião pública ou próximo ao engajamento intelectual.²⁶⁸

Em sua terceira fase, o nacionalismo isebiano ainda se torna mais intenso. Álvaro Vieira Pinto, filósofo de formação clássica, estudioso de Platão, assume o poder no Instituto. Logo, demonstrando seu engajamento na práxis intelectual de esquerda, ele publica, em 1960, a monumental obra “Consciência e realidade nacional” em dois volumes. O livro discute os passos

²⁶⁵ CORBISIER, Roland [1958] (*apud* ABREU, Alzira Alves de). *op. cit.*, p. 426.

²⁶⁶ ABREU, Alzira Alves de. *op. cit.*, p. 428. Possivelmente essas associações eram mais simpáticas àquela corporação de intelectuais que se tornaria uma rival do ISEB declaradamente à direita, a Escola Superior de Guerra (ESG). Criada em 1949 a fim de discutir o desenvolvimento do país no contexto da Guerra fria, com óbvias filiações ao bloco ocidental e capitalista, o ESG visava principalmente o desenvolvimentismo sem ameaça a segurança nacional, visando combater, o que no diagnóstico de seus membros, era “um dos traços peculiares ao Caráter Nacional Brasileiro, e dos mais arraigados – o individualismo”. ARRUDA, Antônio de. *A Escola Superior de Guerra*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Ed. GRD; Instituto Nacional do Livro; Fundação Nacional Pró-memória, 1983, p. xxiii.

²⁶⁷ De acordo com a pesquisadora Lucília Delgado, a Frente Parlamentar Nacionalista se reúne pela primeira vez em 1956, sob a liderança de deputados do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e que teve importantes interlocutores no período. Além do próprio ISEB, articulavam-se em torno do grupo de deputados, entre outros, a União Nacional dos Estudantes (UNE), o Comando Geral dos Trabalhadores do Brasil, as Ligas Camponesas e o Movimento de Educação de Base (MEB). Sobre isso, ver, DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *op. cit.*, p. 369 e ss.

²⁶⁸ ABREU, Alzira Alves de. *op. cit.*, p. 427.

para a superação de uma “consciência ingênua” pela população brasileira, a qual dedica todo o primeiro volume. O objetivo era uma “consciência emancipada”, matéria do segundo volume.

Ao dizer que compete ao filósofo do país subdesenvolvido construir sua própria teoria da verdade material, do julgamento e do raciocínio correspondente à ordem dos objetos, problemas e condições da existência humana com que tem de lidar, acreditamos estar indicando *a parte principal da tarefa histórica que [o estudioso] tem de desempenhar: a instauração, nesse país, da consciência crítica de sua realidade nacional.*²⁶⁹

Em sintonia com o temor generalizado entre as esquerdas de que outros, principalmente vindos do estrangeiro, viessem ameaçar a autonomia nacional, impondo um pensamento estranho ao nosso e orientando o brasileiro sobre como ele deveria pensar, Vieira Pinto enfatiza a importância da elaboração de uma reflexão autóctone. O outro da nação, em geral atrelado ao imperialismo, deveria ser impedido de representar nossos valores diante da população nacional. Isso condenaria esta a uma tutela e, conseqüentemente, a imposição de uma representação da nação alheia aos valores comunitariamente construídos. A missão dos intelectuais brasileiros, para o filósofo isebiano, estava em torno da emancipação nacional. Uma radical tomada de posições e de reação frente às forças estrangeiras, isso permite a constituição de uma autonomia de pensamento, somente conseguida através de uma “consciência crítica”.

Apesar da linguagem hermética, com influências do existencialismo heideggeriano, o impacto da obra lhe garantiu muitos divulgadores, que resenharam o material, elogiando a monumentalidade do esforço. Esses debates e resenhas ofereceram circularidade àquelas ideias, cumprindo a tarefa de digeri-las para um público maior e expandindo o acesso ao pensamento do filósofo isebiano. Um exemplo famoso disso consiste na resenha do estudioso francês Gerard Lebrun sobre o livro. Nesse exercício crítico e resenhístico, Lebrun tornou as ideias daquela obra mais palatáveis para o grande público, ainda que negasse as conclusões da obra. Lebrun chamava a atenção para a falácia ideológica na qual o argumento de Vieira Pinto se apoiava, mas louvou a discussão filosófica e política realizada na tentativa de “dar ao nacionalismo brasileiro coerência teórica”²⁷⁰.

²⁶⁹ PINTO, Álvaro Vieira. *Consciência e realidade nacional: a consciência ingênua*. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960, p. 155, grifo nosso.

²⁷⁰ LEBRUN, Gerard. A “realidade nacional” e seus equívocos. In: TOLEDO, Caio Navarro (Org.). *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 165-200, p. 199. (Artigo originalmente publicado na *Revista Brasiliense*, São Paulo, nº 47, 1963).

No mesmo período de Vieira Pinto na direção, o Instituto intensifica os “Cursos Extraordinários de curta duração”, destinados a plateias diversificadas, que incluíam, entre outros, estudantes universitários, literatos, agitadores políticos, líderes estudantis e cineastas, como o baiano Glauber Rocha²⁷¹. O projeto dos Centros Populares de Cultura, que procuravam levar teatro engajado para as populações mais pobres, encontrava no ISEB um dos seus pontos de referência, inclusive, com o seu principal mentor naquele momento, Carlos Estevam Martins, tomando parte nos quadros isebianos.

Além disso, Nelson Werneck de Sodr e coordenava um projeto de populariza o dos conteúdos de história, chamado “Nova História”, com ácidas críticas   chamada história oficial.²⁷² Como se pode perceber, o ISEB se tornava um dos mais influentes propagadores de ideias nacionalistas frente   intelectualidade e a classe artística brasileira de então, colaborando para que a discussão em torno do nacional deixasse traços profundos sobre as propostas da época.

Mas o ISEB também deixava implícito uma dicotomia, estabelecida pelo projeto de governo desenvolvimentista e levada a cabo, por longos anos, com sérias consequências para a disposi o e organiza o das áreas de saber no Brasil. Faziam parte do ISEB, com raras exce es, especialistas no saber humanístico. Os isebianos realizavam uma discussão do Brasil ainda nos moldes da intelectualidade da década de 1930. Com base em teorias, geralmente, de origem sociológica ou filosófica, problemas e diagnósticos gerais eram estabelecidos e, tendo como suporte o exercício de reflexão, solu es eram apontadas.

Por outro lado, concomitantemente, em órgãos como o CEPAL (Centro de Estudos para América Latina), liderado por Celso Furtado, economistas elaboravam um saber técnico, baseado em números e estatísticas. O diagnóstico dos problemas do país, assim, estavam separados em dois eixos, um humanístico e um técnico. Uma polaridade cuja distância entre os antípodas se aprofunda com o passar dos anos, alargando um fosso entre as duas especialidades. Efetuava-se a “separa o entre o intelectual e o tecnocrata”, fun es que até então estavam imbricadas.²⁷³

Para o sociólogo Renato Ortiz, tal separa o se mostra tão bem sucedida que se encontra asseverada pela Ditadura Civil-Militar (1964-1985), com ênfase no aspecto técnico, em

²⁷¹ SANTOS, Joel Rufino dos. História Nova: conteúdo histórico do último ISEB. In: TOLEDO, Caio Navarro (Org.). *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 49-60.

²⁷² *Idem, ibidem*; SODR E, Nelson Werneck. A Repressão dos intelectuais do ISEB. In: TOLEDO, Caio Navarro (Org.). *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 82-99.

²⁷³ PECAUT, Daniel. *op. cit.*, p. 138.

detrimento dos estudos voltados para a reflexão humanística.²⁷⁴ O lado humanístico, com sua ênfase nacionalista e discussões emancipatórias, estava, talvez, conectado em demasia aos sonhos e desejos utópicos de uma nova sociedade. Por esse motivo, quando o Golpe civil-militar ocorre, um dos primeiros atos perpetrados pelo novo regime foi a destruição do ISEB. Alguns de seus membros são presos e todos são submetidos a inquérito policial-militar, acusados de subversão.²⁷⁵

A linha de pensamento humanístico encontra-se, a partir de então, aparentemente condenada em definitivo a se situar sempre ao lado dos sonhos e, gradativamente, perde o poder de se constituir como um discurso de aplicação prática para a resolução dos problemas do país.²⁷⁶ Do mesmo modo, qualquer corrente de pensamento minimamente voltada para a técnica se colocaria fatalmente sob suspeita de servir a princípios totalitários e tecnocráticos. Essa, entretanto, não era a situação até 1960. A reflexão do ISEB pode ser aproximada, *grosso modo*, aos diagnósticos sobre a nação e sua identidade em nível macro, que buscavam definir a “essência” do que era ser brasileiro, na tradição de Oliveira Vianna ou mesmo de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

Naqueles tempos de pré-profissionalização acadêmica, quando os cursos de pós-graduação no país ainda eram poucos, a discussão catedrática ainda era dominada por generalistas do conhecimento humano, o que oferecia ao termo “sociólogo” ou “sociológico” uma amplitude muito maior do que aquela que corresponde atualmente, de maneira mais estrita, à disciplina acadêmica sociologia. Os “sociólogos”, em sentido lato, eram os responsáveis por esse saber humanístico preocupado não só em diagnosticar, mas em intervir diretamente na resolução dos problemas brasileiros, considerados verdadeiros entraves ao progresso. Nas palavras irônicas de Mário de Andrade, “sociologia é a arte de salvar rapidamente o Brasil”.²⁷⁷

²⁷⁴ ORTIZ, Renato. *op. cit.*

²⁷⁵ SODRÉ, Nelson Werneck, 2005.

²⁷⁶ Michel Foucault chama a atenção para a alteração no regime da ficção quando a ficcionalidade passa a ser circunscrita ao romance literário, desvencilhando as reivindicações de verdade e a seu incontornável embaralhamento com o mito existente na fábula, em um longo processo que vai do século XVII ao XIX. O processo ocorrido na intelectualidade brasileira pode ser aproximado, guardado às devidas proporções, ao que ocorre àquelas narrativas. A instituição de um saber técnico que seria a salvaguarda de um diagnóstico confiável baseado em números institui-se um corte que transforma o discurso humanístico em algo, no mínimo, potencialmente não confiável por não se apoiar no denominador comum da técnica e da veracidade, os números e as estatísticas. Ver, FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Vega Passagens, 1992.

²⁷⁷ ANDRADE, Mário (*apud* PÉCAUT, Daniel). *op. cit.*, p. 31. Pécaut enfatiza a mistura de sociologia e economia que eram chamados de ciências sociais naqueles anos. Até a década de 1960 e 1970, “as ‘ciências sociais’ nada mais

A partir da crescente importância da Universidade de São Paulo (USP) na discussão dos problemas do país, com o surgimento de nomes como Florestan Fernandes e de seus discípulos, a discussão intelectual reveste-se gradativamente de um rigor acadêmico mais exigente e ocorre a consequente restrição das atribuições do sociólogos, paulatinamente chegando a limites mais próximos do que se conhece hoje²⁷⁸.

Nessa direção, as pesquisas em busca das identidades nacionais no modelo antigo perdem terreno, desqualificadas como pouco rigorosas, no uso de categorias científicas e, ainda mais, essencialistas. Elas são denunciadas como diagnósticos estabelecidos em “termos eleáticos” sobre o “caráter nacional”, supondo a “existência de um ‘ser’ do Brasil. Esse seria uma ‘substância’ nacional”, uma entidade nacional, cuja essência atravessaria a própria realidade, ao invés de ser constituída a partir da observação dos elementos empíricos e, a partir de então, elaborada com base nessa observação com todo o grau de artificialidade que a missão se arriscaria a se submeter.²⁷⁹

Os intelectuais de São Paulo “não reconheciam [...] a legitimidade dos intelectuais do ISEB para exercer o papel de analistas e formuladores de soluções para a sociedade”. Para eles, os isebianos não possuíam ferramentas válidas para ajudar a resolver os problemas do país, uma vez que estavam “destituídos dos instrumentos teóricos e metodológicos indispensáveis para o exame científico da sociedade”.²⁸⁰ Um exemplo dessa oposição direta entre Uspianos e Isebianos pode ser observada claramente na discussão sobre o papel da burguesia industrial nacional na revolução brasileira. O ISEB, com o apoio dos intelectuais do PCB, apesar de algumas expressivas exceções, defendia que o papel da burguesia industrial nacional era progressista e que a classe colaborava com a emancipação da economia brasileira frente às forças internacionais.

Essa ideia ajudava a sustentar o apoio do PCB à burguesia industrial na esperança de que o primeiro passo necessário para uma sociedade mais igualitária deveria ter como base a industrialização do país.²⁸¹ Para alguns dos isebianos, não seria uma questão de utopia “a realização do Ser nacional era *uma questão de tempo*; cabia a burguesia progressista comandar

são do que o discurso que o Brasil faz sobre si mesmo e o indicador da posição que o intelectual ocupa no processo de constituição da nação brasileira”. PÉCAUT, Daniel. *op. cit.*, p. 07.

²⁷⁸ FERNANDES, Florestan. As Ciências sociais. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 01, 16 jul. 1960.

²⁷⁹ MOTA, Carlos Guilherme. *op. cit.*, p. 167.

²⁸⁰ ABREU, Alzira Alves. *op. cit.*, p. 419.

²⁸¹ TOLEDO, Caio Navarro, 1977.

esse processo”.²⁸² A utopia se tornava componente constituinte do próprio saber, estabelecendo um processo em que o componente ideológico atuava como sustentáculo da verdade, transformando a ansiedade por um futuro mais justo em um elemento do presente. A avaliação utópica de uma aliança de classes nacionalista mostrou-se um dos elementos mais frequentemente retomados nas futuras análises que se debruçaram a respeito dessa demanda pela abreviação de tempos.

Os isebianos defendiam aquilo que depois foi avaliado posteriormente como um erro histórico das esquerdas do país, “o equívoco [...] de se continuar pensando em interesses nacionais, a serem zelosamente defendidos por uma (desejada) aliança de classes entre a burguesia industrial ‘nacionalista’ e as classes proletárias”.²⁸³ O ideal de uma burguesia industrial nacionalista já era diagnosticado, naquele mesmo período, como falho, também, pelos intelectuais paulistas. Os críticos a essa postura levantavam seriamente a possibilidade de uma articulação de interesses entre a burguesia industrial brasileira e as burguesias internacionais. Portanto, nada impedia, nessa conjuntura, uma burguesia nacional que atuasse contrariamente aos interesses nacionais.

Em 1958, José Arthur Giannotti e Fernando Henrique Cardoso organizaram o Seminário de Marx em São Paulo, para discutir o legado do marxismo e repensar certos quesitos, tomados então como não problemáticos, pelas esquerdas no período. Os estudos que se formaram, a partir dessa experiência, defendiam, entre outras revisões, que a burguesia brasileira não estava necessariamente interessada em emancipação nacional, mas a sua concepção de desenvolvimento poderia vir atrelada à defesa dos interesses do capital estrangeiro. Ou seja, se para o benefício da própria classe burguesa brasileira ela precisasse se aliar à burguesia internacional em detrimento dos interesses nacionais, isso não seria problema. Os “intelectuais críticos” paulistas “não questiona[m] apenas o idealismo da ideologia do ISEB, mas também todos os esquemas propostos pelo PCB”.²⁸⁴

Mas a ideia de uma burguesia nacional à frente dos interesses de emancipação nacional era só um dos construtos ideológicos que os sociólogos paulistas procuravam desmistificar no

²⁸² ORTIZ, Renato. *op. cit.*, p. 65, grifo nosso. Enfatizemos aqui o aspecto do mito do progresso e do tempo como uma seta, causalista e homogêneo, ao qual esse ideário está filiado.

²⁸³ TOLEDO, Caio Navarro, 1977, p. 162.

²⁸⁴ PÉCAUT, Daniel. *op. cit.*, p. 220. Dali a apenas alguns anos, o sociólogo Fernando Henrique Cardoso questionava o papel da “burguesia nacional” como “a mola propulsora inicial do desenvolvimento e modernização do Brasil”, no clássico “Empresário industrial e desenvolvimento econômico”, publicado em 1964. Ver, TOLEDO, Caio Navarro, 1977, p. 170-1.

período. Entre os outros, estava a polêmica em torno do progressismo do povo e a própria existência dessa categoria. O que alguns denominaram como “lirismo populista”, por exemplo, atravessava o pensamento de Vieira Pinto, autor de frases, como “as massas não se corrompem”, de alto nível de fé na integridade do povo, e transformando em parte da natureza do povo brasileiro uma opção histórica de recente constituição: “o *nacionalismo* é o pensamento *natural* das massas”²⁸⁵.

Mas, mesmo longe desses extremos, os isebianos sustentavam uma união de esforços, que atravessava fronteiras de classes, e que contribuía fatalmente para a emancipação da nação. Na realidade, os isebianos entendiam a si mesmo, de um modo geral, como porta-vozes das classes proletárias. Eles “procuravam não apenas ‘interpretar’ os interesses fundamentais das massas populares como também falar por elas”.²⁸⁶ Esse modelo de intelectual, como intérprete da vontade das massas, se tornaria cada vez mais hegemônico e se infiltraria em diversas esferas, incluindo o cinema e a literatura.

Sempre avesso à política varguista de sedução das massas, por óbvias razões históricas, uma vez que a instauração do projeto varguista a partir de 1930, em maior ou menor grau, significou um alijamento das elites paulistas dos centros de poder²⁸⁷, os intelectuais paulistas não viam com bons olhos aquele “populismo intelectual”²⁸⁸ ou teórico. Com base no ideal de que a nação jamais deveria ser tomada como “princípio teórico-explicativo”²⁸⁹, esses intelectuais também denunciavam a falta de rigor da categoria “povo”, usada à exaustão pelos nacionalistas.

1.4.2 O Nacional-popular, engajamento e vanguarda

Em 1955, Nelson Pereira dos Santos lançava *Rio, 40 graus*. O filme se torna um sucesso de público, inaugurando uma frente aberta para o cinema independente na densa e inóspita floresta de possibilidades de então. Além disso, a representação fílmica estabelece uma expansão considerável, em termos tanto de escopo quanto de alcance crítico, de um esforço de captação da imagem da população das áreas mais pobres do Rio de Janeiro e de sua transposição para a linguagem cinematográfica.

²⁸⁵ PINTO, Álvaro Vieira (*apud* TOLEDO, Caio Navarro), 1977, p. 174, grifo nosso.

²⁸⁶ TOLEDO, Caio Navarro, 1977, p. 175.

²⁸⁷ GALVÃO, Maria Rita, 1983.

²⁸⁸ PÉCAUT, Daniel. *op. cit.*, p. 189.

²⁸⁹ TOLEDO, Caio Navarro, 1977, p. 169.

Em um nível mais amplo, era a sociedade brasileira em seus espaços socialmente desvalorizados, como a favela, o barraco e a rua, que adquiriam materialidade cinematográfica. Pereira dos Santos, não só colocava em imagens, mas parecia provar através dos números, já que o filme se torna um dos sucessos nas bilheterias nacionais, a eficácia de sua tese no I Congresso de Cinema de São Paulo, a recordar, a de que o povo brasileiro iria ao cinema, se visse a si mesmo representado na tela: “Nosso público tem dado apoio irrestrito às obras de nosso cinema, porque espera ver nele o reflexo de sua vida, de seus costumes, de seus tipos”.²⁹⁰

Em suas palavras naquele Congresso, no que foi seguido por Rodolfo Nanni e Mauro Alencar, outros interlocutores a elaborar teses similares, Nelson Pereira dos Santos, demonstrava um dos construtos ideológicos mais atuantes sobre o pensamento cinematográfico brasileiro, a de que “público e povo são termos equivalentes”²⁹¹. Por essa razão, quando o cineasta se refere ao público cinematográfico, em verdade, está se referindo a esse elemento ideológico de intervenção na sociedade, o povo, que encontraria no filme e no cineasta manifestações básicas das suas representações mais caras, gerando, por isso, uma identificação completa entre a representação e anseios populares. De acordo com Jean-Claude Bernadet e Maria Rita Galvão, em sua obra clássica sobre o assunto, para os ideólogos dessa perspectiva, tal concepção era inescapável ao projeto que se julgava “elaborando idéias que vão no sentido dos interesses populares”, o que tornaria seus defensores em legítimos representantes da vontade da nação.²⁹²

Mas o que seria povo, essa macrocategoria que aparece com intensidade nos documentos da época? Em 1962, o historiador Nelson Werneck de Sodr e escreve:

Em todas as situa es [históricas], povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na soluço objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive. [...] Povo, no Brasil, hoje, assim,   o conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado, a pequena burguesia e as partes da alta e da m dia burguesia, que têm seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este.²⁹³

²⁹⁰ SANTOS, Nelson Pereira dos, 1981, p. 161. (Original em 1952).

²⁹¹ AUTRAN, Arthur, 2013, p. 307.

²⁹² BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita Galvão. *op. cit.*, p. 73. De acordo com esses autores, o que diferencia *Rio, 40 Graus* e Nelson Pereira dos Santos da proposta intelectual nacional-popular do CPC é a ausência ainda de projeto político pedagógico de educa o das massas ou “inten o didática” (*idem*, p. 139).

²⁹³ SODR E, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 1962. Cadernos do povo brasileiro, n. 02. Disponível em < <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/povonobrasil.pdf>.> Acesso em: 29 jul. 2014, (p. 18; 31 da versão digitalizada, grifo nosso). Essa macro-categoria “povo”, construto abstrato agregado a partir de membros de diversas classes e tendo como elemento aglutinador a resistência a domina o, de acordo com uma sociologia marxista mais sofisticada, possuia nula ou nenhuma poder de expressão, já que sua generaliza o a

O povo, tal como era operacionalizado pelos isebianos e pelas esquerdas, constituiria todos aqueles empenhados na emancipação do país, sem barreira de classes, e sempre visto como uma coletividade, jamais como indivíduos isolados. Desse modo, a coletividade à qual o termo se referia apresentava um casamento perfeito com aquele outro elemento unificador e hegemônico de tamanha força sobre o pensamento intelectual brasileiro, a nação. O popular e o nacional, ou melhor o “nacional-popular”, tornam-se facetas de uma mesmo anseio de expressão coletiva, em uma proposta de agregação de forças para alimentar um projeto comum de emancipação, e atuam como uma reação às energias mais individualistas da sociedade: “Os intelectuais nacionalistas se referem ao Povo como se este fosse uma comunidade. Deploram tudo que tende a dissolvê-los em indivíduos”.²⁹⁴

O projeto de cultura nacional-popular adquire, assim, uma influência e um poder de mobilização de notável intensidade nesse contexto, compacificando aquelas duas metades, ao mesmo tempo particulares e determinadas, quase como em uma dualidade psicológica exterior-interior, mas sempre na perspectiva de formação de um todo ou, para usar um termo caro a época, de uma totalidade: “A unificação dessas duas determinações”, cuja universalidade seria inalcançável por ambas as partes sozinhas, passa pela perspectiva de “nação e povo são retro e verso de uma mesma realidade determinada” e deveria vir aliadas a um terceiro termo, o Estado.²⁹⁵

O nacional, assim, surgia como a expressão de uma consciência a respeito dos *verdadeiros valores brasileiros*. Nele, o projeto vago da “brasilidade” existente anteriormente se transmuta, associa-se ao poder de comprometimento do discurso ideológico a fim de constituir um projeto de nação, engajado não apenas no que fazia juízo à preservação de uma memória nacional, mas pautado em um ideal de progresso em sentido único, que concretizaria as riquezas potenciais do país em um futuro próximo. Como expressa Roland Corbisier, líder isebiano da segunda fase, sob a perspectiva do “projeto ou da ideologia do desenvolvimento nacional,

impedia de representar um elemento realmente presente na realidade da população. Afinal, um paradigma baseado na luta de classes não poderia se apoiar em um ideal de povo que atravessa todas as classes, indo da burguesia progressista até o trabalhador rural, passando pelo operariado industrial. Independente disso, os termos popular e povo continuaram a ser usados e a fazer parte do vocabulário das esquerdas nacionalistas. Tal perspectiva foi severamente criticada pela intelectualidade da própria esquerda pós-1964, ver, SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

²⁹⁴ PÉCAUT, Daniel. *op. cit.*, p. 187.

²⁹⁵ CHAUI, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 21.

tomamos consciência de nós mesmos, do que somos e do que queremos ser, *tomamos consciência da nação como uma tarefa, de uma empresa comum a realizar no tempo*”²⁹⁶.

Já a contraparte “popular” contido na expressão apresenta como provável surgimento a constatação da insuficiência do pensamento, voltado para o Internacionalismo da causa operária, de Marx e Engels, em pensar os elementos da cultura popular. Em adição, os ideais gramscianos, voltados à análise das sociedades de classes, em termos de hegemonia cultural e ideológica, contribuem decisivamente para uma revisão do papel do popular, entendido agora como cimento cultural a sustentar as bases sociais em uma determinada conjuntura.²⁹⁷ O elemento popular, concentrado sobre as raízes e tradições de um povo e sua consequente hegemonia cultural, deveriam possuir um poder de desestabilizar o estado de exploração capitalista, desde que acionados em seu potencial revolucionário.

A arte voltada para o nacional-popular deveria ser aquela comprometida com o espírito nacionalista, a partir da conscientização acerca da identidade nacional, contra as forças imperialistas e o jogo internacional do capital. Na ótica gramsciana “o popular na cultura significa [...] a transfiguração expressiva de realidades vividas, conhecidas, reconhecíveis e identificáveis, cuja interpretação pelo artista e pelo povo coincidem”.²⁹⁸

O nacional-popular seria uma arte a favor de que o progresso colabore para a realização dos interesses do povo brasileiro, aí incluindo as camadas menos favorecidas da sociedade. Mas, seria, principalmente, uma arte comprometida com a reação frente ao teor conservador dos estudos então existentes sobre o folclore nacional, estabelecendo um novo conceito para “cultura popular”, como uma “forma particularíssima de consciência”, que pretende desencadear a ação política. Portanto, o nacional-popular teria como último objetivo a “ação política do povo”.²⁹⁹

A manifestação do nacional-popular, nessa direção, apropria-se do legado de busca de identidade e das pesquisas folclóricas em torno do conhecimento popular e projeta-as para o futuro, transformando-as em horizonte de expectativa. Da perspectiva de organização da realidade, já existente nas perspectivas intelectuais da década de 1930, adiciona-se o fator tempo em aceleração. Localiza-se, nesse sentido, seu ponto de realização e a autenticidade de sua

²⁹⁶ CORBISIER, Roland (*apud* MOTA, Carlos Guilherme). *op. cit.*, p. 172-173, grifo no original.

²⁹⁷ Para Ortiz, esta seria a questão central dos *Cadernos do Cárcere*, de Gramsci. Ver. ORTIZ, *op. cit.*, 2012, P.128-129.

²⁹⁸ CHAUI, Marilena, 1983, p. 17.

²⁹⁹ MARTINS, Carlos Estevam (*apud* ORTIZ, Renato). *op. cit.*, p. 71. (Original em “A Questão da cultura Popular”, na revista *Tempo Brasileiro*, 1963).

existência em algum momento indefinido no futuro, de preferência de curto prazo. Nessa perspectiva, estão atravessadas por práticas de progresso que visam à “aceleração” do tempo, efetuando uma ruptura “entre a experiência anterior e a expectativa do que há de vir”.³⁰⁰

Se aproximarmos nosso foco para compreender de que maneira essas questões se verificam no contexto cinematográfico de então, quando Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, expõe sua tese sobre o conteúdo do filme brasileiro ou deprecia em suas críticas os filmes da Vera Cruz por seu caráter não popular, quando Alex Viany aponta a experiência paradigmática de Humberto Mauro para os futuros cineastas, construiu-se a concepção de que o “verdadeiro cinema nacional” viria em breve, mas que ele deveria se esforçar em captar “o reflexo do nosso povo”, quem sabe reencontrando um cinema do passado que já fora mais popular (como em determinados filmes mudos e/ou em películas de Humberto Mauro). Sob esse ponto de vista, “a atualidade tende a ser vista como um momento negativo encaixado entre dois momentos positivos, passado e futuro”.³⁰¹

A partir de 1960, além, é claro, do próprio cinema novo, a maior expressão do nacional-popular nas artes, provavelmente, eram os Centros Populares de Cultura, os CPCs, da União Nacional dos Estudantes (UNE) que, a partir da sua criação, em março de 1962, têm nos nomes de Carlos Estevam Martins e de Ferreira Gullar suas maiores lideranças. O ideal era levar arte para o povo e os CPCs operacionalizavam o conceito, bastante peculiar ao esquema nacional-popular, de arte e de cultura populares. Na concepção específica desses elementos promovida pelo CPC, não eram a arte e a cultura popular aquelas criadas pelo povo, ou seja, pelas camadas menos favorecidas, mas por artistas engajados na busca pela emancipação desse mesmo povo.

Naquele ano, Estevam lança um manifesto em prol da arte engajada e do nacional-popular na divulgação de um anteprojeto. Imbuído de um referencial de realismo como arte autêntica e do sacrifício da forma para o favorecimento de temas e conteúdos revolucionários, o manifesto assim se posiciona sobre as responsabilidades do artista frente à representação do povo:

O que não é declarado explicitamente pelo artista alienado é dito implicitamente pela obra alienada. Querendo ou não, sabendo ou não, *o artista se encontra sempre diante de uma opção radical*: ou [1] atuar decidida e conscientemente, interferindo na conformação e no destino do processo social ou [2] transformar-se na matéria passiva e amorfa sobre a qual se apoia este mesmo processo para avançar. [...] Para o artista despolitizado a história da arte não constitui mais do

³⁰⁰ KOSELLECK, Reinhart. *op. cit.*, p. 294.

³⁰¹ BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *op. cit.*, p. 65-66.

que a história das formas e dos problemas artísticos e a sucessão dos estilos é entendida como não sendo mais que um simples jogo de pergunta e resposta [...]. O que distingue os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura [...]. Como órgão cultural do povo, [o CPC] não poderia surgir antes mesmo que o próprio povo tivesse se constituído em personagem histórico, não poderia preceder o movimento fundador e organizativo pelo qual as massas se preparam para a conquista dos seus objetivos sociais [...]. Isto significa que o povo tendo lançado as bases de sua defesa material está agora em condições de instituir o dispositivo que lhe permite resguardar e desenvolver seus valores espirituais, sua consciência. O CPC é assim fruto da própria iniciativa, da própria combatividade criadora do povo. *Os membros do CPC optaram por ser povo...* [...]. Tanto a arte do povo, em sua ingênua consequência, quanto a arte popular [...] não podem ser aceitas pelo CPC como métodos válidos de comunicação com as massas pois tais formas artísticas expressam o povo apenas em suas manifestações fenomênicas, e não em sua essência. [...] *Eis porque afirmamos que, em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular.*³⁰²

As polaridades atravessam o manifesto. Todo artista só teria duas opções, engajar-se politicamente ou colaborar com o processo de espolição do povo. Todo artista que não esteja atento a essas questões, fatalmente, será um alienado. Em um eco claro de Sartre, o artista deve negar sua posição social, a classe média ao qual pertence, e fazer a opção pelo povo. De modo que, aqui, a categoria povo continua na linha de pensamento conceitual isebiana: “O povo não é uma entidade homogênea em sua composição, uma vez que dele faz parte não apenas a classe revolucionária mas também outras classes e estratos sociais os mais diversos”.³⁰³

Em direção similar, a forma excessivamente elaborada corria o risco de se tornar hermética e negar um dos objetivos principais das práticas artísticas, a comunicação direta com as massas. Os artefatos culturais seriam erguidos sobre a base social e econômica da exploração, desse modo, ela deve se revestir da forma apropriada para denunciar tal origem. Somente com a comunicação direta com o público, sem os preciosismos formais que dificultavam isso, a denúncia da exploração poderia atingir seu alvo. O artista deve negar uma posição “passiva” e “amorfa” e, ativamente, tomar em suas mãos a proposta revolucionária, única real maneira de

³⁰² MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 121-144, p. 127-129, grifo nosso.

³⁰³ MARTINS, Carlos Estevam *apud* BERNARDET, Jean-Claude & GALVAO, Maria Rita, *op. cit.*, p. 141.

realizar o ideal político, não só latente, mas condição *sine qua non* de qualquer arte verdadeiramente popular.

Ainda nas palavras do anteprojeto do movimento, em outro trecho, Estevam aponta: “radical como é nossa arte revolucionária pretende ser popular quando se identifica com a aspiração fundamental do povo”. Note-se, porém, o ideal de povo da qual esse ponto de vista partilha, que almeja alcançar um outro patamar, uma vez que na configuração da sociedade capitalista, sua posição se encontra degradada. Essa concepção elevada, ainda que em potencial, localiza no futuro uma possibilidade incontornável de realização. O desejo maior do povo “não pode ser outro senão o de deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes”.³⁰⁴

Dessa maneira, elementos da cultura popular tradicional, ou seja, expressão da população, em geral, iletrada e de baixa renda, eram, salvo raras exceções, considerados reacionários e alienados, apenas colaborando para a manutenção do *status quo* vigente. “Com efeito a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada”.³⁰⁵

Ao que indica, a recepção do manifesto não foi das mais alvissareiras. O manifesto desagradou até mesmo os artistas esquerdistas mais radicais.³⁰⁶ Embora um marco indiscutível no processo de politização das artes no período, o manifesto recebeu críticas variadas. Em geral ele era tido como “reducionista” e ocasionou um “debate interno” nas esquerdas. O anteprojeto foi acusado de stalinista (em uma época em que a esquerda promovia o expurgo do legado de Stálin) e de submissão dogmática da arte a princípios políticos. O “desgaste” ocasionado pelo documento faz com que Estevam decidisse deixar a liderança dos CPCs. Assim sendo, a recepção

³⁰⁴ MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. *op. cit.*, p. 131.

³⁰⁵ MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura *apud* HOLLANDA, Heloísa Buarque. *op. cit.*, p. 129.

³⁰⁶ Sobre isso, ver, BETTI, Maria Silva. *Oduvaldo Viana Filho*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 128-9 (a autora cita “Debates sobre Cultura Popular”. *Revista Senhor*, out. 1963); ver também, LEITE, Sebastião Uchoa. *Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica*. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 269-289, jan. 1966. Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet debatem a polêmica de cinemanovistas, principalmente, Carlos Diegues e Glauber Rocha contra a proposta de Estevam Martins, principalmente, no quesito das experimentações formais e a busca por uma linguagem nova, com direito a réplica e tréplica. Ver, BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *op. cit.*, p. 157-162.

crítica do manifesto ofereceu armas para que o poeta Ferreira Gullar assumisse os centros como “figura teórica e política central do movimento”.³⁰⁷

Gullar demonstrava um considerável poder de argumentação teórica em defesa de uma arte engajada, mas não amordaçada e transformada em panfleto. O poeta e líder da arte engajada escreve duas publicações que funcionariam como espécie de livros-manifesto, lançados já na vigência do regime ditatorial que se instalaria dali a alguns anos. Em *Cultura posta em questão* (1965)³⁰⁸ e em *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969)³⁰⁹, Gullar defende o ideal de uma arte engajada que, ainda que fiel aos propósitos esquerdistas, não prescinde de uma pesquisa formal e estética, ainda que eventualmente possa sacrificar os anseios formais visando à comunicação da mensagem com o público.

O autor opõe-se, visceralmente, à mera importação de propostas vanguardísticas e “suas concepções irracionistas” para uma arte do terceiro mundo, questionando até onde o potencial crítico dessas experimentações formais articuladas para outra realidade social e econômica podem apresentar um real poder de representação e penetração frente a contextos de subdesenvolvimento e pobreza como os observados na América Latina. Isso apenas se sustentaria, para Gullar, em caso da existência de uma “visão circular de história”, inadmissível, na qual os países subdesenvolvidos terão de passar pelos mesmos estágios dos desenvolvidos. “A questão que agora se coloca é a seguinte: essas concepções de vanguarda artística correspondem a uma necessidade efetiva das sociedades subdesenvolvidas?”³¹⁰

O desafio, de acordo com o Gullar, seria elaborar respostas de vanguarda baseadas em uma “necessidade efetiva”, próprias ao contexto de pobreza e miséria, que pusesse em prática as propostas de desalienação do público. Suas reflexões, porém, já não oferecem tanto destaque à emancipação nacional, uma vez que os textos são publicados em um momento histórico em que a discussão do nacional já se convulsionara em outra direção (v. 3), mas o vocabulário dos construtos teóricos nacionalistas persiste, presentes na ideia de necessidade estrutural e de uma realização inexorável inserida em um tempo a ser abreviado.

³⁰⁷ Cf. NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. *Nacionalismo e reformismo radical. 1945-1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 585-617, p. 593.

³⁰⁸ GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

³⁰⁹ GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978 (Primeira edição, publicada em 1969).

³¹⁰ GULLAR, Ferreira, 1965, p. 35, grifo nosso.

Apesar disso, ainda que diretamente flexionado e adaptado para a realidade subdesenvolvida, o exercício formal, de vanguarda ou não, no entanto, não é desprezado e aventa-se a possibilidade de que ele atinja o público em outros níveis de comunicação. Essa opção, no entanto, ainda deveria se revestir de um caráter eminentemente político.

Se assim penso é porque acredito que vivemos hoje no Brasil um momento de reconhecimento de nossa propri [sic] realidade, no qual se insere o fenômeno da poesia política. Pode-se dizer, mesmo, que *nos descobrimos hoje como 'ser político'*, na medida em que compreendemos a significação coletiva de nossos atos e temos consciência de que, através deles, podemos modificar a realidade social, vale dizer, a *nossa situação no mundo*.³¹¹

Com isso, a arte nacional-popular caminha para a sofisticação de suas propostas, mas sem abandonar a perspectiva de que, em momento de radicalidade política, se faz necessário adotar um posicionamento frente à situação política, o que viria ser tarefa fundamental do artista. O pensamento sartriano atravessa o trecho acima na perspectiva do vocabulário existencialista do homem em situação e que, por isso, está condenado a tomar partido, sua liberdade o empurra para um posicionamento frente ao mundo. Esse processo apenas asseverou-se no pós-Golpe, mesmo que então os CPCs já não existissem mais. Eles foram obrigados a encerrar suas atividades pelo regime ditatorial, sob a habitual acusação de práticas subversivas.

Nessa nova fase, pós-1964, faz-se possível observar que o ideal de povo também se restringiu, afastando-se, em maior ou menor grau, da macrocategoria isebiana. Os articuladores, em um momento de autocrítica, revisam a concepção de povo e passam a limitá-la a fronteiras consideravelmente mais operacionalizáveis.

Além disso, paulatinamente passa-se a considerar a possibilidade, embora de modo circunscrito a algumas manifestações, de que no seio de uma arte popular, realmente advinda das camadas populares, também fosse possível se encontrar consciência crítica. Conforme Sebastião Uchoa Leite: “Se se entende que a politização é uma maneira de abrir a consciência popular e das condições ao povo – *no sentido, é óbvio, de classes proletárias* - de escolher o seu caminho político”, saliente-se a drástica redução do escopo conceitual de povo, “apossar-se de suas formas para lhe oferecer um novo conteúdo político será implicitamente uma negação de sua capacidade de arbítrio”³¹².

³¹¹ GULLAR, Ferreira, 1965, p. 75, grifo nosso.

³¹² LEITE, Sebastião Uchoa. Cultura Popular: esboço de uma resenha crítica. *op. cit.*, p. 279.

O lançamento do filme *Cinco vezes Favela* (1962), realizado por um grupo de cineastas ligados ao CPC³¹³, demonstra cedo ainda na cronologia do movimento alguns elementos dessa transição de uma proposta de arte engajada com alto grau de dogmatização para um ideal ainda voltado para o *engagement*, mas no qual permanece o gatilho para as apostas estéticas e a inovação.

O filme encontra-se dividido em cinco curtas, cada um dirigido por um diretor diferente, o que só reforça o seu caráter fragmentário, não só em proposta, mas em alcance. As narrativas eram as mais diversas, as abordagens também. Um exemplo encontra-se na caricaturização da burguesia e a redução dos personagens ao limite da estereotipia, no segmento *Zé da Cachorra*. Dirigido por Miguel Borges e com argumento de autoria de Carlos Estevam Martins, tal episódio talvez melhor represente os anseios de tornar didáticos apontamentos ideológicos, sem grandes experimentações formais, conforme expresso no anteprojeto cepecista.

Por outro lado, Joaquim Pedro de Andrade, diretor do segmento *Couro de gato*, estabelece um conto poético em torno de meninos da favela que capturam felinos para a confecção de tamborim. Em tom enigmático e resistindo ao didatismo, o episódio apresenta um lirismo e uma ousadia formal, na ausência de diálogos e nos longos closes nos olhos dos animais. Não à toa, Estevam teria se referido a alguns episódios do filme, na época, como passíveis de escárnio pelas classes populares – “debochável”, para ser fiel às suas palavras, – que, de acordo com ele, não entenderiam a maior parte da “verdade ideológica” ali contida e, como arma para se proteger, ririam do filme.³¹⁴

O aspecto fragmentário de *Cinco vezes favela* talvez possa ser apontado como sintoma desse dilema persistente, para retomar as palavras de Mário de Andrade (acima, 1.2.2), entre os orvalhos de formas generosas e as ambições estéticas além das necessidades terrenas. A preocupação de Gullar com as importações dos elementos de vanguarda, igualmente trabalha para estabelecer essa situação de encruzilhada. Ainda que conscientes da intenção de ambos (o projeto de Gullar e o projeto do grupo de cineastas do mencionado filme), em compor uma arte popular –

³¹³ Maria Rita Galvão aponta que quatro dos cinco curtas foram realizados no âmbito do CPC, mas não revela qual dos filmes se destaca dos demais e se filia a outra fonte de produção e qual seria essa. Ver. BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *op. cit.*, p. 146. De qualquer modo, o filme é assimilado pela tradição de pensamento cinematográfica, *in totum*, como cepecista.

³¹⁴ MARTINS, Carlos Estevam (*apud* BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita). *op. cit.*, p. 147. (Originalmente publicado sob o título “Artigo vulgar sobre aristocratas”, no jornal *O Metropolitano*, out. 1962).

na concepção do CPC, de conscientização das massas –, podemos antever, tomando como exemplo o filme, o quanto a arte engajada e, mais especificamente, a arte cinematográfica está apta a se apropriar de impulsos diversos, que frequentemente excediam os programas escritos.

Cinco vezes favela apresenta-se como uma ponte entre a expressão do nacional-popular no modelo cepecista e isebiano e as convulsões que o nacionalismo e a arte engajada sofreriam nos anos seguintes. Os citados textos de Gullar são tentativas de sustentar esses ideais em um ambiente autoritário, pregando, em uma sociedade convulsionada pelo conservadorismo de cunho estatal, uma conversão entre o *engajement* e a vanguarda, ainda que depurada de seus aspectos “alienados”, na tentativa de arte jamais estática, mas em constante metamorfose, justamente para viabilizar a permanência de um projeto libertário de arte.

Em um debate de 1962, Joaquim Pedro de Andrade comentava sobre o assunto:

Fiz um filme, *Couro de Gato*, que tinha uma intenção poética da qual me orgulho e gostaria de praticar. Mas eu pretendia naquele filme um sistema de superposições de modo a atingir todos os níveis, todo o mundo. Eu me convenci de que isto reduz a validade artística e cultural do que se faz. *Se você não se submeter a dogmas básicos que são sempre generalizações e, fundamentalmente, são contrários a tudo que é validade artística*, qualquer obediência à idéia geral serve a uma obra. *A meu ver o mais efetivo é ter liberdade total em relação a isto [...]. Há uma grande revolução geral que engloba tudo e há outras [revoluções], em planos diferentes. Por exemplo, se o artista faz uma obra importante no tempo dele, original e única, ele opera uma revolução [...].*³¹⁵

Nesse libelo por uma arte livre que faz uso de ousadias formais sem condicionamentos externos, o que Andrade pregava em seu depoimento consistia na total não ingerência de programas ideológicos e dogmas políticos, “sempre generalizações”, sobre determinado projeto estético, que respeitasse apenas a consciência do autor. Mais ainda, segundo o cineasta, independente de qualquer revolução que ocorra a nível político, a própria obra de arte “original e única” mostra-se capaz de operar uma revolução. O cineasta defende, portanto, a autonomia e a singularidade de uma obra de arte como maneiras de ela se impor em seu tempo e assim fundar seu próprio lugar.

Distante das concepções que iguala público e povo, o depoimento de Joaquim Pedro de Andrade demonstra uma consciência por parte de uma parcela dos cineastas a respeito de uma

³¹⁵ ANDRADE, Joaquim Pedro (*apud* NEVES, David E), 1966, p. 45-46, grifo nosso (a partir de um debate ocorrido em 1962).

estratificação, não apenas social do público, mas também de estratificação na própria recepção do filme. O apelo a uma revolução formal e a recusa a um didatismo, que tornaria o filme apenas um mero veículo de ideologias, poderia perfeitamente implicar um afastamento do público ou ao menos em sua restrição a uma elite intelectual, formada por estudantes, professores e setores da classe média urbana. Indivíduos que, portanto, já teriam um interesse pré-condicionado por aquele tipo de cinema, um público que “ ‘já tinha uma identificação’ com essas mesmas propostas, ‘um público altamente crítico’ – que”, em tese, “não precisava dos filmes para adquirir consciência”.³¹⁶

Nesse sentido, *Cinco vezes favela*, longe de constituir somente uma tentativa de representação das classes populares, mostra ser um indício desses impulsos formais, emparedados em meio ao receio político de soar reacionário e à mais alta ambição estética, buscando unir esses dois polos, ânsia que atravessava grande parte da produção artística no período. Dividido entre os resquícios de um sectarismo ideológico da primeira fase do CPC e já significativo enquanto experiência a sinalizar para a revolução formal que o cinema novo empreenderia, o filme, visto assim, é um trabalho de transição que amalgama um certo aspecto panfletário e populista a uma poética do fragmentário em que o *close up* no olhar de um gato pode abrigar as energias do cinema moderno europeu e das forças neovanguardistas das artes internacionais.

No início do próximo capítulo, veremos como se articulam aos tempos em disputa apresentados aqui de uma maneira a iluminar outros aspectos da discussão historiográfica então travada em torno do cinema brasileiro. Em nosso terceiro capítulo, veremos como uma proposta de implantação de uma indústria cinematográfica no Brasil nitidamente nacional-desenvolvimentista convive com a implantação de um projeto de cinema nacional-popular.

A partir de nosso panorama, ainda certamente bastante estrito, das tendências em conflito nos anos 1950 e início dos anos 1960, apresentamos uma visão do conjunto de uma batalha em torno das palavras que se dava em diversos meios. Para o cinema, esse combate teve lugar, principalmente, através das críticas cinematográficas. Nelas, as máquinas de escrever usadas pelos ensaístas se tornam “bandeiras”, “canhões” e “fortins”, que permitirão tornar ainda mais múltipla a cosmópolis que estamos compondo.

³¹⁶ CARVALHO, Vladimir (*apud* BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita). *op. cit.*, p. 243. O assunto é discutido no último tópico do estudo de Bernardet e Galvão, “O povo e o público” (*idem*, p. 237-258).

CAPÍTULO 2: AS SETAS DO PRESENTE, A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA

2.1 A palavra, a imagem e o sair de si mesmo

Assistir a cinema, escrever sobre cinema. Estar – múltiplas vezes, incansavelmente – em salas de exibição para ver aquele filme francês ou italiano, alvo dos recentes comentários e polêmicas. Assistir ao mesmo filme cinco, dez e até vinte sessões. Como se a multiplicação do ver pudesse revelar algo até então oculto, um segredo existente na superfície daquelas imagens, que só um obsessivo e intenso olhar tornaria possível extrair.

Essa é a paixão manifestada pelos críticos cinematográficos brasileiros do início dos anos 1960, cuja ampla história provavelmente ainda está por se contar.¹ Rica e multifacetada, enfrentá-la, elegendando tendências e classificações no meio de sua selva de manifestações, apresenta-se como um desafio quase intransponível para o pesquisador. Determinar algum tipo de linha mestra nas observações e no modo de ver mostra-se, sob pena de um achatamento das múltiplas perspectivas disponíveis, aparentemente impossível.

Permeada por uma heterogeneidade do ver e uma multiplicidade básica do escrever, a crítica cinematográfica brasileira estabelecia-se em profusão nos jornais impressos, suplementos literários e em um punhado de revistas especializadas desde a década de 1950.² Em geral, o texto adquiria diferentes formatos, podia ser encontrado em uma nota de poucas linhas ou assumir um fôlego que se estendia por dez páginas ou mais para falar de um único filme ou cineasta. Essas críticas são a base para o estudo de uma cultura cinéfila no Brasil, entendida como “um sistema de

¹ Não há um mapeamento das publicações editoriais destinadas ao cinema publicadas no Brasil, como há na França, em que revistas como *Cahiers du cinéma*, *Positif*, *Revue du cinéma* etc. já foram republicadas em edições *fac-simile*. Um “esforço de síntese” da trajetória da crítica cinematográfica no Brasil ainda não se mostra possível. Como diz Mateus Araújo Silva, essa é uma “empreitada epistemológica” de grande vulto, “salvo engano, inédita por aqui”. Sobre isso ver: SILVA, Mateus Araújo. Prefácio. A cinefilia francesa moderna segundo um filho temporão. In: BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura. 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 23-30. Aqui não pretendemos realizar o desbravamento de tal território, uma vez que nosso objetivo é apenas usar as críticas para preparar um caminho de um olhar historicamente situado, nas fronteiras da palavra e da imagem. Em relação ao mencionado mapeamento dos escritos cinematográficos, prestemos a homenagem à iniciativa de se lançar a *Filme Cultura em fac-simile*, edição que utilizamos. Aguarda-se que *Revista de Cultura Cinematográfica*, *Revista de Cinema* e outras publicações recebam tratamentos semelhantes.

² Um sobrevoos sobre algumas dessas publicações pode ser encontrado em: CATANI, Afrânio Mendes. Anhembi e a crítica de cinema (1950-1962). In: *Socine I e II*. São Paulo: Annablume, 1998, pp. 171-189.

organização cultural que engendra ritos de olhar, de fala e de escrita”³.

Palavras que descrevem obsessivamente imagens, que procuram oferecer um suporte verbal e analítico para o visível e construir uma relação intensa entre o ver e o escrever.⁴ Esse movimento de ir e vir fazia-se possível, uma vez que um ver intenso e dedicado era uma forma de escrever melhor sobre os filmes e, da mesma forma, escrever caudalosamente era uma forma de melhor elaborar um ver. Esses ensaístas estavam dedicados a um esforço de educar a visão, empenhados em construir um olhar próprio, e que fizesse jus, por meio de palavras, à arte que amavam, o cinema.

Neste capítulo, portanto, analisaremos as críticas cinematográficas em nosso recorte tomando como objeto determinados veículos da mídia. Daremos destaque principalmente aos textos de maior vulto, que apresentem uma densidade de reflexão maior. Nossa atenção recai necessariamente sobre aquelas críticas que se debruçam sobre o cinema brasileiro. Mas as críticas dedicadas ao cinema internacional, muito mais numerosas devido à alegada ausência de consciência e interesse por parte da crítica em meio a um cinema nacional “marcado pela mediocridade”⁵, não podem ser desprezadas. Em realidade, as críticas sobre os filmes estrangeiros dizem muito sobre a maneira como a visualidade estava sendo elaborada naquele contexto.

O relativo incipiente número de fitas nacionais lançadas⁶ até aquele período também deve ter se somado como um fator preponderante para o elevado destaque a um cinema internacional. Ademais, o cinema francês e italiano, além de o sueco e o polonês, revisavam os parâmetros da

³ BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura. 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 36.

⁴ Muitas vezes a descrição reinventava o filme. Sobre *Hiroshima, mon amour* (FRA, 1959), por exemplo, o correspondente especial em Cannes, Alfredo Algamenor, indignado com a ofensa moral do filme, descreve o enredo distanciando-se da fonte: “[...] O tema de Marguerite Duras [autora da história] é altamente imoral. Trata de um casal francês e de um casal japonês que vivem felizes matrimonialmente. Numa certa noite, resolvem trocar-se, mutuamente. [...] De minha parte confesso que, embora não conheça *Les Amants* [FRA, 1958], este filme não fica muito distante de Louis Malle em seus objetivos”. ALGAMENOR, Alfredo. Ainda: Cannes, XII (1959). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 15, p. 10-15, dez.-jan. 1959-1960, p. 15.

⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma situação colonial? *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5. 19 dez. 1960. Para análise desse texto, ver à frente, 2.2.2.

⁶ Os estudiosos registram para o período que analisamos os seguintes números em termos de longas-metragens produzidos no Brasil: 37 (1959); 35 (1960); 26 (1961); 30 (1962); 32 (1963); 31 (1964); 33 (1965); 31 (1966); 38 (1967); 56 (1968); 66 (1969). Ao todo, na década de 1960, foram produzidos 378 filmes. Sobre isso ver: DICIONÁRIO de filmes brasileiros. Antônio Leão da Silva Neto (ed.) São Paulo: A.L. Silva Neto, 2002, p. 1151. Notemos um decréscimo, possivelmente devido à redução do número de chanchadas e a paralisação de atividades da Brasil filmes, segunda fase da Vera Cruz, logo após o início da década e um novo crescimento no número de produções, dessa vez significativo, a partir da consolidação da política de financiamento do INC (Instituto Nacional de Cinema). Sobre isso, ver, 3.

linguagem cinematográfica e animavam a imaginação dos nossos ensaístas. Desse modo, as visadas críticas sobre o cinema mundial igualmente são muito úteis para iluminar aspectos referentes às nossas delimitações, em nossa jornada rumo a um vocabulário próprio da época, no projeto de estabelecer uma “estrutura simbólica”⁷ peculiar para a análise da visualidade.

Também fizemos uso do surto de publicações sobre cinema que as editoras do país protagonizaram em meados de 1960, identificado por Paulo Emílio Salles Gomes como uma “animação existente no campo da literatura especializada” e, por isso, incluímos na análise vários livros sobre cinema brasileiro disponíveis no período. De acordo com aquele analista, devido aos resultados positivos na venda de livros sobre cinema: “poucas são as casas editoriais brasileiras, velhas ou novas, que não estejam cuidando de sua coleção cinematográfica”⁸. Ainda que em um formato editorial mais ambicioso e perene, os livros são espécies de subprodutos da crítica publicada em jornais e revistas, estes sim os lugares onde se travaram os maiores embates entre as diferentes concepções de cinema presentes no período.⁹

O contexto apresentado pode ser inserido em um movimento maior que vinha desde a inauguração da Cinemateca Brasileira e do Festival internacional de cinema: o da construção das bases históricas de um cinema brasileiro. E, nisso, a manifestação otimista de Salles Gomes sobre as perspectivas editoriais em relação ao cinema encontra-se embasada em um peculiar olhar lançado sobre o futuro, comum então nos projetos que visavam colaborar para a organização da realidade nacional (ver 1.4).

O projeto de construção das bases históricas do cinema, entendida como fundamental para a expressão bem-sucedida de um vindouro cinema de expressão nacional, convivia com a

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada para os fins da história da arte. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Ed 34, 2013, p. 40. De acordo com o autor: “Fazer a história de um paradigma visual equivale, portanto, a fazer a história de uma fenomenologia dos olhares e dos tocos, *uma fenomenologia sempre singular, sustentada por uma estrutura simbólica*, é verdade, mas sempre interrompendo ou deslocando sua regularidade. É uma tarefa difícil fazer essa história, pois ela exige encontrar a articulação de dois pontos de vista aparentemente alheios, *o ponto de vista da estrutura e o ponto de vista do acontecimento* – isto é, a abertura feita na estrutura” (*idem*, p. 40, grifo nosso). Apesar das severas reservas desse autor à proposta metodológica de Svetlana Alpers, entendemos que esse é também o objetivo que aquela autora almeja ao estudar as obras de arte holandesas, propondo-se a construção de uma “estrutura” de pensamento “então oferecida” antes de analisar propriamente a imagem. Ver, ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*: a arte holandesa no século XVII. Tradução Antônio de Pádua Danesi, São Paulo, Edusp, 1999, p. 119. Para a crítica de Didi-Huberman a Svetlana, “último grito metodológico” da escola de história da arte *à la* E.H. Gombrich, ver, DIDI-HUBERMAN, Georges. Apêndice: Questão do detalhe, questão de trecho. In: _____, 2013, p. 297-345, principalmente, p. 311.

⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. Prefácio. In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966, p. 11-16, p. 11-12.

⁹ Para uma lista completa dos periódicos consultados, ver final do trabalho.

ansiedade pelo momento em que o cinema nacional estaria finalmente estabelecido.¹⁰ Apesar do excesso de entusiasmo de Paulo Emílio recomendar cautela ao analista ao interpelar os seus prognósticos, o surto editorial de meados da década realmente pode ser verificado. Como grande exemplo, podemos citar a coleção Buriti, da editora São Paulo, que tinha em seu conselho editorial nomes como Antônio Candido, Décio de Almeida Prado, Sérgio Buarque de Holanda e o próprio Paulo Emílio Salles Gomes.¹¹ Mas também lançamentos por parte da editora Civilização brasileira e Tempo brasileiro voltados para a produção cinematográfica.¹²

No âmbito de nossa delimitação, o cosmopolitismo surge como nosso foco de atenção. O que surge como um subtema dentro dessa perspectiva são as discussões vinculadas à implantação de um cinema técnico-industrial no Brasil. Importante recordar, este é um dilema irresolúvel do cinema, no período: a conjugação do aspecto humanístico e técnico-industrial da arte cinematográfica.

Possivelmente, esse se apresenta como um fator não restrito ao cinema brasileiro, mas presente em várias cinematografias ao redor do mundo. Desse modo, quando surgem nas palavras dos interlocutores do período essas questões não estão circunscritas a limites definidos. Quando se fala de cinema e cosmopolitismo, cinema e prática técnico-industrial, tais denominações vazavam e contaminam-se mutuamente, mas isso não significa, importante frisar desde cedo, que elas sejam intercambiáveis.

Nesse sentido, entre os vários *agoras* do qual o momento histórico de que estamos falando estava carregado¹³, um deles surge como a opção de abrir-se para o mundo, abordar problemas de cunho universal, personagens que pudessem existir em qualquer parte do globo. Para fomentar esse cinema cosmopolita, não seria empecilho o uso de opções formais do cinema internacional, o que até surge como recomendável, para alguns, segundo um programa informal a ser seguido (ver a frente, cap. 5).

Em adição a essas características, também se verifica uma acentuada preocupação com os avanços técnicos e industriais da área, em geral, relacionados sob a exigência de “qualidade” no

¹⁰ LUCAS, Meize Regina Lucena, 2011, p. 248.

¹¹ Entre outros, a coleção publica ao menos dois números interessantes para a discussão de um cosmopolitismo cinematográfico: ISMAEL, J. C. *Cinema e circunstância*. São Paulo: São Paulo Ed, 1965; RITTNER, Maurício. *Compreensão de cinema*. São Paulo: São Paulo Ed, 1965. Ver, cap. 4.

¹² Como exemplo, podemos citar. ROCHA, Glauber et al. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. e SILVEIRA, Walter. *As fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

¹³ A citação a Benjamin se faz inevitável. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232, p. 232.

filme brasileiro¹⁴. Mas, como explicaremos posteriormente, o que estamos apresentando como cosmopolitismo engloba, mas não se reduz apenas a uma temporalidade técnico-industrialista¹⁵. Esse, que à primeira vista, parece um campo oposto ao do cinema nacional-popular, marcado pelo engajamento político, pregado por uma ala da crítica e adotado pelos cinemanovistas a partir de 1961-1962, possui um escopo mais restrito do que o olhar cosmopolita permite.

É possível notar em alguns críticos, apesar da descontinuidade inevitável, a permanência de uma postura negativa frente a esse cinema de projeto universalizante técnico-industrial, um posicionamento arquitetado em herança direta das discussões nacionalistas da década anterior. Um dos principais catalisadores daquele debate, o crítico Alex Viany, continuava atuante e o seu livro *Introdução ao cinema brasileiro* se tornou, principalmente entre a crítica jovem¹⁶, uma contribuição excepcional no extenso e acidentado caminho para a autonomização do cinema brasileiro.

Viany continuava a exercer o papel de um dos líderes de um engajamento por parte da crítica que defendia, como o principal mote uma identidade do cinema nacional, o retrato de aspectos da realidade brasileira, sejam os problemas sociais, os personagens típicos e as paisagens nacionais. Somava-se a isso uma conflituosa e nem sempre muito clara relação com a herança de formas e imagens do cinema mundial, que deveriam ser radicalmente assimilados ou ardorosamente evitados.

Entretanto, a análise atenta dos escritos, ao colocar-nos diante da multiplicidade do debate e das linhas de raciocínio diversas que os textos apresentam, desafia algumas dessas ideias pré-estabelecidas. Entendemos que seja impossível estabelecer um denominador comum ou uma perspectiva dominante apenas nessa ou naquela postura, embora seja inegável que a proposta nacional-popular ganha gradativamente força principalmente a partir do surgimento do cinema

¹⁴ Arthur Auran identifica o auge da luta por um cinema brasileiro de qualidade nos anos 1950, quando essa bandeira seria “muito mais significativa do que em qualquer momento anterior”. Longe de estar isento de densidade ideológica, tal busca por qualidade não é neutra do ponto de vista político. “A moeda dourada daí resultante é a ‘qualidade’, peça mágica por meio da qual o cinema brasileiro alcançaria o nirvana da indústria sólida e do respeito artístico”. AURAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 294.

¹⁵ Nessa perspectiva, nossa concepção de cosmopolitismo apresenta os primeiros sinais de distanciamento em relação aquela de José Mário Ortiz. Para esse pesquisador, cosmopolitismo e universalismo técnico-industrial seriam equivalentes. Ver, ORTIZ, José Mário. *Cinema, estado e lutas culturais, anos 50/60/70*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Mais sobre isso, ver o cosmopolitismo como um turbilhão, em 3.1.3 e a imagem-conceito de cosmopolitismo cinematográfico, no cap. 4.

¹⁶ De acordo com Carlos Diegues, cineasta cinemanovista, o livro teria sido fundamental para uma consciência a respeito do cinema nacional entre os profissionais do ramo. Cf. BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema - Repercussão em caixa de eco ideológica: as ideias do nacional e do popular no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1983.

NOVO.

Podemos sugerir, no entanto, que, além dessas duas assertivas, um cinema engajado, de inspiração nacional-popular, e um cinema técnico-industrial, de ambições universais, diversas eram as opções para uma prática de cinema - o que inclui, em nossa perspectiva, os escritos sobre o visual cinematográfico, ou seja, o trabalho da crítica cinematográfica – naquele momento.

Como analisaremos a seguir, durante a I Convenção da crítica cinematográfica do Brasil, ocorrida em São Paulo, em 1960, perspectivas diversas estavam disponíveis. Naquele evento fundamental em que a intelectualidade cinematográfica encontrou-se convocada para a tarefa de despertar consciências, mostrava-se impossível estabelecer apenas uma linha de raciocínio ou um caminho unilinear para o cinema nacional.

Naquele evento, as análises, baseadas em dados quantitativos e legislativos, sobre a razão da crise da indústria de cinema nacional de Cavalheiro Lima conviviam com a tese humanista de alerta contra o colonialismo de Gomes. Por sua vez, a análise evolutiva de Almeida Salles sobre o processo histórico do cinema nacional estabelecia-se em contraponto à negação de que o crítico de cinema pudesse ter algum papel significativo em relação aos problemas econômicos da arte cinematográfica, pelo Padre Guido Logger.¹⁷

Nesse sentido, as dicotomias devem ser evitadas a qualquer custo. Primeiramente, elas são um congelamento da variada gama de possibilidades, reduzidas portanto a somente duas metades cindidas, o que pressupõe um *télos*, próximo do místico, um falso dilema teórico-metodológico, em que tese e antítese necessariamente possuem uma origem compacificada e comum, além de um dia fatalmente estarem aptas a gerar uma síntese.¹⁸

Outras opções, diferentes tanto da temporalidade nacional-popular quanto da temporalidade técnico-industrial, certamente existiam na fragmentariedade das práticas de então, embora não sejam nosso objeto de análise e resvalarmos nelas apenas indiretamente. Uma

¹⁷ Ver, respectivamente LIMA, Augusto Cavalheiro. Discurso de abertura. In: I CONVENÇÃO nacional da crítica cinematográfica. Documentos da convenção. São Paulo: [s. l], 13 dez. 1960, datilografado; Discurso de abertura. In: I CONVENÇÃO nacional da crítica cinematográfica. Documentos da Convenção. São Paulo: [s. l], 13 dez. 1960, datilografado.; GOMES, Paulo Emilio. Uma situação colonial? In: I CONVENÇÃO nacional da crítica cinematográfica. Documentos da Convenção. São Paulo: [s. l], dez. 1960; LOGGER, Pe Guido. A Crítica cinematográfica perante a indústria, o comércio e a cultura cinematográfica brasileira. In: I CONVENÇÃO nacional da crítica cinematográfica. Documentos da Convenção. São Paulo: [s. l], dez. 1960. [D1529].

¹⁸ CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. Além de ambas as divisões serem generalizações que desprezam especificidades, elas também compartilhavam estratégias práticas em comum. Sobre isso, ver, JOHNSON, Randal. *Film industry in Brazil: culture and state*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987; e SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008. Mais sobre o assunto, ver, 3.

surpresa para nossa pesquisa consistiu em constatar que o cosmopolitismo apresenta elementos muito mais amplos, relacionados ao regime visual do período, tendo alcance bem mais longínquo do que a princípio imaginávamos (ver. 4). Com base nisso, em uma perspectiva mais ampla, cabe uma pergunta, cosmopolitismo e nacionalismo são necessariamente opostos?¹⁹ Não seria possível pensar em um nacional que flerta com o cosmopolitismo ou um cosmopolitismo-nacional?

O nacional-popular e a discussão sobre o regionalismo, tanto na literatura quanto no cinema, também flertam com a ambição pelo “universal”²⁰ e sua discussão está longe de representar apenas o abraço do local, completamente desvinculado de referências internacionais. Em sentido similar, o cosmopolitismo, entendido como um redimensionamento das discussões sobre o local em contraponto com as pautas internacionais, não abre mão do debate em torno do nacional e do regional. Se elegermos como ponto de partida os documentos do período, o cosmopolitismo acionava um nacional à sua maneira peculiar, ainda que distante das agendas nacionalistas *a priori* estabelecidas.

Isso já estava presente nas colocações de Alberto Cavalcanti (v. 1.3.1) e de vários cineastas ligados a Vera Cruz²¹. Mas reaparece com força total na discussão realizada naqueles anos sobre a inserção das culturas regionais na esfera da arte internacional. O regionalismo seria umas das pautas no Congresso internacional de críticos de arte, realizado na Polônia, em 1960, que se dedicou ao tema geral “internacionalismo da arte moderna”. No Brasil, tal discussão, sobre um regionalismo imbricado em um internacionalismo, ganha intensidade principalmente com a construção de Brasília:

Sob a bandeira do funcional, acima de tudo, adotamos o novo internacionalismo arquitetônico que domina o mundo. § Nasce dele toda uma geração de arquitetos que só pouco a pouco, e com muita dificuldade, vai mostrando *acentos prosódicos, idiotismos vernaculares* no contexto de sintaxe internacional. É um processo de cristalização de formas arquitetônicas brasileiras, quer dizer, regionalização. *Teimo em pensar que Brasília será um dos fatores mais decisivos para que essa cultura regional desabroche, enfim, plenamente, em nosso país, dentro da linguagem internacional, através da qual*

¹⁹ VORONKA, Anastasia. Are nationalism and cosmopolitanism compatible? In: *E-International Relations Students*. 25 nov. 2010. Disponível em < <http://www.e-ir.info/2010/11/25/are-nationalism-and-cosmopolitanism-compatible/>>. Último acesso em 15 set. 2014.

²⁰ CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

²¹ Ver os vários depoimentos, entre os quais os de Rex Endsleigh e Tom Payne, em GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Embrafilme, 1983. Bernardet e Galvão classificam essa postura como “fazer cinema nacional ao fazer cinema cosmopolita, porque o nacional está inscrito no cosmopolita”, ressaltando que tal postura não era “dominante”. Notemos o aparte entre cinema nacional e cinema cosmopolita, impossibilitando a inserção deste naquele, de acordo com esse ponto de vista. Ver, BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *op. cit.*, p. 114.

os homens de todos os quadrantes e horizontes se entenderão, na *fraterna e existencial intercomunicação* que só a Arquitetura, a Arte podem dar.²²

Nas palavras de Pedrosa, a linguagem internacional da arte, que dominou a construção da nova capital do país, recém-inaugurada pelo presidente Juscelino Kubitschek, desenhada por Oscar Niemeyer e planejada por Lúcio Costa, permitiria, talvez, paulatinamente a sonhada “cultura regional” vir à tona.

Isso poderia servir, de acordo com o crítico, de exemplo para o que acontecia na arte brasileira em geral. Após a adoção de uma linguagem artística em franco diálogo com o internacional, senão mesmo de transposição de modelos, surgiam “acentos prosódicos” e “idiotismos vernaculares” em um regionalismo conquistado arduamente e, mais importante, que surgia construído não *a priori*, mas espontaneamente.

O crítico de arte, no entanto, não acredita em um regionalismo apartado da arte internacional, mas inserido no interior desta. Ele deposita, inclusive, elevada carga utópica sobre a linguagem internacional da arte, fator de comunhão entre os povos através do globo, de maneira “fraterna” e promovendo uma “existencial intercomunicação”. Ideal e julgamento estético, em sua concepção, sobrepõe-se a fronteiras nacionais.

O nacionalismo aninha em si um impulso internacional, que vai além das fronteiras, que sonha com a união de esforços a favor de uma causa comum independente das barreiras culturais. Em seu sentido próprio, o cosmopolitismo também se configura uma outra maneira de ver o nacional, não abole as suas coordenadas, mas promove o seu redimensionamento constante através de um intenso relacionar-se com as distâncias. Na verdade, nas palavras de David Harvey, cosmopolitismo e nacionalismo estão sempre inextricavelmente relacionados: “*there can be no universality without particularity and vice versa, that both are always implicated in [...] the other.*”²³

Tais questões, é claro, não estavam tão esclarecidas para os interlocutores do período. Seus escritos, no entanto, à medida que delineiam as suas propostas, deixam lacunas e incongruências, fios soltos, que parecem tornar tanto a homogeneidade quanto o mero binarismo de posições impossíveis em um sentido estrito, ainda que se materializam em um desejo de

²² PEDROSA, Mário. Internacional-regional. In: _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectivas, 1975, p. 49-51, p. 51, grifo nosso. (Original em 1960).

²³ HARVEY, David. *Cosmopolitanism and the geographies of freedom*. New York: Columbia University Press, 2009, p. 24.

realização.

Nos projetos programáticos que surgiam nos diversos ensaios e de acordo com as dificuldades materiais do cinema nacional, não descartados também os possíveis sectarismos ideológicos dos envolvidos, a luta pela autonomização do cinema se mostrava longa e árdua e, por esse motivo, fazia-se necessário ser duro e impiedoso com os adversários em potencial.

Por essa razão, programas que defendem uniões de força em estratégias de ação em comum e a separação do “joio do trigo”²⁴ apresentam em si, em geral, propostas homogeneizadoras e tentativas de formação de blocos monolíticos, que apagam as diferenças internas. Esses grupos, a longo prazo, pretendem se impor através da afirmação de territórios em um processo gradual que supostamente deveria levar até a sobreposição total em relação ao grupo rival.

Podemos talvez falar em um impulso para a polaridade (o que chamamos, no capítulo anterior, de uma intuição binária) revelada por aqueles atores na rearrumação do cenário cinematográfico brasileiro que se seguiu automaticamente à convenção. Provavelmente, havia uma grande pressa para elaborar identidades, assim como havia a ansiedade – talvez a palavra certa fosse convicção – de que o futuro, com seu potencial de realização e de mudança radical, chegaria logo. Para isso, esses atores sociais debruçavam-se sobre os seus territórios de ação e promoviam o seu fechamento.

Dispostos a acionar dispositivos de aceleração de futuro, buscavam ansiosos a completude de uma trajetória, o selamento de um círculo, uma vez que a instabilidade parecia inaceitável. Estabelecia-se rapidamente a elaboração de uma “cosmogonia”, uma vez que o outro, sempre à espreita, trazendo consigo o indecifrável, o mistério, ameaçava lançar a comunidade sob o signo do caos e da dessemelhança.²⁵ Em virtude disso, ações incisivas estavam justificadas, era preciso “ferir o monstro no olho sagrado”.²⁶

²⁴ ROCHA, Glauber (*apud* BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita), *op. cit.*, p. 152. (Originalmente publicado em *O Metropolitano*, de 26 set. 1962)

²⁵ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2013, pp. 46-48. O medo que a cidade pereça diante da ameaça externa, destruída pelo dragão do informe e do caos revela uma permanência de comportamentos religiosos sob a égide do laicismo: “Algo da concepção religiosa do Mundo prolonga-se ainda no comportamento do homem profano, embora ele nem sempre tenha consciência dessa herança imemorial” (*idem*, p. 48).

²⁶ ROCHA, Glauber (*apud* BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita), *op. cit.*, p. 151. O sociólogo Alberto Guerreiro Ramos falava na preservação da decantação de uma tradição e um “substrato [comum] de práticas comunitárias” citando Heráclito dizia: “O povo [...] deve combater por seu *Nomos* como por uma muralha”. RAMOS, Alberto Guerreiro. *A Redução sociológica*. 3 ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1996, p. 116; p 121, (Primeira edição de 1958).

Desse modo, os nossos próximos passos de análise tomarão esses despojos e andrajos deixados pelas críticas de cinema para serem lidos em seus diferentes estratos, recontextualizados e deslocados, permitindo uma renovação. Analisaremos, portanto, nesta seção, esse impulso binário tão presente nas vozes da época, no ímpeto de produzir identidades, para termos a oportunidade de verificar como a revisão dessas coordenadas, então em plena rearrumação, possibilitam a compreensão de uma práxis, múltipla e contraditória, na constituição desse campo autônomo do cinema nacional.

É preciso deixar claro desde o princípio: a abertura que propomos em termos de olhar metodológico não pressupõe de maneira nenhuma uma negação das energias criativas em disputa, destacando a qualidade de uma em detrimento da outra, o que seria uma outra forma de fechamento. Não estamos fazendo, é sempre importante frisar, juízo de valor a respeito das diversas correntes da cinematografia brasileira, mas apenas fundamentando a sua existência e situando-as temporalmente.²⁷ Além de, no âmbito de nossa delimitação, propormos uma nova leitura das mesmas sob uma ótica, redimensionada como um complexo relacionar-se do local com as distâncias, do cosmopolitismo.

Neste ínterim, por meio da análise das críticas, extraíremos os primeiros itinerários de percepção para constituir as bases de um cosmopolitismo cinematográfico (tarefa que somente completaremos no quarto capítulo), em meio aos diferentes tempos que se estendem naquele manancial de discussões, entre agressivas e plácidas, e apreciações, entre apaixonadas e irritadas, das imagens. Os grupos aqui observados em plena disputas de representação²⁸ do cinema mais apropriado para o momento temporal que o Brasil vivia, circundarão cada palavra em uso e tentarão acioná-la para o seu próprio projeto.

2.2 Os despojos da imagem

²⁷ Os tempos sozinhos não definem uma prática, mas são constituídos por ela, em um indo e vindo contínuo. Para ilustrar isso, podemos retomar o que François Albera argumenta sobre a necessidade de um olhar historiográfico sobre a arte cinematográfica, em seu caso no advento das vanguardas: “Superar o ponto de vista interno de uma história artística do meio cinema não significa de forma alguma negligenciá-la ou contornar o problema da estética, pelo contrário, significa considerá-lo em um sentido mais amplo do que é proposto pela ‘teoria da arte’. Pois o cinema, no seu advento [...] não apenas se encontra definido ou determinado por esse contexto da ‘modernidade’, que a sociedade industrial carrega, mas exprime esta última, formula-a e desempenha o papel de integrador social de seus valores [...] *Não se trata de deplorar ou se comprazer*”. ALBERA, François. *Modernidade e vanguarda no cinema*. Trad. Adilson Mendes e Fábio Raddi Uchoa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p. 34, grifo nosso.

²⁸ CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002.

2.2.1 O ver em forma de palavras e os tempos múltiplos do cinema nacional

Nas nossas análises, portanto, em que expomos uma “batalha semântica”, temos tempos oscilantes de variados contornos. As palavras são armas de combate e não se conectam automaticamente a fatos. Cada uma dessas palavras não são inocentes, mas “apontam para o futuro”²⁹. Nesses tempos, os críticos compõem vários tempos que convivem e colidem. Para cada uma dessas semantizações temporais, em um sentido mais amplo, um futuro novo para o cinema nacional se estabelece. Ao edificar um cinema em que adjetivos como humano, tempo, moral ou universal, manifestava-se, percebemos também um desejo por parte do crítico de ver, em futuros filmes, algo até então ausente, em que a crítica assume um aspecto projetivo lançando-se para o futuro.

Ou mesmo ao demonstrarem uma necessidade de assistir a algo diferente do que se viu naquele filme que foi analisado, ocasião em que o crítico sonha com um filme inexistente, talvez assinado por ele mesmo se o seu desejo de filmar se realizasse, hipótese em que joga com as possibilidades de seu próprio presente. Nessas ocasiões, os ensaístas da prática cinematográfica não a analisam a imagem tal como esta é, mas “como *pensam* que ela é, ou como *gostariam* que fosse”³⁰.

Nesse ponto, percebemos que o cosmopolitismo, assim como o nacionalismo, também consiste em um “ismo” no sentido específico sugerido por Koselleck (v. 1.2.4). Uma estratégia de “compensação temporal”, em que o projeto voltado para o amanhã baseia-se frequentemente na ausência de observação empírica do objeto desejado. “A expectativa que depositam no tempo que está por vir está em proporção inversa à experiência que lhes falta”.³¹ Um outro viés apresenta-se quando, ao analisar a herança do então tímido cinema brasileiro, construía-se em retrospecto um cinema ideal a partir de *locus* de experiência disponível a sua verificação. Nesse jogo em que se narra de outro modo a própria identidade, um novo espaço de experiências se constrói impulsionando uma perspectiva de futuro.

Uma última manifestação, que somos inclinados a mencionar, ocorre quando o crítico apresenta uma maneira diferente de entender o filme em seu aspecto formal ou temático

²⁹ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad.: Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006, p. 102.

³⁰ CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 19.

³¹ KOSELLECK, Reinhardt. *op. cit.*, p. 297.

elegendo, por exemplo, temas e opções estéticas de cunho *universal*, e não local, como merecedoras de destaque, estabelecendo uma outra maneira de organizar o tempo. Nesse momento, uma “*perturbacion*” pode ser notada, um “*movimiento turbulento*” se produz, tensão essa de alto interesse para nossa análise historiográfica.³²

Todos esses elementos, não raro, surgem nos textos analisados combinados entre si e conflituando-se direta ou indiretamente com diferentes interlocutores e variadas premissas, por vezes até mesmo se acotovelando contraditoriamente dentro da mesma crítica e do mesmo autor. Em meio a essas vistas turvas, a esses olhares cruzados e a esses anteparos que se embaralham, os obstáculos que surgem somente aumentam a necessidade de interpretação das palavras na composição de um vocabulário próprio, temporalmente situado³³.

Um cinema brasileiro voltado para o internacional, naquele momento em que os ritmos do tempo cinematográfico nacional ainda se confundiam apontando para diferentes direções, apresentava-se para alguns críticos como fascínio e para outros como um assombro. Mas se fazia impossível esquivar de alguns pontos importantes. Os industrialismos cinematográficos (o símbolo da Vera Cruz para constantemente), a assimilação de ideias estrangeiras e a fulcral questão do realismo cinematográficos saltam daquelas páginas e assumem um posto de destaque a nortear a análise.

No aspecto das propaladas “influências” de cineastas estrangeiros, o neorealismo e cineastas como Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman são certamente os tópicos mais abordados (junto com Federico Fellini e Alain Resnais). Como uma espécie de desdobramento deste último debate está localizado o confronto entre as diversas opções de realismo cinematográfico disponíveis, que, por oportunizar a elaboração de um olhar a partir da forma como os atores sociais em questão arquitetavam um ver, o que deixamos para capítulos posteriores.

Em nossa análise das palavras da época, sem impor camisas de força, tentamos relacionar as diversas tendências entre si e com as delimitações de nossa pesquisa. Descreveremos tempos da palavra “nos quais se dá a justaposição de diferentes espaços da experiência e o entrelaçamento de distintas perspectivas de futuro”.³⁴ Estamos alertas de que esses lugares possuem uma instabilidade rítmica inerente aos seus tempos próprios, aos elementos de passado e futuro encerrados em seu

³² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad: Oscar António Oviedo Funes. 3. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed, 2011, p. 203.

³³ “O pesquisador comporta-se como um jogador” e que “os obstáculos” se transformem em “uma motivação suplementar para o seu desejo de interpretar”. BAECQUE, Antoine de, 2010, p. 39.

³⁴ KOSELLECK, Reinhart, 2006, p. 14.

presente particular.

Ao terminar este capítulo, poderemos, quem sabe, vislumbrar a riqueza analítica do relacionamento entre palavras e imagens ao levantar modos de ver e formas de inquirir há tanto desaparecidas em relação ao cinema e aos filmes. Possibilita-se nesse sentido à cultura cinéfila do período reviver, ao menos naquela disposição que lhe era tão cara, o choque de ideias. Redespertemos, portanto, seus conflitos e debates básicos, ainda que em outra chave. Lancemos, assim, novas formas de confronto, temporalmente renovadas.

2.2.2 Demandas pelo cinema nacional: A convenção da crítica

Um momento que se torna chave para o pensamento cinematográfico brasileiro irrompe no lançamento da coprodução internacional *Orfeu negro* (*Orphée Noir*, FRA/ ITA/ BRA, 1959), de Marcel Camus. Baseado na peça *Orfeu da Conceição*, escrita por Vínicius de Moraes na década de 1950 e musicada por Tom Jobim e Antonio Maria, o filme adapta o mito grego de Orfeu para a realidade brasileira, ambientando-o nos morros cariocas, com direito a cenas de samba, de carnaval (fig. 2.1) e a uma polêmica sequência em um terreiro de Candomblé. Assim como na peça teatral e no mito original, o personagem principal, desta vez, um negro, poeta e sambista, desce ao submundo para tentar efetuar o resgate de sua amada Eurídice.



Figura 2.1. *Orfeu negro*. 1959. Coprodução ítalo-franco-brasileira. O carnaval apropriado pelo estrangeiro em gesto cosmopolita.

O filme, produzido pela Unifrance, em um convênio que procurava garantir a divulgação do cinema francês a nível mundial como opção válida frente ao domínio de mercado pelo cinema

americano,³⁵ é um grande sucesso internacional. Consegue a proeza de ganhar o Oscar de filme estrangeiro e a Palma de Ouro em Cannes³⁶, juntando assim dois prestigiosos prêmios de cinema, uma rara vitória. A crítica cinematográfica nacionalista, contudo, acusa o filme de promover uma visão estereotipada do Brasil, contribuindo somente na divulgação de uma visão exótica do País. Os ataques incluem até mesmo acusações ao diretor Camus de estar apenas se aproveitando, para lucro e autopromoção, das belezas naturais e das paisagens brasileiras e, repetindo algumas críticas já realizadas a Vera Cruz, de não usar técnicos locais e dispensar atores brasileiros.

A discussão sobre o filme tomou os jornais impressos, envolvendo nomes como Glauber Rocha, então crítico do *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil*, e Alex Viany, naquele período colaborando para o periódico carioca *Leitura*.³⁷ Todos se questionavam sobre a legitimidade e a autenticidade da realidade brasileira representada nas telas pelo cineasta francês. Alex Viany assim se colocava contra o filme:

Formalista embriagado, capaz de sacrificar o mais importante ponto temático para realçar um efeito plástico, Marcel Camus viu-se diante do *Orfeu da Conceição* de Vinícius de Moraes, ainda mais livre e empolgado [...]. E nada de implicações políticas a atrapalhar o onanismo ritmico-pictórico do cineasta [...]. Na contagem final, *Orfeu do Carnaval* nada contribui para o desenvolvimento de nossa cinematografia, nada acrescenta à investigação de novas formas cinematográficas. § Em última instância, *Orfeu do Carnaval* é até *um perigo*. Os estrangeiros vinham ao Brasil para aproveitar os cenários naturais e a mão-de-obra barata. [...] *[Agora] o enorme sucesso comercial [de Orfeu] pode bem marcar o início da exploração de nossos grandes temas – exoticamente – por cineastas estrangeiros.*³⁸

A forte reação da crítica demonstra que o momento nacional-desenvolvimentista, ainda que representasse uma nova articulação frente aos movimentos nacionalistas, não significou arrefecimento de pelo menos dois temores dessa ala da intelectualidade brasileira: 1) O temor de que o outro, nesse caso o europeu, usurpasse o protagonismo do brasileiro na representação do

³⁵ AMANCIO, Tunico. As viagens de Marcel Camus. *Estudos de Cinema: SOCINE II e III/SOCINE*. São Paulo: Annablume, 2000. Disponível em <<http://www.uff.br/lia/tunico/hms/artigos/camus.htm>>. Último acesso em 19 Abr 2014.

³⁶ Camus derrotou os concorrentes *Os Incompreendidos* (*Les 400 coups*, FRA, 1959), de François Truffaut, e *Nazarin* (MEX, 1959), de Luis Buñuel. TEIXEIRA, Novaes. 'Orfeu Negro' foi o grande êxito ontem no certame. *Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08. 13 Mai, 1959.

³⁷ Em contrapartida, de acordo com o próprio Viany, Rubem Braga e Benedito J. Duarte teriam aprovado a película. VIANY, Alex. Orfeu e o cinema brasileiro. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 25, ano XVII, pp. 56-57 e 65, jun 1959. O especialista em teatro Sábado Magaldi afirmava, em contrapartida, que o filme teria suprido os defeitos da peça e seria plenamente satisfatório. MAGALDI, Sábado. Orfeu – peça e filme. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05. 15 ago 1959.

³⁸ VIANY, Alex. Os perigos de 'Orfeu do Carnaval'. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. XVIII, n. 30, p. 58-61, dez. 1959, p. 60-61, grifo nosso.

país, tomando indevidamente o direito do povo a auto-representação; 2) Uma desconfiança generalizada frente a um pretensão universalismo no poder de representação do cinema em relação a uma nação estrangeira, que acreditava que um “bom cinema” internacional poderia caracterizar de forma eficaz qualquer realidade.³⁹

O filme de Camus apresentava um elenco negro, fato inédito na representação estrangeira sobre o país, mas, em compensação, apresentava um Rio de Janeiro destituído de tensão social: “Uma parcela negra da sociedade [...] sem sombra de confronto social e nem conflito racial” contribuindo para uma imagem da capital carioca sob medida para exportação internacional, que “divulgava já uma imagem de convivência racial não agressiva, cujas contradições nem eram tematizadas”⁴⁰.

O debate em torno do filme contribuiu decisivamente para o cinema nacional ao aglutinar as diferentes posições dos críticos em torno da pergunta que atravessara a década de 1950 sem resposta, *o que seria o cinema autenticamente nacional?* Ainda que as dificuldades perante uma resposta satisfatória não fossem dirimidas, estabelecia-se uma constatação: Se um cineasta estrangeiro não conseguia ser hábil para capturar uma atmosfera nacional caberia ao cinema brasileiro fazê-lo, de modo urgente e de preferência, antes que o estrangeiro o fizesse.

Com o desenvolvimento do ideário de emancipação nacional pelos isebianos e as esquerdas, a noção de brasilidade parecia naquele momento tímida e inadequada. Propostas mais consistentes deveriam substituí-la. As decisões dos dois Congressos Brasileiros em relação à definição do filme nacional giravam em torno da produção de filmes e apontavam para a vaga noção de que o diferencial estaria na escolha dos temas, mas em nada diziam de concreto, por exemplo, sobre o estilo que os filmes brasileiros deveriam assumir ou a estética que deveria ser empregada.

Naquele período, a reação aos Estúdios Vera Cruz por parte dos nacionalistas apontava algumas características que o filme realizado no País não deveria assumir em uma qualificação do cinema brasileiro pelo espelho negativo. Como exemplos a serem evitados podemos citar a assimilação de influências estrangeiras de maneira acrítica, a adoção de modelos de produção

³⁹ Essa ideia, a do cineasta cujo talento garante a representação cinematográfica de alto padrão tomando qualquer realidade como objeto da câmera, não era tão distante assim. Basta citar as positavações de parte de uma parcela da intelectualidade brasileira em relação a Camus. Trigueirinho Neto teria afirmado, por exemplo, que gostaria de ver Jean Renoir filmando o Brasil. BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *op. cit.*, p. 206.

⁴⁰ AMANCIO, Tunico. O estrangeiro Marcel Camus: olhares do afeto sobre algumas cidades brasileiras. *Passage de Paris*, Paris, n. 01, p. 53-61, 2005, p. 55.

hollywoodiano e a importação de diretores estrangeiros. No entanto, tais propostas, ainda que possuíssem alto poder de circulação e elevado poder persuasivo, estavam longe de serem propositivas. Pouco se dizia sobre o que o cinema brasileiro deveria de fato ser.

Nessa atmosfera de renovação de propostas e urgência de ação realizou-se, de 12 a 15 de novembro de 1960, a I Convenção nacional de críticos de cinema do Brasil, que teve lugar em São Paulo, promovida pela Comissão Estadual de Cinema e realizada pela Cinemateca brasileira, realizado no Instituto de Engenharia daquela cidade. Além de uma oportunidade única de conhecer profissionais da área, vindos de todo o país⁴¹, o evento representou uma nova articulação em torno da discussão sobre as características de um cinema autenticamente nacional e um considerável avanço no sonhado projeto de autonomia para a prática cinematográfica brasileira.

Um dos organizadores da convenção e curador da cinemateca, Paulo Emílio Salles Gomes, não pouparia palavras para demonstrar seu entusiasmo frente ao sucesso da reunião e dos debates nela promovidos. Para ele, a convenção era a prova de que “somos partes da mesma nação, ou melhor, referindo-se aos crítico que aqui estiveram, à mesma camada da *intelligentzia* [sic] nacional”.⁴²

Com efeito, a convenção foi um momento-chave para aglutinar as propostas então dispersas e defini-las de maneira mais consistente, em uma tentativa de coesão e homogeneização de reivindicações daquela parcela da *intelligentsia* brasileira. O principal objetivo seria mobilizar os poderes públicos a fim de proteger legislativamente o cinema brasileiro. Nesse sentido, a convenção seria um resultado direto das comissões de cinema, municipais, estaduais e federais e dos relatórios de Jacques Dehenzelin e Cavalheiro Lima, que foram pioneiros ao analisaram os motivos da crise econômica do cinema brasileiro e apresentaram reivindicações práticas (v. 1.4.1). Inclusive, Lima ocupou papel central no evento, sendo um dos que apresentaram os discursos de inauguração da convenção.⁴³

⁴¹ De acordo com Gomes, foram cem o número de críticos que efetivamente frequentaram o evento. Eles vinham dos mais diversos estados, sendo que aos tradicionais representantes do Rio de Janeiro (então Guanabara), em número de 25, São Paulo, em número de 45, e Minas Gerais, somaram-se aqueles vindos de, entre outros estados, Bahia, Ceará, Paraíba, Goiás, Pernambuco, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Fisionomia da Primeira Convenção. Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 19 nov. 1960.

⁴² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Fisionomia da Primeira Convenção. op. cit.* Com a ressalva de que os “nortistas” demonstrariam uma “originalidade fundamental que é ao mesmo tempo o que neles nos atrai e os distancia de nós”. Provavelmente, pensava em Walter da Silveira, crítico baiano, o qual, no mesmo artigo, Paulo Emílio elogia bastante.

⁴³ LIMA, Antônio Augusto Cavalheiro. *Discurso de abertura. op. cit.*

Não deixa de soar curioso o fato de que o evento agrega a crítica cinematográfica, aqueles que supostamente deveriam apreciar os filmes, ajudar a divulgá-los e compreendê-los, com o declarado propósito de discutir questões de produção e não exatamente métodos de apreciação ou critérios estéticos. Uma perspectiva urgente de que algo novo no campo cinematográfico deveria ser realizado movimentava a proposta da convenção e, nessa linha, antigos deslizes deveriam ser contornados. O intuito declarado seria evitar a repetição, nos moldes dos Congressos de 1952 e 1953, da reunião indiscriminada de produtores, diretores e críticos da área. Provavelmente, ecoavam junto aos organizadores as críticas de parcela da crítica ao caráter ideológico dos debates promovidos pelos congressos.⁴⁴

Francisco Luiz de Almeida Salles, então diretor da Cinemateca, no discurso inaugural do evento proclamaria a crítica como o “agente mais *lúcido e isento* do complexo cinematográfico”, e por isso, seria natural que “além do exercício de sua alta função [a de apreciar os filmes], deve investir-se da missão de traçar caminhos, denunciar erros e omissões e defender a plenitude e a dignidade do cinema”.⁴⁵

Maria Rita Galvão aponta que até a década de 1950 havia uma separação entre cinema e inteligência, remetendo a uma cisão entre aqueles que articulavam intelectualmente o cinema e os próprios cineastas e produtores. A partir da revista *Clima*, do Clube de Cinema do MAM, da Vera Cruz e do beneplácito da alta burguesia paulista ao cinema como atividade cultural de prestígio, o cinema adquire, gradativamente, respeitabilidade intelectual.⁴⁶ Isso ganha expressão intensa na convenção, quando as discussões se encaminham para avaliar em que medida um saber intelectual habilita-se a se revestir da função de tutela de uma atividade técnico-industrial e artística. Uma diferente postura, entretanto, está na relação dessa intelectualidade cinematográfica

⁴⁴ DUARTE, B. J. Um pseudocongresso de cinema e coisas parecidas. *Anhembi*, São Paulo, n. 18, p. 588, maio 1952. Ver também a crítica de P. E. aos congressos: “Na melhor das hipóteses essas atividades só poderiam servir para agitar os problemas cinematográficos e mesmo quando essa agitação não perdia de vista seus propósitos iniciais, ela se limitava a provocar estímulos sentimentais dentro de fórmulas gastas ou esquemas simplistas, quando não resvalava para as palavras de ordem demagógicas”. GOMES, Paulo Emílio Salles. Novos horizontes, *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 08 Dez 1956.

⁴⁵ SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Discurso de abertura. *op. cit.*

⁴⁶ Isso começa a se alterar com o clube de cinema, na década de 1940, mas essa seria “uma das linhas que, desenvolvidas, conduziriam à Vera Cruz, e posteriormente ao Cinema novo”. Até então, há um “divórcio total entre o pensamento e a prática cinematográfica” GALVÃO, Maria Rita, 1983, p. 28. A separação entre inteligência e cinema tornara-se quase um lugar comum que, inclusive, foi alimentado também por B. J. Duarte: “[O problema do cinema no Brasil] é uma questão de crença, de cultura, é um problema de inteligência, tal como o problema de qualquer cinema no mundo. [...] Cinema Brasileiro é o que se traduz de um trabalho perserverante de pesquisa, de aprendizado, com os olhos postos no *Universal*, antes de mesmo de pô-los no ‘nacional’ e no ‘regional’”. DUARTE, B. J. Cinema brasileiro, problema de inteligência. *Servir*: Boletim do Rotary Club, São Paulo, no. 1316, ano XXVII, p. 01-03, 14, fev. 1958, p. 03, grifo nosso.

com o governo. Se, antes, a ideia era a perspectiva liberal de uma indústria desvinculada do Estado⁴⁷, agora o homem de cinema solicita diretamente o auxílio estatal.

De acordo com o tom dos pronunciamentos, o que se desenvolveria no intervalo daqueles dias seria um momento radicalmente novo para o cinema e teria como desdobramento a união das duas metades até então apartadas, a inteligência e a prática. Para isso, naquela ocasião a inteligência estava convidada a pensar o cinema de maneira pragmática e não mais apenas de maneira ideal, submetendo a intelectualidade a serviço da produção. Ou, em outra perspectiva de consequência similar, elevar a produção até o nível da crítica intelectual.

Os convencionais, em uma elevada fé no papel e influência da intelectualidade sobre os rumos das decisões políticas, acreditavam que as propostas deveriam ser articuladas diretamente pelos formadores de opinião, no caso os críticos e não os realizadores, a fim de que a circulação das mesmas frente aos representantes do poder fossem garantia de resultados efetivos.

No mencionado discurso de abertura, Almeida Salles, após expor longamente as razões históricas de porque o Brasil mereceria ter um cinema nacional solidamente constituído. O palestrante apresenta uma série de acontecimentos que comprovariam a vocação cinematográfica do país, entre os quais:

[Afinal] não somos [nós, brasileiros] *adventícios* na relação com esse processo mágico de criação da vida e seis meses depois da histórica sessão de Lumière, no Paris de 1895, apresentávamos na rua do Ouvidor o ‘Ominiografo’, que captava as aparencias e o dinamismo da realidade[?].⁴⁸

Salles via na aparentemente fortuita coincidência da apresentação do cinematógrafo no Brasil de modo quase contemporâneo a apresentação de Lumière, na França, não apenas um acaso histórico, mas um sintoma de uma “vocação irresistível” para o cinema no Brasil. A lista de episódios históricos que justificaria essa vocação presentes nesse discurso de abertura se estende por dezenas de itens, sempre no mesmo tom, que misturava teleologia e resquícios de providência divina.

Evidencia-se a obrigatoriedade em justificar uma necessidade histórica, construída a partir de coincidências e que visavam a construção de uma linha causal de acontecimentos até o presente do cinema brasileiro, a convenção da crítica, que surgia como consequência natural e inevitável do progresso do cinema no Brasil, já embutido no Ominiografo da ruas do Rio de

⁴⁷ GALVÃO, Maria Rita, 1983, p. 38.

⁴⁸ SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Discurso de abertura. *op. cit.*, p. 01.

Janeiro, no final do século anterior.⁴⁹

Almeida Salles encerra finalmente seu pronunciamento referindo-se implicitamente a campanha do jornal quinzenal *Para Todos*, fundado por Jorge Amado, realizada na década de 1950, que conclamava a intervenção estatal na indústria de cinema⁵⁰. Enfim, para Salles, o evento que reunia a crítica poderia ser a “carta de alforria do cinema do Brasil”, rompendo a lógica senhor e escravo, além de a chance de fazer as autoridades darem “ouvidos” ao fato de que “o cinema, pelas suas características culturais, artísticas, políticas, de difusão da língua, costumes, paisagem, *é problema de governo*”.⁵¹

Desse modo, o que se solicitava, *grosso modo*, no programa da convenção consistia na homogeneidade e no apagamento das fissuras, demonstrando um apelo, comum à época, a coesão e a supressão das diferenças, em prol de um projeto em comum para a cinematografia nacional. Essa aliança, para além das eventuais multiplicidades, deveria reforçar um *télos* já implícito no próprio “ser” do cinema nacional. Interessante que isso se fazia justamente pela agregação dos mais diferentes críticos, vindos dos mais recônditos territórios do país e, portanto, dos mais diferenciados pontos de vista a respeito de cinema.⁵²

⁴⁹ Ver, SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Discurso de abertura. *op. cit.* Recordar-se que, de acordo com Zanatto, Paulo Emílio Salles Gomes articula já na década de 1950 a referência um momento ainda mais antigo na história do Brasil, para, lançando-se mais fundo no tempo encontrar raízes para aquela “vocação irresistível” do cinema nacional. Trata-se do documento “Rio de Janeiro como é: Uma vez e nunca mais (1824-1826)”, escrito pelo estrangeiro radicado no Brasil Império, O. C. Schlichthorst. O documento encontrado por Gomes, escrito em 1840, relata o estado das artes populares (música, dança, etc.) pós-independência, sendo usado para efetuar conexões com a chegada precoce do cinema e a disseminação de uma cultura cinematográfica no Brasil do início do século XX. O ensaísta e curador revela-se um autêntico pesquisador no sentido clássico, atrás de referências ainda mais remotas, encontrar pontos de estabilidade, que garantissem “continuidades” e um caminho comum que justificasse uma trajetória sólida para o nosso cinema: “Em conjunto, Paulo Emílio pretendeu demonstrar que nossa cultura popular era rica e suficientemente capaz para, conjuntamente com os elementos da cultura erudita, se articular na formação de uma continuidade do cinema brasileiro, até então marcado por ciclos importantes, mas que pela descontinuidade evidenciava o subdesenvolvimento” Ver, ZANATTO, Rafael Moratto. *Luzes e sombras: Paulo Emílio Salles Gomes e a cultura cinematográfica (1954-1959)*. 185 f. Dissertação (Mestrado em História). Unesp – Faculdade de Ciências e Letras, Assis, SP, 2013, p. 170.

⁵⁰ Como exemplo, citemos ALMEIDA, Abílio Pereira. *Cinema é problema de governo. Para todos*, Rio de Janeiro-São Paulo, ano I, n. 03, , 15, jun. 1956.

⁵¹ SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Discurso de abertura. *op. cit.*, p. 04, grifo nosso. A referência a lógica senhor e escravo não é casual e faz-se tributária de um hegelianismo comum em vários capítulos da história da arte. Em sua versão cinematográfica, o *medium* deveria revelar suas características, guardadas em potencial através de etapas e sucessões, até encontrar o seu verdadeiro *ser*. Sobre esse hegelianismo sem metafísica (ou, com metafísica implícita): “*the unfolding-essence argument risks turning the result of historically contingent factors into a necessary product of forces somehow incipient from the very start*”, ver, BORDWELL, David. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard Press, 1999, p. 32.

⁵² Não podemos ser seduzidos pelo mito da diversidade dos participantes já que pelo menos 80% dos convencionais provinham dos três estados que já capitaneavam a discussão e a produção de cinema no Brasil, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Ademais, somente podemos avaliar a discussão daqueles que apresentavam teses, salvo passagens rápidas que captavam os apertes contidos nas atas das reuniões, disponíveis nos arquivos da cinemateca.

A diversidade cultural, a estafante agenda de compromissos para cumprir durante o encontro, a longa lista de filmes a assistir (afinal tratava-se de um evento de cinema), os debates a participar e a obrigação de enviar notas para os estados de origem, fazia da rotina dos convencionais uma aglutinação de experiências atordoante. Como mostra um depoimento de Jean-Claude Bernadet sobre o evento, à urgência dos debates em torno do cinema somava-se a vertiginosa demanda intelectual que o evento representava:

A Primeira Convenção de Crítica Cinematográfica: quatro dias de efervescência física e intelectual. O mundo vai acabar. É preciso, custe o que custar, aproveitar ao máximo os últimos instantes. *Ainda resta tudo a dizer, tudo a fazer*. Discute-se durante cinco, seis horas seguidas; acumulam-se as projeções, à tarde, à noite, pela manhã; o menor quarto de hora será ocupado por um coquetel; 50 pessoas querem escrever a máquina simultaneamente 200 coisas diferentes em três máquinas. *Uma verdadeira atmosfera de fim de mundo*. Mas também de começo de mundo, pois o ‘Instituto de Engenharia’ transformou-se, durante quatro dias, em Arca de Noé: encontram-se reunidos exemplares de todas as raças, cariocas, mineiros, gaúchos, cearenses... que *devem estar na origem de um mundo novo*.§ Tudo isso é a pura verdade: se não se tomarem medidas enérgicas, o pouco que existe de cinema nacional vai morrer, e é preciso criar uma raça nova: a dos cineastas brasileiros [...].⁵³

Um vórtice sensorial, de acordo com a descrição algo irônica de Bernadet, que parecia um terreno pouco propício para propostas de homogeneização de tempos como a de Salles, tomado que estava por diferentes experiências lançadas, pelo sentido de urgência de “salvar” o cinema nacional, no mesmo impulso em direção ao futuro.

Os críticos em reunião apresentaram 18 teses na convenção. A maioria das teses voltava-se para a necessidade de investimentos por parte do poder público a fim de garantir o pleno desenvolvimento da indústria cinematográfica. Vale salientar que algumas até mesmo chegam a se opor ao mote central do evento, caso daquela exposta pelo Padre Guido Logger, argumentando que a crítica deve se ocupar exclusivamente da arte cinematográfica e não cabia a ela preocupar-se com a produção.⁵⁴ Presidente da Orientação de Críticos de Cinema no Brasil (OCIC), órgão regulador da censura da Igreja Católica, habitual colaborador da RCC e de diversas outras publicações cinematográficas, Logger mostrava-se uma figura de relevância no quadro da crítica de cinema.

⁵³ [BERNARDET] Jean-Claude. Impressões da convenção. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 03 dez. 1960.

⁵⁴ LOGGER, Pe Guido. A Crítica cinematográfica perante a indústria, o comércio e a cultura cinematográfica brasileira. *op. cit.*

A mais famosa das teses apresentava um diagnóstico do quadro geral e servia para convocar espíritos à luta. Chamava-se de “Uma situação colonial?”⁵⁵ e estava assinada pelo nome daquele convencional provavelmente de maior destaque junto aos demais, Paulo Emílio Salles Gomes.⁵⁶ Transformado logo depois em um ensaio, a suas propostas se tornariam fundamentais para a articulação da batalha em torno da autonomização do cinema nacional, transformando-se em um texto seminal para o pensamento cinematográfico brasileiro construído dali por diante.

O sucesso e o grau de penetração das ideias contidas naquela tese estão diretamente relacionados ao contexto intelectual do Brasil naquele momento histórico. O acicate começava pela opção, no mínimo incomum, de usar uma pergunta no título para caracterizar uma tese de convenção. O tom, já esboçado rapidamente por Almeida Salles no discurso de abertura, é o da discussão da lógica hegeliana senhor e escravo, apropriada por alguns dos representantes mais famosos do pensamento da época, como Sartre e Fanon (ver 1.4.3), agora transportada da gradual revelação de um ser histórico para a lógica neocolonialista.

Os ecos dos pensadores mencionados podem ser notados de maneira intensa no texto de P. E. Salles Gomes.⁵⁷ A reação a uma mentalidade colonizada seria a única saída para se articular novas maneiras de encarar o problema de uma prática cinematográfica servil a uma lógica de mercado internacional e finalmente trabalhar para um cinema a caminho da autonomia. Nessa perspectiva, a emancipação nacional do cinema também não poderia se esquivar das ideias isebianas, que então circulavam intensamente.⁵⁸

Precisamos destacar que o diagnóstico colonialista de Salles Gomes refere-se, principalmente, às elites brasileiras, de onde advinham os produtores cinematográficos, mas também os importadores e exibidores. Necessário ter sempre em foco que, apesar da circulação ampla que o ensaio obteve posteriormente, o público-alvo original consistia na intelectualidade

⁵⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* *op. cit.* Uma versão com acréscimo de uma introdução e pequenas modificações de vocabulário foi publicado em GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial? Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 19 nov. 1960. (ver à frente). Anos depois, é publicada em livro. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. Vamos citar as páginas desse volume para facilitar ao leitor a consulta.

⁵⁶ Paulo Emílio Salles Gomes apresentou duas teses. Walter da Silveira, oferecendo uma idéia da força da delegação baiana, também apresentou duas teses, sendo uma delas rejeitada. Teremos chance de analisá-las futuramente (ver, 2.2.4).

⁵⁷ O diálogo da tese com Sartre e Fanon também é salientado em ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

⁵⁸ A vinculação do pensamento de Paulo Emílio nesse momento de sua trajetória aos Isebianos foi primeiramente percebida pela pesquisadora Anita Simis. Cf. SIMIS, Anita. *op. cit.*, p. 270.

do cinema, seus críticos, que naquela ocasião lhe serviam de plateia.

Importadores e exibidores atingem a prosperidade, mas apenas como reflexos de realidades situadas fora de nossas fronteiras. São incapazes de violar as regras envelhecidas de um jogo que há muito deixou de corresponder às exigências de nosso dinamismo nacional. Sua prosperidade não está condicionada ao processo de emancipação e enriquecimento da comunidade. A situação de coloniais implica em crescente alienação e depauperação do estímulo para empreendimentos criadores. Esses homens práticos não estão na realidade capacitados para nenhuma ação de consequências no quadro geográfico e humano brasileiro. Podem ter ideias e fazer projetos, mas sempre dentro dos limites estreitos ditados por uma situação externa diante da qual se sentem desarmados. [...] ⁵⁹

Uma elite de produtores decadente e que não consegue manter a energia de investimentos e a criatividade em alta, encontrando-se combalida frente a penúria e persistência dessa situação colonizada, essa é a imagem que o crítico constrói a respeito da burguesia industrial cinematográfica. No entanto, a referência às regras já inválidas, “envelhecidas”, situa temporalmente o diagnóstico de Gomes em um momento potencial de superação dos entraves do antigo sistema. Ou seja, a situação persistia, com alta probabilidade, *colonial* – lembremos-nos da interrogação no título – mas estavam em vias de deixar de ser, graças “às exigências de nosso dinamismo nacional”.

Nesse ponto de vista, o cinema seria um elemento retardatário em um quadro econômico mais geral de avanço e progresso. Sendo assim, os representantes do cinema teriam que se esforçar para alcançar o desenvolvimento da nação no modelo que outras áreas, a automobilística, a siderurgia e a petrolífera, já tinham alcançado. A mentalidade das elites, responsáveis pelo cinema em uma esfera prática, a de comercialização, distribuição, etc. ainda se encontrava tolhida por forças externas porque estava conectada a uma condição, que já devia encontrar-se superada, de dominação diante daquelas mesmas forças.

Em última instância, a tese visa o estabelecimento de um pacto, de caráter desenvolvimentista, entre os intelectuais, ali representados pelos críticos, e a burguesia, “os homens práticos”, que deveriam ser conscientizados de sua própria alienação.⁶⁰ Assim, críticos e classe burguesa deveriam principiar a colaborar em conjunto a fim de alcançar a emancipação do

⁵⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma situação colonial? In: _____. *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1982 (vol. 2), p. 286-291, p. 286-7.

⁶⁰ Interessante recordar a teoria clássica de Bernardet sobre o pacto entre os cineastas e a burguesia na primeira fase do cinema novo. Resta a pergunta, o pacto simbólico ali expresso teria em sua gestação alguma relação com as ideias da convenção? Sobre isso ver, BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 3ª. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007. Ver, 3.4.

cinema nacional. A situação colonial do cinema, portanto, estava em vias de superação, recordando todo o ímpeto depositado no sucesso e na prosperidade econômica e material em um futuro próximo e a um presente de pouca força existente nesse conjunto de proposições daquele tipo.⁶¹

Arthur Autran, em uma interpretação abertamente não canônica, fazendo uso das perguntas não respondidas deixadas por Anita Simis⁶², chamou a atenção para as “homologias” existentes, durante esse período, no pensamento de Paulo Emílio Salles Gomes e o ideário isebiano, principalmente aquele expresso pelo então presidente do Instituto, Roland Corbusier. Os elementos que permitiriam uma aproximação seriam principalmente o etapismo, a ênfase na consciência, a importância da conscientização sobre a alienação, e a consequente superação desta, como item fundamental para a emancipação nacional.⁶³

Em realidade, vale destacar, observamos anteriormente o quanto as ideias isebianas, tanto as de Corbusier quanto as de Vieira Pinto, estavam em intenso processo de assimilação e uma grande quantidade delas insistia nos esquemas de conscientização e soberania nacional graças a superação do colonialismo. Salles Gomes não estava imune e, podemos supor mesmo que, no momento da convenção havia uma demanda em curso para que essa discussão acontecesse.

No momento da realização da Convenção e nos meses seguintes, ainda ecoava o debate sobre as coproduções, materializadas no exemplo supostamente negativo de *Orfeu Negro*, de Camus. Para uma parcela dos convencionais, um tema recorrente em diversas teses é a insistência sobre uma legislação específica, a ser votada por parte dos legisladores, para regular as coproduções.⁶⁴ A coprodução internacional representava, de modo efetivo e prático, a ameaça de uma inteligência estrangeira a apropriar-se, de modo indevido, das riquezas nacionais.

De volta à tese de Paulo Emílio, no último parágrafo, o ensaísta cita diretamente a coprodução, salvaguardando uma peculiaridade adicional de um ensaio que apresenta a introdução de um novo tópico justamente na conclusão de uma exposição, o que soa incomum mesmo levando em consideração o caráter ensaístico do texto. Salles encerra, então, com a clássica assertiva:

Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a

⁶¹ TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: Fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977.

⁶² SIMIS, Anita. *op. cit.*

⁶³ AUTRAN, Arthur, 2013, p. 194 e ss.

⁶⁴ Incluindo no discurso de abertura de Cavalheiro Lima, que se mostra a favor das co-produções, como etapas possíveis até a conquista da autonomia. V. LIMA, Antônio Augusto Cavalheiro. Discurso de abertura, *op. cit.*

respeito das chamadas coproduções, isto é, *a utilização por cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidade*, caiu plenamente na fórmula clássica, sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos manufaturados.⁶⁵

No caso cinematográfico, a matéria-prima seriam as belezas naturais e as paisagens, que o estrangeiro vinha sorrateiramente capturar em formas de imagens. O exemplo de *Orfeu* ainda estava, cronológica e afetivamente, muito próximo e o filme apresentava-se como a evidência de que os produtores culturais estrangeiros estavam se habituando a colher os frutos desperdiçados que uma cinematografia local, ainda desorganizada, não demonstrava habilidade para fazer.⁶⁶ O tópico referente à importação de artefatos manufaturados referia-se obviamente aos filmes do cinema americano que então tomavam conta da programação das salas de exibição em uma quantidade muito maior do que, por exemplo, nos cinemas da França e da Itália.⁶⁷

Se confrontarmos cuidadosamente a versão da tese publicada no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* e a versão apresentada na convenção, a mudança que mais chama a atenção consiste na ausência, no ensaio para a imprensa, das conclusões. O que é compreensível em razão do caráter ensaístico do texto publicado no jornal enquanto que o original, em formato de tese, deveria obrigatoriamente apresentar propostas práticas a serem discutidas pela platéia.

Mas, não só por uma questão de ênfase, mas para oferecer visibilidade a uma parte do documento original em geral esquecida, apresentemos aqui as conclusões. Podemos perceber que nelas o tom desenvolvimentista surge ainda com mais força:

- a) A situação da cinematografia brasileira, em seu conjunto econômico-cultural é caracterizadamente colonial.
- b) As soluções parciais de problemas podem e devem ser tentadas e estimuladas desde que haja a plena consciência de seu *caráter de etapas tendo em vista as soluções globais*, as únicas realmente fecundas.
- c) As soluções globais são aquelas que criarão as condições básicas indispensáveis à cinematografia brasileira para *emancipar-se do estatuto colonial*.
- d) *É dever da crítica brasileira familiarizar-e com os problemas econômicos e legislativos da cinematografia brasileira, e participar do esforço para resolvê-los.*

⁶⁵ GOMES, Paulo Emílio. Uma situação colonial. In: _____, 1983, p. 291.

⁶⁶ Saliente-se que os temores eram infundados e que a explosão dos produtores estrangeiros vindo ao Brasil para realizar co-produções jamais aconteceu. cf. BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *op. cit.*, p. 166 e ss.

⁶⁷ “[Il Brasile] importa inoltre un numero di films nord-americani infinitamente maggiore di quello importato ad esempio dall’Italia e dalla Francia”. AMICO, Gianni. Introduzione. In: _____ (org). *Il cinema brasiliano*. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva Editore, 1961?, p. 09.

e) Participando desse movimento de soberania, a crítica cinematográfica brasileira contribuirá para fazer secar as fontes de sua alienação e operará a própria transcendência a um nível superior de integração e desenvolvimento.⁶⁸

O etapismo presente na alínea *b* surge eclipsado pela perspectiva das “soluções globais”. Entre os empreendimentos aceitáveis na esfera do etapismo, a serem superados em um futuro próximo, podemos nos perguntar se estariam incluídas as possibilidades de coprodução internacional. Quanto às “soluções globais”, podemos entendê-las não apenas como ações de intervenção estatal, mas como um paralelo a proposta de coesão e colaboração de forças por parte dos participantes, expresso como uma das premissas básicas da convenção.

Entretanto, a convocação da crítica para um projeto intelectual comum se expressa pelo viés economicista e legal, o que faz recordar os critérios funcionais de utilidade e eficácia⁶⁹ e que, em maior ou menor grau, fizeram Paulo Emílio apoiar dali a alguns meses à criação do GEICINE (ver 3).⁷⁰

Além disso, a crítica deveria se unir em “um movimento de soberania” rumo a um futuro de emancipação, reduzindo à esterilidade as “fontes de sua [própria] alienação”. Finalmente, em consonância vocabular com as publicações isebianas, “transcendência” seria uma palavra chave na direção de uma fase “superior de integração e desenvolvimento”. O intelectual se torna responsável por retirar a consciência das elites da inércia que as empurrava mecanicamente para a alienação, catapultando, assim, o projeto emancipatório de aceleração de tempo.

Ao final da reflexão, o curador da cinemateca revela que realizara, ainda que sem anúncio prévio no decorrer da reflexão, uma tipologia dos setores da cinematografia nacional, “um panorama sucinto de diversas categorias da cinematografia brasileira”. Na prática, a tese apresenta uma divisão em dois grupos. O primeiro, composto pelos produtores, importadores e exibidores, interessados apenas em lucro, alienados, ainda que conscientes de sua própria “capitulação” frente às forças internacionais.

Destaquemos, de passagem, a perspectiva de que já havia um certo embrião de

⁶⁸ GOMES, Paulo Emílio. Uma situação colonial? *op. cit.*, p. 03-04.

⁶⁹ Utilidade e eficácia que também podem ser arrolados como características desenvolvimentistas: “O que não tem função ‘morra e pereça’”. Sobre isso, ver, BOSI, Alfredo. Um testemunho do presente. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1930-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1980, p. IV.

⁷⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. A importância do Geicine. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 25 mar. 1961. Em realidade, esse ensaio é o resultado final de uma série de pelo menos oito artigos em que Paulo Emílio fundamenta o seu apoio ao projeto economicista de Cavalheiro Lima para o cinema nacional e para a gestão de Flavio Tambellini a frente do Geicine (sobre isso ver, cap. 3.1.1).

consciência nesses grupos sobre o qual bastava o alimento para seguirem o caminho de uma conscientização crítica. “Guardam [...] suficiente lucidez para perceberem suas próprias capitulações e até que ponto, apesar da prosperidade pessoal, [eles] foram vencidos”.⁷¹

Em um segundo corte, ele inclui os “*homens que nutrem ambições desenvolvimentistas no terreno artístico e industrial.*” Ao render-se a um dos vícios daquele tempo e estabelecer tipologias, Gomes reforça, naquele momento de sua biografia, a sua posição frente ao quadro político do país. Ele identifica esse grupo “de ambições desenvolvimentistas” como progressista, enfatizando o artístico intimamente conectado ao industrial, ainda que possivelmente este último fosse submetido a um patamar hierarquicamente inferior. Mais ainda, ele conclama todos os presentes no evento a se juntarem nessa perspectiva. “Esses produtores, diretores, técnicos ou artistas [desenvolvimentistas] são pessoas vinculadas ao *movimento de crítica e cultura cinematográfica*”.⁷²

Paulo Emílio Salles Gomes apontava o dedo em riste para todos os convencionais e solicita diretamente seu recrutamento frente à ala progressista da intelectualidade do país, aquela cuja missão seria o despertar das consciências. Em uma aposta mais alta, expandia essa esfera de vanguarda a todos os que se preocupavam com a cultura cinematográfica, propondo uma aliança entre os cineastas, técnicos, atores, e, claro, os produtores – a ressaltar o caráter dúbio dos últimos, incluindo ao mesmo tempo, e no mesmo parágrafo, entre aqueles que lutavam pela consciência e os que capitulavam frente ao estrangeiro.

Um exemplo mais minucioso tanto do alcance quanto da filiação das palavras de Paulo Emílio é uso do vocábulo “alienação”. Nunca é demais recordar que os laços constituintes dos tecidos sociais são compostos pela linguagem. A palavra alienação aqui não surge inocentemente, mas revela uma trajetória e um endereçamento. Do mesmo modo, contribui através de seu uso vivo para a reestruturação do quadro dinâmico de sentidos semânticos⁷³. Seu significado já estava distante daquele usado nas teorias da filmologia, ao qual, anos antes, o ensaísta demonstrara simpatia.⁷⁴

Para situar o uso peculiar da palavra alienação, levantemos outro trecho do texto. Quando acrescenta os produtores cinematográficos àquela equação que avalia como colonialista, ele

⁷¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. In: _____, 1983, p. 287.

⁷² GOMES, Paulo Emílio Salles. In: _____, 1983, p. 288.

⁷³ KOSELLECK, Reinhardt. *op. cit.*

⁷⁴ SALLES GOMES, Paulo Emílio. Objetividade e metamorfose. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 22 dez. 1956.

assegura: Diferente dos “importadores e exibidores típicos”, estes sim, “completamente alienados dos interesses da comunidade e que pertencem”, os produtores teriam um dever de conscientização a mais. Não apenas frente aos interesses da nação, a mencionada “comunidade a que pertencem”, mas a “sua alienação refere-se ao próprio cinema”, mais propriamente a seu cinema, aquele que é constituidor de sua identidade, o cinema nacional⁷⁵. Percebemos então que o conceito de Salles também não é exclusivamente marxista, mas sartreano. Não se trata, portanto, da alienação frente aos meios de produção, mas sim, frente à própria cultura, mais especificamente, a cinematográfica.

Daí, portanto, o papel da convenção ao congregar a *intelligentsia* cinematográfica, os formadores de opinião, a fim de pressionar as autoridades e às elites. O seu papel seria o desenvolvimento da consciência em relação ao próprio cinema e a importância social do mesmo, acionando a responsabilidade social do produtor cultural. Nessa direção, eles fariam uso de todas as armas para, despertando consciências, evitar a alienação. Por isso, durante o texto, Paulo Emílio estende o diagnóstico dos produtores paulatinamente para os críticos cinematográficos, que também não escapariam a alienação.

À primeira vista, os que se dedicam, sobretudo a escrever sobre cinema – críticos e ensaístas – não seriam necessariamente atingidos pelo clima depressivo que envolve os outros setores. Um exame um pouco mais acurado demonstra que *não há fuga possível da geografia e do tempo. A situação da crítica não deixa de oferecer semelhanças, num plano diverso, com a dos importadores e exibidores de filmes a que nos referimos. Como estes, o crítico cuida de algo que recebe passivamente e sobre o que não possui elementos de influência [...] A falta de comunicação na comunidade [dele mesmo] faz tender o crítico ou ensaísta a orientar seu espírito, cada vez mais, para as coletividades onde nascem os filmes que aprecia [i.e. para as nações estrangeiras]. Assim como a prosperidade do importador está condicionada a realidades econômicas estrangeiras, o enriquecimento cultural do crítico gira progressivamente na órbita de um mundo cultural distante. Como o primeiro, acaba marcado pelos sintomas da alienação.*⁷⁶

Em um país subdesenvolvido, os críticos também estariam condenados a mentalidade colonizada, o que funcionaria como uma prova do axioma determinista “não há fuga possível da geografia e do tempo”. Desse modo, a resistência frente a modelos culturais estrangeiros deveria ser um dever também do homem de cinema. Em realidade, no contexto nacional-desenvolvimentista, Salles Gomes promove uma reconfiguração da expressão “homens de

⁷⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. In: _____, 1983, p. 287-288.

⁷⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. In: _____, 1983, p. 290

cinema”. Se antes, como era operacionalizada na discussão nacionalista de cinema, estes já lutavam contra o imperialismo, vagamente identificado com as forças estrangeiras, ameaçadoras e fantasmáticas, agora eles lutarão contra uma “consciência ingênua” a favor de uma “consciência emancipada”⁷⁷.

O ensaísta identifica definitivamente o inimigo em sua própria formação intelectual, toda ela advinda de referências estrangeiras, e trata de operar uma negação dos elementos colonialistas dentro de si próprio. Ao invés de evitar olhar para além da muralha, para ver o bárbaro que não o interessava e, de fato, aterrorizava-o, agora o homem de cinema deveria procurar a barbárie dentro de si, admiti-la como parte de si para melhor negá-la.

O temor em relação ao outro, ainda que continuasse como exposto sartreanamente por Salles Gomes, não mais surge como uma força imperialista, mas transfigura-se agora em elemento internalizado, um mal-estar na consciência. O que fazer diante do estrangeiro e do risco da cosmopolitização?

As múltiplas camadas de sentido e as matizes existentes entre possíveis polarizações na organização do raciocínio garantem a riqueza de seu *Uma situação colonial?*, que materializa um instantâneo não só do seu pensamento, temporalmente situado, mas da própria conjunção de tempos do período em estudo.

A I Convenção nacional de crítica cinematográfica pode ser considerada um ponto de referência na maneira tanto como o cinema brasileiro, tanto o crítico cinematográfico, quanto o cineasta passam a ser vistos dali a alguns anos. É primeiramente ali que a união entre inteligência e cinema ganha um corpo sólido e uma discussão ampla. Como poderemos ver adiante, as teses da convenção em geral apontam para um primeiro momento em que o Estado brasileiro passa a ser considerado a instância fundamental para a realização do projeto cinematográfico brasileiro⁷⁸.

Mas a convenção é também considerada pelos próprios participantes resultado direto das comissões de cinema e do avanço técnico trazido pela Vera Cruz. Vários convencionais, mas principalmente Almeida Salles apontam a possibilidade de transformar a companhia de São Bernardo em escola-piloto para o aprendizado dos novos cineastas.⁷⁹ O modelo dos estúdios não

⁷⁷ PINTO, Álvaro Vieira. *Consciência e realidade nacional: a consciência ingênua*. Rio de Janeiro: Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960.

⁷⁸ SIMIS, Anita. *op. cit.*

⁷⁹ SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Discurso de abertura. *op. cit.*

estava, naquele instante, completamente abandonado, devendo apenas sofrer um enquadramento na nova lógica econômica.

Percebemos, portanto, que a Convenção também pode ser apontada como um sintoma do esgotamento da discussão entre nacionalistas e universalistas. O modelo industrial-universalista não é simplesmente excluído a favor da definição do cinema nacional, o modelo dos estúdios convive com as propostas de redefinição do cinema autenticamente nacional, sendo em realidade, até aquele momento uma parte fundamental do projeto nacional de cinema.

Como defende Anita Simis, apesar de ideologicamente separados, ambos os grupos lutavam pelo mesmo ideal, a autonomia do cinema brasileiro, e as suas estratégias para obter sucesso não eram tão diferentes assim. “[...] A meta dos grupos (um cinema nacional forte) era a mesma, apesar de algumas diferenças ideológicas profundas; as estratégias, não eram”.⁸⁰

Paulo Emílio Salles Gomes surge como um elemento-chave para a compreensão de quão ricas e diversificadas eram as posições e os projetos existentes então. De uma posição de engajamento comunista na década de 1940, passa a descrever a si mesmo como um desinteressado em política, ao menos, naquela efetuada de modo tradicional.⁸¹ A partir de meados dos anos 1950, ao assumir o cargo de curadoria da cinemateca seu interesse dirige-se para a política institucional.

Aos poucos, o cinema brasileiro e a necessidade da discussão em torno dele e de sua história, o empurram novamente para a política. Mas, então, a política dirigente torna-se apenas uma maneira, às vezes ingrata e burocrática, de obter recursos para efetivá-la a perspectiva histórica que ele acreditava o cinema brasileiro precisava como passo fundamental para se consolidar. No momento em que analisamos seus escritos, início dos anos 1960, seu ideário de esquerda não impede o diálogo com o nacional-desenvolvimentismo dos isebianos, ainda que parcialmente exista o flerte com a chave libertária radical *à la* Sartre e Fanon.

A partir dos discursos pronunciados na convenção, antigas perguntas não respondidas permaneceriam, agora provavelmente melhor articuladas. Esses questionamentos ainda

⁸⁰ JOHNSON, Randal (*apud* SIMIS, Anita), *op. cit.*, p. 267.

⁸¹ Ismail Xavier recomenda cautela na interpretação das auto-avaliações de Salles Gomes e atenção aos “seus golpes de teatro, de suas inversões de expectativa, da ironia de fazer o oposto do que [...] lhe parece cabido”. Mas ele avaliava o professor, com o qual travara relações anos depois dos eventos aqui analisados, e podemos nos perguntar se a trajetória intelectual de Paulo Emílio não pode ser observada de um ponto de vista mais contraditório e menos autotético. Ver, XAVIER, Ismail. A estratégia do crítico. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (Org.). *Paulo Emílio - um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Embrafilme; Ministério da Cultura, Brasília, 1986, p. 217-222, p. 218; MENDES, Adilson. *Trajatória de Paulo Emílio*. São Paulo: Ateliê Ed., 2013.

suscitavam pasmo: Como um cinema brasileiro de história tão prolífica de elementos reveladores, momentos ímpares que pressupõem um deslocar-se “irresistível” rumo a sua própria concretização pode, contradição por excelência, gerar uma prática de cinema sem identidade própria? Essa é a questão, entre espanto e indignação, que perpassa todo o discurso de abertura de Almeida Salles.

Além disso, como é possível um *cinema nacional* nesses termos, afinal, não é a história (no sentido genitivo) o cimento orgânico, a argamassa, que une todas as disparidades? Afinal, não é a história que fomenta a coesão e a homogeneidade, eliminando todos os resíduos e fracassos, as arestas e estilhaços, retirando, assim, do caminho tudo que não é espelho e similitude? Essa consistia em uma influente concepção historiográfica entre os envolvidos, que teria amplas consequências e longo alcance para o cinema nacional.⁸²

No tom geral da convenção, portanto, existe o projeto de um *télos* histórico para o cinema nacional, com ênfase na tentativa de formação de um bloco de opinião. Nesse mesmo sentido, ao redor, durante e nos círculos temporais próximos a convenção delinea-se para a intelectualidade cinematográfica um projeto de auto-realização.

Entretanto, uma tensão permanente existe entre os mais diversos pontos das teses e das resoluções da convenção. Entre os quais, podemos citar o caráter técnico-industrial e o caráter humanístico, ainda visto como aspectos difíceis de conciliar na prática cinematográfica e que, por esse motivo, com frequência voltam a ser pauta. Outro grande exemplo se apresenta como o dilema entre estilo e conteúdo, sempre pairando a pergunta, afinal qual dos dois elementos seria os definidores do cinema nacional. Embora, na maioria das vezes, o *conteúdo* vencesse, o reiterado retorno à baila desse questionamento demonstra a verticalidade da questão.⁸³

⁸² Segundo Ismail Xavier, após a instauração do regime ditatorial, Gomes demonstra o seu desejo de promover para o cinema um projeto de estabelecimento de linhas mestras nos moldes que Antônio Candido teria realizado para a literatura brasileira, descobrindo o “orgânico” no cinema nacional: “Sua reflexão quer esboçar um processo no qual o cinema brasileiro possa ser reconhecido como um sistema [...]. A aspiração é ver o cinema dar corpo a um diálogo onde autor, obra e público interajam de modo a estabelecer uma tradição e diferentes respostas a esta, configurando *um movimento orgânico* que a impulsione e lhe dê relevância no interior da sociedade. *Como a história do cinema brasileira é truncada ao extremo, pontuada de projetos abortados, frustrações, Paulo Emílio trabalha a imaginação em termos prospectivos, antecipando, encontrando continuidades de modo a poder vislumbrar o sistema em formação e antever a sua consistência*”. XAVIER, Ismail. A estratégia do crítico. In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa. *op. cit.*, p. 221, grifo nosso.

⁸³ Autran aponta os resquícios dos Zhdanovismo na prática de determinada ala da crítica cinematográfica brasileira, uma ênfase apenas no conteúdo, em detrimento da forma, no âmbito das artes, ver, AUTRAN, Arthur. Alex Viany e Guido Aristarco: um caso das ideias fora do lugar. *Raio X*, São Paulo, p. 63-69. 200?. Disponível em <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/SIN/SIN08/SIN08_16.pdf> Acesso em: 15 set. 2014.

Impossível, e talvez nem sequer recomendável, reduzir todas essas arestas em sua multiplicidade irresolvível. Acreditamos ser prolífico observar o debate em torno do cinema em sua contraditoriedade inevitável. Desse modo, dentro da práxis observada na convenção, as posições são múltiplas e elas não são passíveis de serem apagadas por nenhum furor homogeneizante. Como podemos ver, as dicotomias esboroam junto com a possibilidade de formar blocos antagônicos. Nem nacionalistas *versus* universalistas, nem comunistas *versus* liberais.

A partir disso, faz-se lícito constatar que, no início da década, os tempos do cinema nacional se mesclam em uma práxis fragmentária, constituída através de estilhaços dos desejos homogeneizantes que alguns grupos até então professavam. Durante a convenção, manifesta-se mais claramente o conflito entre uma *práxis*, uma rede de relações múltipla e contraditória, e uma *oikonomia*, uma administração dos sentidos, que se vê representativa da busca de um “ser”.⁸⁴ Nos anos seguintes, novas recontextualizações ocorreriam, o que podemos acompanhar pela análise das críticas de cinema nos próximos tópicos, que também permitirão ver como os choques apontados acima estavam sendo desenvolvidos.

2.2.3 Os centauros da palavra cinematográfica: rivalidades multiplicadas

O Editor-chefe da redação da *Revista de Cultura Cinematográfica*⁸⁵, de 1959 a 1961, Elísio Valverde, ressentiu-se quando um interlocutor pediu-lhe moderação e a revisão de seu método crítico. Autor de caudalosas críticas, imbuídas de uma erudição que contrabalançava citações do filósofo alemão Friedrich Hegel e frases inteiras extraídas direto da língua francesa e sem tradução, Valverde pertence a uma época da revista em que o tom semi-profissional e até amadorístico obrigavam seus colaboradores a se dividir em inúmeras funções.

Ele mesmo fazia o trabalho de redator-chefe, entrevistava os cineastas, comentava os

⁸⁴ AGAMBEN, Giorgio [2006]. *Que c'osè un dispositivo?* 3 ed. Roma: Nottetempo ed, 2013. Conflito que se intensificaria e apresenta nós ainda mais visíveis quando analisarmos a prática de alguns cineastas em específico (cap. 5). O texto de Agamben foi publicado em português em AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vínicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos; Unochapecó, 2009.

⁸⁵ Para a análise do historiador, uma revista nos moldes da RCC exige, portanto, uma análise “intercontextual”, uma vez que os próprios textos que a compõem são elaboradas a partir das mais variadas fontes, dos mais famosos filósofos do século (Heidegger, Sartre, etc), das últimas teorias da comunicação (Morin, McLuhan, etc), de teorias, clássicas ou modernas, do cinema (Epstein, Bazin, etc.) e das palavras dos líderes da Igreja (Pio XII, João XXIII, etc). Um emaranhado de distintas vozes, abrigados sob uma mesma orientação editorial que, muitas vezes não conseguia disfarçar a multiplicidade de opiniões, o que nos permite observar uma amostra do fervilhar de vozes e palavras sobre as imagens cinematográficas disponível na época. Mais sobre análise “intercontextual” das revistas e dos periódicos dedicados ao cinema ver: BAECQUE, Antoine de, 2010, p. 38.

filmes em cartaz nas salas de exibição e escrevia os ensaios mais densos da revista, incluindo extensas análises sobre o neorrealismo.⁸⁶ Naquele momento, no entanto, os textos do autor sofriam as observações de outros críticos de que suas palavras não apresentavam o tom de moderação necessária, além de serem demasiado densas e eruditas, não promovendo uma ponte inteligível entre espectador e filme, o que era dever da crítica.

Por ocasião do lançamento de *Aruanda* (1961), de Linduarte Noronha (v. 3.1), Elísio Valverde respondeu as críticas a seu tom imoderado e a seu método, encontrando a oportunidade de expor algumas observações sobre o ofício da crítica cinematográfica:

[...] Em minha idade, principalmente, expor e analisar moderadamente trindo, portanto, o sangue efervescente e virgem de contato com tão significativa e autêntica realização [...] ? Só se eu fosse cego, de nervos mortos ou tremendamente enfermos. *A minha visão estava desvirginando o meu conhecimento anterior por contato.* [...] Da revisão que eu pensava suscitar, sobrou apenas a consciência de que, na *antepararão* de uma obra fílmica, necessário se tornava a levada de consideração de todos os problemas envolvidos a realização [...] levantando [sic] minuciosamente a jornada de confecção da obra, elo por elo⁸⁷

No estilo semi-barroco das palavras de Valverde, portanto, a moderação solicitada mostra-se impraticável uma vez que a crítica seria fulgor de juventude, quase biológica e inevitável, só a cegueira ou os “nervos mortos” poderiam evitar a análise apaixonada do filme. Impossível, portanto, revisar o seu próprio método, adotar critérios puramente lógicos e racionais.

Essa é a primeira conclusão de Valverde, admitindo o fracasso em cumprir o projeto de moderação solicitado por outros críticos e que ele mesmo se impôs, ainda que para isso culpe a sua própria natureza juvenil. Uma inflexão se instala, a juventude do autor, assumida enfaticamente, é contraposta ao ganho de experiências que o contato do filme proporciona. O olho e a visão descobrem o mundo através do filme – “por contato” – funcionando como um sucedâneo da experiência de vida.

⁸⁶ VALVERDE, Elísio. Rossellini, 1959, um farsante. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, p. 32-42, 1961. A fase de Valverde a frente da *Revista de Cultura Cinematográfica* durou do número 19 ao 25 e abriga um período em que, apesar dos problemas editoriais e financeiros constantes, a publicação se firmou como bimestral a princípio e, após algum tempo, mensal, com 80 páginas. Esse é, portanto, um dos períodos mais prolíficos da história do periódico. Havia um ar amadorístico na editoração em que textos caudalosos se alternavam com notas esparsas. Promessas no editorial para a edição seguinte não eram cumpridas, a exemplo do perfil dos diversos atores e diretores da *Nouvelle Vague* (*idem*, p. 08-13), críticas apareciam sem autor e vários problemas, comuns em uma publicação que se mantinha a duras penas no instável mercado editorial brasileiro da época.

⁸⁷ VALVERDE, Elísio. Um documentário importante: *Aruanda*; duas cine-reportagens: Ouro Preto e Diamantina. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 21, p. 51-54, maio 1961, p. 51, grifo nosso.

O crítico constrói a ideia de um *ver* tátil, e não apenas contemplativo, que, ao entrar em contato com a imagem proporciona uma espessura de vida que capacita a análise, ainda que não sejam largas nem a idade nem a experiência do analista. Valverde estava construindo seu lugar entre os críticos que advogavam o êxtase da imagem como conhecimento de mundo, mas também o papel da crítica cinematográfica como a tarefa vocacional que necessitava antes de tudo, até mais do que de moderação e método, de paixão.

Podemos nos demorar um pouco mais nesta imagem. Um dos deveres do crítico era a pesquisa em relação aos elos de produção do filme. Disso, pressupõe-se uma exigência de uma não absolutização crítica quando se referisse ao carente cinema brasileiro de então. Antes de proferir julgamentos sobre produções como *Aruanda* se mostrava necessário observar as limitadas condições disponíveis para sua realização. Mas, além da admissão da necessidade de apoio ao incipiente projeto cinematográfico nacional, Valverde apresenta a tese de que as palavras são *anteparos*, intermediários entre o espectador e a imagem. O dever do crítico consiste em produzir esses anteparos para ajudar, não só o espectador mas também ele mesmo, a melhor ver.

Em conjunção com o trecho anterior, podemos perceber que Valverde estabelece uma relação entre o ver tátil, através do “contato” que a imagem filmica proporciona, e a necessidade da “anteparção”, um segundo momento da fruição do filme, quando o analista senta e escreve sobre o mesmo. O contato, graças à força da realidade captada pela câmera, abre uma passagem para o futuro ainda que seu espaço de experiências pessoal não seja amplo⁸⁸. A anteparção da escrita permite que se multiplique as barreiras para melhor *ver*.

Em outro ensaio analítico, desta vez sobre Roberto Rossellini, o crítico retoma essa teoria do contato, embora não forneça maiores detalhes, apenas referindo-se ao “cinema como meio potente de humanização” e “de contato”.⁸⁹ Assim como no momento anterior, implícita está a ideia uma vez mais de que o olhar do jovem não apenas sai enriquecido de experiência após assistir ao filme, mas durante a exibição ele seria modificado e engrandecido pelo conteúdo moral da película. Juventude, método de crítica e conteúdo moral, nessas palavras desenvolver-se-iam algumas das maiores discussões das críticas de então, principalmente, da *Revista de Cultura Cinematográfica* de Belo Horizonte.

⁸⁸ KOSELLECK, Reinhart. *op. cit.*, p. 297.

⁸⁹ VALVERDE, Elisio. Rossellini, 1959, um farsante. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, p. 32-42, jul. 1961, p. 41.

No campo oposto, o texto pressupõe um adversário ainda de impossível visualização integral, mas que, aos poucos, com a insistência dos ataques contra ele lançadas surgiria com clareza nas barricadas inimigas, mas que a Valverde só cabe sugerir. Menção não tão sutil quando, no mesmo texto, o jornalista estabelece uma classificação binária entre duas formas de crítica, referindo-se para isso as justificativas morais dos personagens que a narrativa de Rossellini proporciona: “Esta é a primeira justificação [moral do personagem], que não vigorará a *uma crítica de arrocho*, que é a que deve funcionar, a despeito da *plasticidade comovente das imagens, que ficará para os superficiais*”.⁹⁰

Salientava-se a tensão entre a “crítica de arrocho”, guiada por problemas morais, versus a crítica dos superficiais, preliminar denominação de um inimigo inferido no calor do próprio combate, personagem cujo guia era a “plasticidade das imagens”.⁹¹ Remete-se então a uma antiga discussão que vinha de 1954, quando Cyro Siqueira⁹² solicitou, através de uma série de artigos, uma “revisão do método crítico” para os seus contemporâneos, afirmando que um novo cinema, aberto para a realidade, que fizesse dela um componente do seu próprio fazer (referia-se aos ares de renovação pós-guerra lançados pelo neorealismo italiano e, em menor grau, ao realismo socialista) necessitava também de uma nova crítica. Naquela ocasião, o analista, da mesma forma, aproveitava para denunciar uma crítica brasileira que se pautava por formas de ver e escrever vindas de fora.

O debate que se seguiu reuniu vários nomes, Alex Viany, Salviano Cavalcanti de Paiva, crítico de *O Globo* e de *O Correio da Manhã*, Fritz Teixeira Salles, historiador e crítico mineiro, Padre Guido Logger, teórico de cinema⁹³, Jomard Muniz de Brito, ensaísta e poeta pernambucano, etc. Todos participaram ativamente do debate levantados por Siqueira e pela *Revista de Cinema*.⁹⁴

⁹⁰ O confronto não é só sugerido, mas explícito. Valverde chama para a disputa direta críticos como Antônio Moniz Vianna, identificado como antiga geração, e inclusive aqueles que compõem a primeira fase da RCC. Podemos supor também que o fascínio pela plasticidade das imagens em detrimento do julgamento moral das mesmas encontraria um importante desdobramento ainda naquele ano do debate em torno de *Os amantes* (*Les Amants*, FRA, 1959), que mobiliza a crítica naquele ano. Na ocasião, Paulo Emílio Salles Gomes defende o filme contra a censura dos religiosos em uma série de artigos chamada “Os amantes ultrajados”. Iniciada em SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Os amantes ultrajados* (I). *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 20 fev. 1960 e estendendo-se por outros cinco artigos.

⁹¹ VALVERDE, Elisio. Rossellini, 1959, um farsante. *op. cit.*, p. 41.

⁹² SIQUEIRA, Cyro. A revisão do método crítico. *Revista de cinema*, Belo Horizonte, n. 1, abr. 1954, p. 5.

⁹³ LOGGER, Pe Guido. *Elementos de cinestética*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1957.

⁹⁴ Um apanhado da discussão pode ser encontrado em RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: UFMG, 1997. p. 149-150; e em LUCAS, Meize Regina Lucena. *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2012, pp.

Os resquícios dessa discussão persistiam no início dos anos 1960, entre outras questões, no debate sobre as obrigações da crítica frente aos espectadores e diante da sociedade. José Alberto da Fonseca reafirmava naqueles tempos não haver ainda “um conceito “sincero” de como ‘fazer crítica cinematográfica’” disponível para o analista de cinema brasileiro. Fonseca, editor da RCC após a saída de Elísio Valverde no número 24, moderniza editorialmente a publicação, enxugando textos e tornando-a visualmente mais apelativa⁹⁵.

Fonseca retoma a discussão sobre o método em outros termos, mais adequados ao novo momento cinematográfico brasileiro que ali se iniciava, indelevelmente marcados pelo matiz anticolonialista *à la* ISEB⁹⁶ e, em de forma mais estrita a um campo cinematográfico, pelo clássico ensaio *Uma situação colonial?*, de Paulo Emílio Salles Gomes⁹⁷. Lamenta, então, que, para muitos colegas da apreciação cinematográfica, “a solução ‘mais inteligente e racional’ é seguir cânones que vem de fora, continuando a tradição de subserviência que tem sempre marcado uma série de atitudes dos homens da cultura do Brasil.”⁹⁸

Como podemos observar em Valverde e Fonseca, em diferentes momentos, as tensões no meio da crítica em relação a seu próprio dever frente tanto a público quanto a prática cinematográfica não cessavam. Em meio a essas tensões, existia um esforço de autoconhecimento, tanto sobre os limites do ofício quanto sobre as fronteiras ainda não definidas do cinema nacional.

O mote existente nessas posturas possivelmente consiste no desejo de identificar rivais. É lícito sugerir que, entre outros fatores, isso alimentava e aprofundava os abismos entre posturas, radicalizando binarismos a fim de melhor identificar propostas de ação. O ato, às vezes barulhento e pouco sutil de circunscrever os adversários, auxiliava, de maneira implícita, no

95-101.

⁹⁵ Graças a mudança na linha editorial, desde a edição 24, administrada por José Alberto da Fonseca e, depois, por Sérgio Dayrelli Porto, a revista engaja-se no projeto político de um cinema social. Geovano Moreira Chaves, historiador mineiro, está entre os que defendem uma relação direta entre a mudança da revista e a ênfase no tema da socialização, proposto pela Igreja Católica em meio as mudanças políticas do governo João Goulart. Sobre isso ver: CHAVES, Geovano Moreira. *A Educação pelo cinema, o filme ideal e a censura na trajetória da Revista de Cultura Cinematográfica (1957-1963) e da Revista de Cinema (1954-1964)*. XII Encontro Regional de História ANPUH, Rio de Janeiro, p. 01-08, 2006. Disponível em <[http://www.rj.anpuh.org./Geovano% 20Moreira%20Chaves.pdf](http://www.rj.anpuh.org./Geovano%20Moreira%20Chaves.pdf)>. Acesso em: 02 fev 2012. Para José Américo Ribeiro, isso se daria por dois motivos, as ambições de produzir cinema da União Popular Católica, e, em segundo lugar, a uma mudança de postura da igreja em relação às questões sociais, orientação das bulas papais recentes. RIBEIRO, José Américo. *op. cit.*

⁹⁶ NAVARRO, Caio Navarro, 1977. Para a discussão do ISEB, ver, 1.4.1

⁹⁷ GOMES, Paulo Emílio. *Uma situação colonial?* *op. cit.*

⁹⁸ FONSECA, José Alberto. *Uma falsa crítica*. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 31, p. 13-18, mar-abr, 1962, p. 14-15.

processo de estabelecer um programa identitário.

No período em análise, atravessado pelo que chamamos intuição binária, entre as posições rivais possíveis não estão apenas aqueles que advogavam a importância da estética, da técnica e dos aspectos formais do filme, e aqueles que advogavam a essência do filme estava em termos de conteúdo em sua mensagem e em sua moral, citados por Valverde, mas também uma divisão entre a velha geração e as novas gerações da crítica, confronto levantado por Fonseca. Classificações estas – formalistas *versus* conteudistas, jovens *versus* velhos – que com frequência se digladiavam e estavam mescladas em círculos de limites não definidos.

Para fornecermos uma amostra, retomemos a revisão analítica do trabalho de Orson Welles realizada por Ironildes Rodrigues, quando este propalou:

A 'crítica centauro' berrou aos quatro ventos que *O Cidadão Kane* [*Citizen Kane*, EUA, 1941] era 'o maior filme do cinema'. [...] A 'crítica centauro', que não gosta do cinema de conteúdo de ideias, do cinema que tem algo além da estrutura plástica e mecânica, enfim, de um cinema [que] só mesmo vem da Europa e que só por milagre sai da América.⁹⁹

A velha geração, chamada de “centauro”, estaria mais preocupada com a forma, a nova com a mensagem e a proposta de humanização do filme. As duas posturas já apontadas de passagens em meio ao jorro verbal de Valverde quando escrevera usando anteparos sempre em pares como *arrocho versus superficiais*. Na visão de Rodrigues agora, opondo *crítica-centauro versus crítica-jovem*, os antigos críticos, “centauros”, persistiam, portanto, em oferecer destaque a aspectos plásticos e mecânicos da imagem cinematográfica.

É possível estabelecer uma convergência entre esse ponto de vista e a ânsia por firmar os contornos de uma nova crítica, embora não se elabore diretamente os limites e propostas desta. Portanto, assegura-se a necessidade do “arrocho” obrigatório, citado por Valverde¹⁰⁰, mas não se ousa descrever suas delimitações. Claramente, a divisão de Rodrigues estabelece um dualismo sem muito espaço para nuances ou sutilezas.

Em realidade, aproveitando a imagem, podemos dizer que a atitude centauro de atirar setas, frequentemente de modo agressivo, em um inimigo muitas vezes imaginado, tornara-se um ritual protocolar entre a crítica cinematográfica brasileira. Ainda que remeta a um confronto cujos interlocutores não estão muito claros para o historiador hoje, deixa entrever, em seus interstícios,

⁹⁹ RODRIGUES, Ironildes. Raio X de Welles. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte:, n. 19, p. 16-19, Agosto, 1960. p. 19.

¹⁰⁰ VALVERDE, Elisio. Rossellini, 1959, um farsante. *op. cit.*

batalhas, setas e farpas trocadas, em que o termo jovem e juventude passavam a ser usados em diferentes contextos como uma maneira de autoafirmação de grupos.

Uma tensão entre jovens e veteranos que se intensifica com o passar dos anos e também seria observada por Paulo Emílio Sales Gomes. Durante a Primeira Convenção da Crítica Cinematográfica, justamente onde o citado filme *Aruanda* foi apresentado pela primeira vez¹⁰¹, Gomes identificaria a si mesmo, Francisco Luís de Almeida Salles e Benedito J. Duarte, enquanto pertencentes a uma geração com mais de 40 anos, “que os mais jovens já olham de esguelha”.¹⁰²

Em algumas edições da RCC essa tensão tornava-se visível até nas capas da publicação. Na capa da edição número 23, ao lado de uma tradicional vedete do cinema, belo rosto e corpo que tinha a tarefa de atrair novos compradores para a revista (mas que, em geral, não merecia grande menção no interior da mesma¹⁰³) encontrava-se a seguinte frase: “Dois estudiosos - das págs. 10 a 13 - analisando [sic] PLEIN SOLEIL [*O Sol por testemunha*, 1958, FRA, de René Clement]; um é da antiga e o outro é da ‘nova onda’.” Nesse caso, a oposição entre jovens e veteranos fazia-se visível como um chamariz para o público aparecendo ao lado da fotografia da bela estrela do cinema.

Assim, do mesmo modo que a *pin-up* mirava os novos leitores em potencial (fig. 2.2), a chamada de capa, em que novas e antigas vagas duelavam, destinava-se aos leitores da revista identificados entre os cinéfilos mais arraigados, interessados em discussões propriamente analíticas e usava-se, para isso, os termos emprestados da crítica francesa e da *Nouvelle vague*.¹⁰⁴ O mesmo se verificava no editorial da mencionada revista: “A seção de ‘críticas de filmes’ está destacada, com as *opiniões de moços e veteranos* profissionais bem conhecidos de qualquer parte do país”.¹⁰⁵

¹⁰¹ GOMES, Paulo Emílio. Fisionomia da primeira convenção. *op. cit.*

¹⁰² *Idem, ibidem.*

¹⁰³ O que era corriqueiro em muitas edições, onde a capa funcionava como chamariz, mas o conteúdo jamais se referia a ela. É uma espécie de fetichismo envergonhado. Um curioso exemplo é a edição 33, cuja capa é a atriz Luíza Maranhão, em imagem do filme *Barravento* (1962) de Glauber Rocha, mas não há menção ao filme ou a atriz na revista. EDITORIAL. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, p. 01, jul, 1961.

¹⁰⁴ Em um período um pouco anterior, a partir de 1958-9, os críticos do *Cahiers du cinéma*, apelidados de jovens turcos, promoviam uma campanha pela renovação do cinema francês e contra o chamado “cinema francês de qualidade”, espécie de “antigo regime” no modo de fazer filmes, que se caracteriza por uma linguagem clássica e o respeito às normas de gênero e estúdios, conforme relatado em BAECQUE, Antoine, 2010.

¹⁰⁵ As vezes, isso ocorre em evidente contradição. O mesmo Elísio Valverde iria avaliar negativamente *Hiroshima, mon amour*, de Resnais, e *Os Primos*, de Chabrol devido justamente a miopia e imaturidade dos seus autores, características que o “O remédio no caso é simples, estou certo. TEMPO [sic]. O arrependimento e a vergonha desses vexames pueris e históricos será trazido com o passar do tempo”. VALVERDE, Elísio. Retrato da Nouvelle

O sexismo da opção pelas modelos nas capas e os modos de endereçamento das chamadas, ambos almejavam acionar diferentes tipos de libido e pressupõe um leitor atravessado pelo desejo de cinema. Justamente por não ser possível, nem desejável, construir uma homogeneidade em como se descrevia e articulava-se os pólos dessa tensão, faz-se lícito elencar outros pontos de vista sobre tal dualidade que tão vigorosamente se impõe nos escritos da época, a fim de conhecer as diferentes concepções em que esta se contorcia e metamorfoseava.

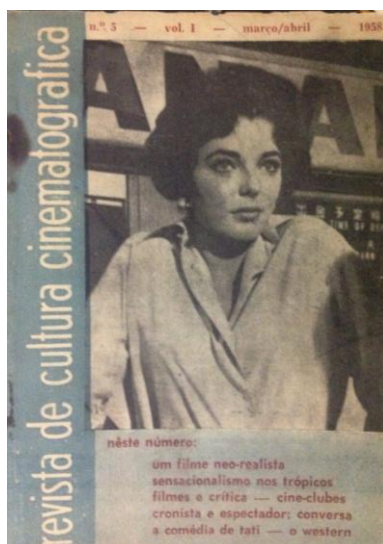


Figura. 2.2. *Revista de cultura cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 05, mar.-abr. 1958. Pin-ups, sensualismo e disputas ideológicas para chamar leitores.

Podemos citar Flávio Moreira Costa, entusiasta da divisão, para o qual o diferencial dos jovens seria que estes dariam o passo que faltou a antiga geração. Chegaria um dia, em poucos anos, que à exemplo dos jovens turcos do *Cahiers du Cinéma*, como François Truffaut e Jean-Luc Godard, esses soldados da palavra cinematográfica, os críticos, ocupariam posições entre os batalhões do outro lado da câmera, do lado da direção e da produção. “Era uma nova geração de críticos empenhada em reformular a política de análise de filmes, encarando a crítica não como um fim em si, mas como um aprendizado que os levasse a realização”.¹⁰⁶

Vague: Os primos. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 19, p. 29-30, ago. 1960, p. 30.

¹⁰⁶ COSTA, Flávio Moreira. Introdução ao (novo) cinema brasileiro. In: _____. *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966, p. 163-221. p. 203. No entanto, para o cinema nacional, não havia um “cinema de qualidade” anterior ao qual se referir como no cinema francês, uma vez que a Companhia Vera Cruz não poderia se configurar como tal em face de sua situação financeira, portanto, a assimilação do modelo binário francês nova vaga x cinema de qualidade só encontrava ecos por aqui muito deficitariamente.

Segundo Costa, os que partiram para a prática estavam cansados de dois hábitos da comunidade cinéfila. Primeiro, a “divagação teórica”, advinda da leitura de revistas francesas de cinema como a já citada *Cahiers...* e a *Positif*. Em segundo lugar, a “mentalidade cine-clubista do mito-cinema” que se comprazia em louvar os grandes clássicos do cinema estrangeiro, principalmente de Hollywood, em um processo de adoração inócuo. O crítico acredita, contudo, na “virtude iniciática da cinefilia”, momento para elaborar um olhar metodologicamente sustentado e extraído de uma educação de percepção a partir dos filmes, constituindo parte de uma aprendizagem cinematográfica: “*aprender a ver já é fazer filmes*”.¹⁰⁷

Alex Viany, crítico e também cineasta, o mesmo que a acima a citada capa da RCC atribui um lugar na antiga “onda”, endossa o posicionamento dos teóricos dessa nova geração. A aparente contradição, em realidade pode demonstrar uma das possíveis fraturas da oposição. Essas antinomias eram uma estratégia de combate mais do que algo empiricamente verificado. O que se resolve na sintonia de Viany com as novas ideias, tais quais as renovadas formas de realismo cinematográfico. Na mesma proporção que a classificação de jovens não era apenas um critério de idade, mas ideológico, sua extensão a prática cinematográfica e aos cineastas também era realizada sem muita distinção.

Viany, fazendo criativo uso dessa oposição, aproveita-se para se referir acidamente a filmes de produção nacional em que, “[personagens] suecos bergmanianos sofrem nórdicas torturas” como acontece “nos filmes *estranhamente velhos do jovem Walter Hugo Khouri*”.¹⁰⁸ Para muitos comentadores do período, os filmes de Khouri, assim como em *Ravina* (1959), película dirigida pelo crítico do *Estado de São Paulo* Rubem Biáfora e produzida por Flávio Tambellini para a Brasil Filmes, padeciam de sequências pesadas e sombrias, excessivamente simbólicas e, principalmente, sem compromisso com a realidade brasileira. Ambos os nomes, Khouri e Biáfora, embora em tese “jovens”, tornaram-se “velhos”. E são eleitos como exemplares paradigmáticos da relação negativa do cinema de então com a própria realidade nacional:

[No cinema brasileiro] *sempre coube mais do mundo, através do cinema, do que do Brasil*. Em muitos espectadores, não é difícil adivinhar, a 'realidade' cinematográfica atuava mais fortemente do que a própria realidade em que viviam [...]. Não é de admirar que, mesmo recentemente, quando a busca de caminhos brasileiros já se impunha como a grande preocupação de nossos

¹⁰⁷ BAECQUE, Antoine de, 2010, p. 47, grifo nosso.

¹⁰⁸ VIANY, Alex. Alex Viany fala sobre Cinema novo (entrevista a Sérgio Payrelli [sic] Porto). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 34, p. 05-18, jan.-abr, 1963, p. 08.

cineastas, a sombra do *Western* seja indiscutível em ‘O Cangaceiro’ e todos os filmes do gênero [...], o *thriller* de gangsters [sic] e delinquentes juvenis é mal traduzido em ‘Cidade Ameaçada’ e ‘Mulheres & Milhões’ [...]. É que, como espectadores, submetidos a uma longa dieta predominantemente estrangeira, temos uma espécie de *'depósito folclórico' internacional* na cabeça; e, quando nos sentamos para escrever uma estória cinematográfica, inevitavelmente recorremos a essas lembranças, que se impõem como realidade. *Assim mais difícil é partir da realidade que nos cerca; e muito cômodo é, consciente ou inconscientemente, apor fórmulas e estereótipos, adquiridos através da saturação de filmes estrangeiros, à realidade brasileira que pretendemos mostrar.*¹⁰⁹

Nesse raciocínio, a uma velha tradição de críticos e de recepção cinematográfica incapaz de traduzir o cinema estrangeiro que aqui chegava a termos de cultura nacional se somaria e confundiria uma geração de cineastas cujo “depósito” cosmopolita de imagens, por vezes agregada a carga pejorativa de “folclórico”, mostrava-se tão difícil de livrar que impedia a construção de um cinema com base na própria realidade brasileira.

Se a cinefilia oferecia a virtude da iniciação, após esse primeiro instante, chega o momento de livrar-se dela. Apelar, portanto, para esse depósito de imagens com que o cinema bombardeara o espectador brasileiro durante todo o século vinte consistia em não conseguir se livrar do passado, não obedecer aos ventos do progresso cinematográfico e encontrar-se, em conclusão, paralisado no tempo.¹¹⁰ Essa ruptura com um passado cinematográfico nefasto se tornou, com a assunção de Fonseca à redação-geral da RCC, praticamente uma bandeira da revista, como se pode notar em um editorial:

Os leitores já devem ter notado a preocupação sempre constante em nossa revista de valorizar todo movimento sério que apareça dentro do cinema brasileiro. [...] É que sempre víamos, por trás das chanchadas, por trás das aventuras de alguns arrivistas, um potencial enorme para que um dia, mais cedo ou mais tarde, *o cinema brasileiro se realizasse como uma verdadeira manifestação de arte* [...]. Nós acreditamos em *um cinema desimpedido, desvinculado de todos os vícios do passado, abrindo perspectivas completamente novas e voltado ao nosso grande tema que é a realidade brasileira!*¹¹¹

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 08.

¹¹⁰ Tal oposição estava presente em vários discursos - acadêmicos, políticos, artísticos -, o que o historiador Marcelo Ridenti analisa ao nomear o período como uma auto-consciência da centralidade do problema da “identidade nacional e política do povo brasileiro”: “A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade transformação, a ação dos seres humanos para mudar a história, num processo de construção do homem novo [...]. Mas o modelo para esse homem novo estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista”. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹¹¹ EDITORIAL. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 02, maio-ago. 1962, p. 02.

Reitera-se, portanto, as palavras de ordem em torno das bandeiras nacionalistas da década anterior, agora reformuladas para o novo quadro histórico. Com base nisso, o grande tema da arte cinematográfica brasileira deve ser a própria realidade brasileira. Tal concepção atuaria contra um passado de vícios e más escolhas para assim possibilitar a inauguração de um novo tempo cinematográfico brasileiro. Estamos falando, assim, de uma geração de cinéfilos em guerra com a própria adoração (“inócua”) aos filmes e dispostos a romper com a cultura de cinefilia da qual eles eram filhos diletos. Para enfrentar o desafio de elaborar um cinema tipicamente nacional, nessa visão até então inexistente, seria necessário o abandono das salas de culto ao filme, os cinemas, e abraçar o culto ao real, que só poderia ser encontrado no contato com a realidade nacional.

Podemos atribuir essa nova roupagem a proposta de cinema nacional a vários fatores, entre os quais o sucesso dos discursos anti-colonialistas isebianos, a voga do nacional-popular na cultura brasileira nos CPCs, etc. Mas desviando da necessidade de apontar causas, vamos recordar apenas a tese defendida por Walter da Silveira durante a primeira convenção da crítica. Partindo do pressuposto de que havia uma “incompreensão crítica do que deva ser o filme brasileiro” e propondo agregar um novo item, “o estilo” à discussão, Silveira propõe:

Foi o erro fundamental dos dois congressos que, anos atrás, reuniram críticos e realizadores: desconhecer essa questão do estilo nacional. Definiu-se o filme brasileiro do ponto de vista jurídico e econômico. Mas, nenhuma definição se fez do ponto de vista estético. [...] Estavam absorvidos pelo problema da defesa material do nosso cinema e não sentiram que, para defendê-lo financeiramente, necessitavam saber em que consistia, ou deveria consistir, artisticamente. [...] *Talvez o conhecimento de logo indispensável não seja o da própria cultura cinematográfica.* A não ser que a história comparada do filme habilite, a saber, como outros povos atingiram sua condição de criadores cinematográficos. *A ideia inicial de uma crítica no Brasil deve partir da origem e do desenvolvimento da cultura literária e artística nacional. Examinando as fontes do pensamento brasileiro, o processo de autonomia do romance e do teatro, das artes plásticas ou da música, poderá a crítica entender melhor onde se acham os componentes também da nossa autonomia cinematográfica.* [...]. *A resposta desses porquês será mais importante para o crítico, num passo preliminar para a compreensão e definição do filme brasileiro, do que toda a aquisição teórica ou historiográfica do passado europeu e americano no próprio campo do cinema.*

112

Alguns elementos se sobressaem no trecho acima. O primeiro, a tensão entre o aspecto

¹¹² SILVEIRA, Walter. O papel vanguardista da crítica cinematográfica. In: I CONVENÇÃO nacional da crítica cinematográfica. Documentos da convenção. São Paulo: [s. l], 13 dez. 1960, p. 02-03.

mais prosaico do cinema, material e financeiro, não em confronto, mas em diapasão em relação a sua outra metade, provavelmente a mais importante para aquele crítico em especial, a estética.

Se nos basearmos pelas discussões em torno da coprodução e sua regulamentação, fator fundamental no contexto da Convenção, as propostas de P. E. Salles Gomes de que todos os críticos deveriam tornar-se cientes a respeito dos problemas econômicos e de legislação do nosso cinema, apresentados no final de sua tese, e o discurso inaugural de Cavalheiro Lima apontando as deficiências materiais graves que motivaram a crise da indústria cinematográfica, podemos apontar a convenção como um momento de tornar mais claro os impasses materiais do cinema nacional.

Nesse sentido, faz-se, no mínimo, inusitada o deslocamento de ênfase, das necessidades materiais do cinema para o estético, realizado por Silveira. O seu clamor pelo não esquecimento do estético demonstra uma vez mais a disparidade de posições no interior da convenção. Em segundo lugar, chama a atenção à reivindicação pelo abandono do mergulho cego pelos críticos naquele cinema que mais os fascinavam e apaixonavam: o europeu e, em menor grau, o americano, e o redirecionamento do olhar para as artes brasileiras já consolidadas.

De acordo com Silveira seria lá, na literatura ou artes plásticas *brasileiras*, que estariam as fontes para a definição do “estilo” no cinema nacional.¹¹³ Em sacrifício pelo cinema nacional, portanto, o crítico deveria fazer aquilo que provavelmente seria mais doloroso. Para satisfazer sua consciência e seus escrúpulos, o cinema internacional deveria ser deixado em segundo plano para favorecer o estudo das artes nacionais.

Os ídolos de cinemateca, imagens dos deuses falsos que desviavam a adoração para um destino equivocado¹¹⁴, deveriam ser abandonados. E, ainda que não saibamos se Walter da Silveira foi o primeiro a expressá-lo, a ideia já estava no ar e fazia-se forte o suficiente para que, mesmo com a derrota da proposta (em votação apertada 29 a 22)¹¹⁵, seu eco ressoasse mesmo

¹¹³ A pergunta que ressoa consiste, qual a concepção de estilo apregoada por Walter da Silveira? Estilo seria o conjunto de práticas comuns que resultaria em uma identidade ou o lapidar de formas que resultariam em uma constância a longo prazo e a consequente definição de uma autoria. Seria uma questão de ritmo, tom ou plasticidade? Não há mais detalhes, a não ser aqueles que poderiam ser inferidos de outros textos do mesmo autor. Sobre isso, ver. SILVEIRA, Walter, 1966; e SILVEIRA, Walter. *O eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti Editora e Produção Cultural Ltda, 2006 (4 vols).

¹¹⁴ Recorde-se a “Interdição mosaica de imagens”, contido no Êxodo bíblico. Sobre isso ver, DIDI-HUBERMAN, Georges, 2013, p. 38.

¹¹⁵ A necessidade de se estabelecer pela crítica um estilo ao cinema nacional é acrescentada às propostas finais da Convenção, o que sugere o fato de que a rejeição da tese de Silveira teria se dado pela recomendação do estudo da arte e da literatura brasileiras em detrimento do estudo do cinema internacional e não pelas considerações em torno do estilo do cinema nacional e do papel da crítica em defini-lo. O reconhecimento da importância dessas

anos depois, por exemplo, em Flávio Moreira da Costa e outros críticos.

2.2.4 Um cinema fora do tempo: para além da negação do cosmopolitismo

Embora a Vera Cruz, sob o nome de Brasil filmes, não tenha deixado de funcionar até 1959, naquele momento, início da década de 1960, os estúdios de São Bernardo eram usados apenas para o aluguel do equipamento. A crise dos estúdios está na razão direta de muitas das proposições em busca de alternativas, atuando como um fantasma sobre os ânimos dos homens de cinema.

Nesse sentido, o destaque oferecido pelo editor Elísio Valverde a Roberto Rossellini¹¹⁶ e a desconfiança da RCC em relação a *nouvelle vague*¹¹⁷, deixam entrever que o neorealismo ainda era um modelo forte para o cinema brasileiro, capaz, quiçá, de inspirar uma renovação frente ao vácuo deixado pela ausência da produção industrial paulista.

Do pós-guerra até meados dos anos 1950, o registro do real, longe dos estúdios, em meio ao burburinho das ruas e da cidade, agregava-se a uma prática de cinema com ambições artísticas e se tornava um fenômeno mundial. A nova onda francesa, tendo Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard a frente, também aderiu ao ideal de escapar dos estúdios, o que parecia promover um novo paradigma, que, junto a crise do cinema americano, aparentemente significava o sepultamento do modelo dos estúdios.

Em um vocabulário baziniano, o estúdio parecia represar as forças do real, que só a filmagem *in loco* permitia captar. Portanto, numa época em que fugir ao registro da realidade local, confinar-se

reivindicações talvez tenha motivado sua inclusão nas resoluções finais. Jean-Claude Bernardet opõe-se a isso, que acreditava ser um espírito normatizador dos convencionais: “Os debates sobre a ideologia da fita brasileira prolongaram-se e tentaram alcançar o plano estético. Então o nível do congresso baixou, [...] reabriram-se questões que, há dez anos, são tratados nos mesmos termos sem que se efetue o menor progresso. Trata-se da ‘brasileiridade’ do cinema nacional [...] Todos sabemos como é perigoso aceitar uma estética normativa, pois a obra de arte transforma-se num exercício escolar; com mais forte razão, quando essa estética tem um caráter nacionalista, o que conduz ao folclore turístico ou à propaganda, dois inimigos da arte. Diz-se-ia, portanto, que os convencionais se preparam para dar um passo em falso [...]. Não estou preconizando que se deva abandonar ao léu o aspecto brasileiro do cinema nacional, é indispensável criar-lhe circunstâncias favoráveis [...]. *Para que se forme um cinema autenticamente brasileiro, é necessário fazer silêncio e criar um estado receptivo, uma atmosfera acolhedora para as coisas brasileiras, sem preocupação de saber se os cineastas poderão direta e imediatamente, tirar o seu proveito. Somente quando essa atmosfera tiver um significado profundo em nós, e for mais do que um desejo [uma intenção], nascerá espontaneamente, sem que ninguém se esforce por obedecer a esta ou àquela regra, a fita ‘brasileira’*”. [BERNARDET], Jean-Claude. Impressões da convenção. *op. cit.*, grifo nosso. Aproxime-se essa assertiva daquela expressa por Mário Pedrosa (v. 2.2.1) e Walter Hugo Khouri (v. 2.2.4) sobre uma arte brasileira cujo regional e o nacional brotasse a partir da espontaneidade e não de um projeto normativo prévio.

¹¹⁶ VALVERDE, Elísio. Rossellini, 1959, um farsante. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, p. 32-42, jul, 1961.

¹¹⁷ VALVERDE, Elísio. Retrato da Nouvelle Vague: Os primos. *op. cit.*

nos estúdios e recursar-se a ir para a rua era ser um desertor do real, o modelo técnico-industrial a insistência no modelos dos estúdios tornavam os filmes de Khouri estranhamente “velhos”, nas palavras de Viany, apesar de ele ser tão jovem.

Como podemos perceber a partir das discussões do tópico anterior, ser jovem ou velho, ser fiel ao seu próprio tempo ou traí-lo tornavam-se referências obrigatórias como parte do *modus operandi* da crítica cinematográfica que surgia. Vinha-se agregar a esses parâmetros, a adesão ao modelo de estúdio ou ao modelo humanista de filmar na rua, com todas as contradições que essa prática possuía já que ela não abolia o aspecto técnico, envolvendo em realidade um aparato peculiar.

Contudo, precisamos enfatizar que o critério não é cronológico. Arthur Autran defende que o modelo de estúdio foi simplesmente abandonado após *Rio, 40 Graus* e a crise da Vera Cruz.¹¹⁸ Se admitir descontinuidades mostra-se salutar para o ofício do historiador, não acreditamos, por outro lado, em cortes tão perfunctórios nas práticas históricas. Diferente do corte que em geral se propõe em relação ao modelo industrial dos estúdios e a adoção do estilo independente, a Vera Cruz continuava a ser pauta, inclusive como modelo para boa parte dos cineastas.¹¹⁹ Podemos até mesmo supor que o sistema industrial de cinema fazia parte de um modo de pensamento do período, do seu equipamento cognitivo¹²⁰, cujos embates entre a arte e indústria, ainda que sempre aventados, não eram suficientemente fortes para romper (ver cap. 5).

¹¹⁸ Sobre o modelo dos estúdios, Autran defende: “a questão do *studyo sistem*, já fora de uso até em Hollywood, deixou de compor pauta de relevo. Embora apareçam vez por outra reivindicações em favor do estúdio [...], não há mais o fetichismo em torno dele. Sua importância no pensamento industrial [cinematográfico] passa a ser *absolutamente secundária*”. AUTRAN, Arthur, 2013, p. 236, grifo nosso. Em realidade, os estúdios continuam a ser pauta durante longo tempo no debate cinematográfico brasileiro, ocupando lugar de destaque quando a *Filme Cultura*, revista do INC, começa a ser publicada. O vínculo do *studyo sistem* unicamente a Hollywood pode gerar a falsa ideia de que sua crise foi mundial, o que seria endossar o modelo americano em uma posição unidirecional de carro-guia na produção cinematográfica internacional. Saliente-se que, diferente do proposto, a falência do sistema de estúdios não foi tão globalizada assim, uma vez que em países como o Japão, essa continuava a ser a base da produção. Ver, NAGIB, Lúcia. *Em torno da nouvelle vague japonesa*. Campinas, SP: Edunicamp, 1993. Agradecemos a sugestão pessoal nesse sentido do pesquisador Francisco Fernandes Santiago Júnior, que apresenta um resumo da discussão sobre o cinema japonês em SANTIAGO JÚNIOR, Francisco Fernandes. 100 anos de imigração japonesa: ‘Uma Nouvelle Vague japonesa?’. Disponível em <<http://depoisdaquelefilme.blogspot.com.br/2008/07/100-anos-da-imgrao-japonesa-uma.html?m=1>>. Acesso em: 19 maio 2014.

¹¹⁹ RUIZ, Adilson. O modelo de cinema legado pela Vera Cruz In: HELLER, Barbara et al (org). *Mídia, cultura e comunicação*, vol. 02. São Paulo: Arte e Ciência, 2003, pp. 17-44.

¹²⁰ Provável que se faça útil aqui o conceito de utensilagem mental, tal como Chartier o emprestou de Lucien Febvre: “é o estado da língua, no seu léxico e na sua sintaxe, os utensílios e a linguagem científica disponíveis, e também esse ‘suporte sensível do pensamento’ que é o sistema das percepções, cuja economia variável comanda a estrutura da afetividade [...]. Numa dada época, o cruzamento desses vários suportes (lingüísticos, conceptuais, afetivos) dirige as ‘maneiras de pensar e de sentir’ que delineiam configurações intelectuais específicas”. CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Trad. Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 37.

Além disso, é de um tempo qualitativo que estamos falando. Nessa perspectiva temporal, diferentes tempos convivem em choque, de seus atritos, pulam faíscas, através das manifestações de diferentes grupos que se acotovelam entre si. Cada um reivindica seu estado de adequação a uma esfera de tempo una e homogênea, sentindo-se assim no direito de excluir aqueles que não se adequam ao seu propósito de pureza, atravessado por homogeneidade e continuidade.¹²¹

A temporalidade do cinema industrial continuaria a ser pauta por um longo período, passando, em 1961, pela criação do GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica) até a fundação do INC (Instituto Nacional de Cinema) em 1966 (v. 3), não estando de modo algum abandonada mesmo com o advento da Embrafilme. E mesmo a temporalidade do cinema independente que ganhava força naqueles anos, mantém uma relação conflituosa com o cinema industrial, mas não abre mão completamente dele, fundando o que Maria Rita Galvão chama de cinema independente-industrial.¹²²

Retornemos a Walter da Silveira, que apesar da desconfiança em relação aos fracassos industriais do cinema brasileiro termina por propor uma definição de algumas características que vão além da mera negação. Em outro trecho da sua mencionada tese, ele se propõe a analisar a Vera Cruz e a identidade cinematográfica paulista. Termina por imputar um irrevogável cosmopolitismo aos paulistas, assim definidos:

Se houve o tempo da Cinematográfica Vera Cruz, que foi um tempo de esperança, teve duração breve e apocalíptica. Sua crise particular aprofundou a crise geral. Aquele estúdio possuía todos os instrumentos para a produção de qualquer grande filme. [...]. Hoje, uma visita àqueles *plateaux* vãos [sic] equivale a uma peregrinação ao passado, à contemplação de um museu deserto. *Ali está ainda a possibilidade mecânica de um futuro cinema nacional, sem que se saiba onde [está] agora a possibilidade humana.* [...] O paulista se caracteriza pela temeridade, pela vaidade. [...] *o cinema paulista pretende assimilar a experiência artística de outros povos, quando, individualmente, a de cineastas estrangeiros.* Deste modo, se, no Rio de Janeiro, a vulgaridade é uma norma de conduta consciente, em São Paulo o erro é oposto: *o horror ao banal conduz ao insólito, ao estranho, ao difícil, ao diferente ao misterioso.* E como muitos entendem ser impossível o alheamento à realidade geográfica ou social do Brasil, o cinema paulista, graças a esse *despauamento*, acabará se transformando, se não houver uma reação, num *cinema sem origem e sem fim, sem sentido nacional porque não quer tê-lo e sem interesse universal porque*

¹²¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7a. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232 ; DIDI-HUBERMAN, Georges, 2011.

¹²² GALVÃO, Maria Rita. *Origens do cinema independente em São Paulo*. São Paulo: Arquivos da Cinemateca Brasileira, 1980? (mimeo.).

*não está à altura de consegui-lo.*¹²³

Em uma abordagem do problema sustentado pela separação entre possibilidades “humanas” e “mecânicas” do cinema brasileiro, situadas em posições diferentes e até diametralmente opostas, Silveira passa logo a caracterização do paulista. Não oferece nomes aos praticantes daquele tipo de cinema, mas provavelmente se referia a Flávio Tambellini, a Rubem Biáfora e a Walter Hugo Khouri, e, com maior probabilidade, a Abílio Pereira de Almeida, diretor da Brasilfilmes. Tal cinema promove o “despauamento”, neologismo que poderia ser traduzido tanto como antinacional e quanto a recusa à paisagem natural do país. Ou seja, um cinema “sem origem e sem fim”, que almeja o universal, mas sem “sentido nacional”.

Desse ponto de vista, portanto, fugir da realidade brasileira, esquivando-se de seu próprio tempo, equivalia a um “alheamento”. Perceba-se, Silveira se esquivava da “expressão ritual utilizada nesses debates que apaixonam a juventude brasileira”¹²⁴, a alienação. Esse alheiar-se seria uma impossível fuga, ainda que desejada, “à realidade social e geográfica do país”. Construção de um cinema anacrônico, um cinema fora de seu próprio tempo. A opção cosmopolita, logo, insinuava um modo de fazer e pensar o cinema eivado de cinefilia gratuita e adoração de mitos, que assim deveria etiquetar-se como negativo e enfaticamente evitar a fim de colaborar para um tempo uno e sem possibilidade de fissuras.

Apesar da rejeição, Silveira, no entanto, investe-se de um poder nomeador e procura desenvolver o entendimento sobre aquela manifestação cinematográfica e não apenas se recusar a olhar por cima da muralha¹²⁵. Um cosmopolitismo paulista é identificado como portador de um “mistério” e de um “insólito”, que no afã de sofisticação causam desconforto no espectador, apelando para o “estranho”, o “difícil” e o “diferente”. Esse apelo, que não é à similitude, que permitiria o reconhecimento do público nas formas imagetivamente representadas, converte-se no

¹²³ SILVEIRA, Walter. O papel vanguardista da crítica cinematográfica. *op. cit.*, p. 01, grifo nosso. Nesse ponto, a problematização de São Paulo como pólo de debate e produção do cinema nacional, Bernardet parece concordar com Silveira. Ao se opor a realização de eventos como a convenção em São Paulo, Bernardet argumenta: “‘Não há cidade menos indicada do que São Paulo para tratar de semelhante questão [a do cinema nacional]. É uma cidade pouco ‘brasileira’, sobretudo cosmopolita, e cujas ruas, casas, população, não podem oferecer uma clima propício a um debate desses. Em virtude desses caracteres, é pouco provável que São Paulo veja nascer um cinema de qualidade preponderantemente ‘brasileira’ [sic]”. BERNARDET, Jean-Claude. Impressões da convenção. *op. cit.*

¹²⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. Falar bem e mal de Khouri. In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org.) *Paulo Emilio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986, p. 225-226, p. 226.

¹²⁵ AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa. Um olhar para fora da muralha. *Archai* 07, Jul-Dez, 2011, pp. 67-74 (Sobre isso ver, 1.2.4).

cosmopolitismo com a apresentação de imagens de difícil digestão, uma alteridade para lá da fronteira. Silveira apresenta uma definição da imagem almejada por esse cinema, que insiste em representar uma paisagem que só poderia devolver o olhar do espectador em forma de mistério.



Figura. 2.3. *Os Cafajestes*. 1962. Direção: Ruy Guerra. A estrutura narrativa circular e atmosfera deixaram um longo legado.

Um dos marcos dessa discussão, o lançamento de *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra (fig. 2.3), forçaria opiniões a se acomodarem em seus referidos postos de combate e daria munição e pólvora para alguns interlocutores. O crítico José Eduardo Marques de Oliveira aproveitava para incluir o filme na classificação acima, a de cinema de ambições internacionais. Encara o filme, em um misto de desejo e reprovação, como o último passo para a superação das “gerações anteriores”, defendendo a tese de que aquelas que se renderam às simples assimilação dos modelos internacionais seriam os responsáveis pelo afastamento do público brasileiro do cinema nacional:

[...] [Tal geração] era apenas caracterizada pela apreciação dos [filmes em] seus aspectos formais e teóricos, fortemente influenciados pelo exterior, o que gerou *uma cultura cinematográfica simplesmente teórica, dissociada de qualquer preocupação pelo cinema brasileiro, o que acarretou a profunda dicotomia existente entre o povo brasileiro e o cinema*. Amostras dessa desintegração são filmes como ‘*Estranho Encontro*’ e ‘*Ravina*’ [...]. [*Os Cafajestes* vem a ser] mais um filme falso que possui apenas *o condão de providenciar com maior brevidade o tão esperado final do cinema brasileiro anacrônico* e intensificar os propósitos dos realizadores conscientes na missão de uma mudança radical, passando a fazer cinema mesmo, acabando com as brincadeiras infantis como arte, mas bastante gananciosas e desumanas como negócio.¹²⁶

¹²⁶ OLIVEIRA, José Eduardo Marques (?). *Cafajestes duas vezes*. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 89-90. maio-ago, 1962, p. 90, grifo nosso.

Ainda que notoriamente falso pela ausência de contato com a realidade, o filme de Ruy Guerra, seria portador de uma dádiva, de um “condão”, o de apontar o real caminho a seguir para uma geração aberta para a renovação. Uma *juventude* que se alimentava do entusiasmo do novo cinema e das novas possibilidades de captação da realidade.

O campo oposto de batalha, construído pelos próprios críticos, baseava-se na ideia de uma geração de *veteranos* que se encontrava paralisada em outro tempo em que “o depósito folclórico” do cinema pesava sobre suas cabeças e ela não conseguia se livrar de velhos clichês e encarar o novo com o necessário vigor. Esse é o quadro de diagnóstico – uma querela entre antigos e modernos em nova edição – expresso acima. Não é à toa, com base na reflexão que estamos construindo, que o último editorial da última *Revista de Cultura Cinematográfica*, justamente o maior veículo da crítica no período, vinha justamente a lamentar, em clima de protesto, uma crise da crítica:

Os meios críticos cinematográficos brasileiros vivem, ao que nos parece, um momento de crise. A cada passo se afirma a inexistência de verdadeiros críticos de cinema nesse país [...]. Pululam em nossos meios jornalísticos os críticos alienados, que escrevem para seus grupinhos de entendidos e emancipados em arte, não se fazendo entender pelo grande público leitor [...] Neste início de 1963, quando os críticos de grande nome não mais exercem o 'métier', quando a 'moyenne vague' da crítica passou pelos jornais, mais ou menos despercebidos, [...] no momento em que um certo marasmo ocupa o nosso Brasil na matéria crítica de cinema, pensamos que a 'Revista de Cultura Cinematográfica' tem se esforçado por incentivar a quantos aqueles [que] querem se dedicar à dura tarefa da apreciação artística dos filmes.¹²⁷

Para um novo cinema fazia-se necessário uma nova crítica¹²⁸. Na ênfase das ondas, aqui identificando uma intermediária, ainda que não deixe profundas marcas – a *moyenne vague* – podemos observar a necessidade de, em meio a disputas de espaços e ocupações de território, apor mais uma marca no esforço de identificação de ameaças em potencial contra o qual lutar, sejam os poucos recursos do meio editorial brasileiro, que inclusive levariam ao cancelamento da

¹²⁷ EDITORIAL. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 34, p. 02-03, jan-abr, 1963, p. 02.

¹²⁸ Muitas vezes esse ideal encontrava-se repetido com observações pouco lisonjeiras e até agressivas. É um caso de Miguel Torres, que, meses antes de falecer, concederia entrevista memorável pelo ataque direcionado a várias instâncias da prática de cinema, aponta: “... é preciso haver uma modificação total no cinema brasileiro. [...] *o caso da crítica brasileira na sua maioria é um caso de alfabetização de adultos*. Para um novo cinema é necessário uma nova crítica. Essa que está aí deve morrer junto com a chanchada. É uma crítica cheia de picuinhas e comprometida com um sem número de *party-pris*. [...] *Acredito na inteligência do público e não acredito na inteligência da crítica*. E quando falo de analfabetismo não se refere a analfabetismo gramatical, até que eles conseguem escrever certo, me refiro a *analfabetismo de ideias e percepção*”. TORRES, Miguel. Cinema novo uma farsa: impressões de Miguel Torres (entrevista concedida a David Neves). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p. 33-38, set.-dez., 1962, p. 36-37, grifo nosso.

RCC, sejam grupos rivais, cuja descrição deveria ser insistente e minuciosa para que, melhor circunscrito, mais habilmente seus hábitos e vícios cinéfilos fossem evitados.

Na necessidade de demarcação das fronteiras desses grupos, uma palavra já se mostrava vigorosamente útil e de largo uso nas análises de então, “os alienados”. Um passo importante nessa tarefa seria o relatório que José Alberto da Fonseca apresentou no Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) de Belo Horizonte em encontro promovido pela Associação Mineira de Críticos Cinematográficos em 1962.

Com sabores de manifesto, o texto congrega aliados, firma posturas de ação e, não menos importante, exclui aqueles que dele discordam. Ainda que seja permitido o debate e a discordância em relação aos ideais que o texto expressava, assegurava-se, isto só poderia ser admitido dentro de uma perspectiva de revolução. Aqueles que não comungavam dessa perspectiva passam a não poder opinar e, até mesmo, a ter o direito a escrever a crítica cinematográfica revogados:

O crítico cinematográfico, seja ele de direita, do centro ou de esquerda, queira ou não queira tem de dar-se conta deste fenômeno novo que se chama 'transformação social'. [...] E creio que não haverá neste momento, nesta sala ou mesmo no Brasil, um crítico que conscientemente desconheça esta situação. Quem desconhecer [isso], então não é crítico. Chegou o momento de acabar o esteticismo e com o ideologismo tão infantil e tão indefensável. [...] *O crítico, agora, no momento atual, tem que ser antes de tudo, um revolucionário. Quem não o for, então que desapareça, que faça tudo, menos crítica cinematográfica.*

129

Uma crítica cinematográfica não revolucionária e uma prática de cinema equivalente transformavam-se naqueles que não participavam das questões urgentes de seu próprio tempo, afeiçoados que estavam a um “esteticismo” que só afastava o público. Naquele momento de assegurar posições e os melhores ângulos de tiro para alvejar o inimigo, os “alienados” só poderiam receber a exclusão por insistir em desertar do seu tempo.

Condenados a não encarar com a devida clareza as evidências de sua época, eles preferiam desperdiçar energias com questões que não diziam respeito diretamente a sua realidade. Em seus filmes e/ou críticas construía espaços nos quais se tornava difícil a identificação imediata do público, circunscritos por palavras ou imagens que cometiam o pecado de flertar com

¹²⁹ FONSECA, José Alberto. Uma falsa crítica. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 31, p. 13-18. mar.-abr., 1962, p. 18, grifo nosso.

outros tempos, que construíam, portanto, tempo-espacos irremediavelmente heteróclitos.

Enfim, estavam – e deveriam continuar contanto que não alterassem suas posturas – irremediavelmente *por fora* ao persistirem na construção de um cosmopolitismo cinematográfico, de um cinema técnico-universal, nesse momento não importa em qual das duas formas eles são chamados, e de uma prática de cinema, em síntese, anacrônica.

Em reação a essa postura, podemos citar o depoimento de Walter Hugo Khouri publicado em uma coletânea de textos sobre cinema brasileiro editado na Itália. O livro, organizado por Gianni Amico, futuro diretor e assistente de direção de Jean-Luc Godard e Bernardo Bertolucci, reunia nomes de inegável diversidade dentro da crítica e da produção cinematográfica brasileira.

O livro foi organizado em paralelo ao Festival de cinema do Columbianum, organizado pelo padre Miguel Arpa, que nas edições de 1960 e 1961, ocorrera em Santa Maria Liguri. A publicação contava com artigos e/ou depoimentos no livro nomes como Rudá Andrade, Ely Azeredo, Salviano Cavalcanti de Paiva, Francisco Luiz de Almeida Salles, Octavio de Faria, B. J. Duarte, José Lino Grunewald, Cavaleiro Lima, Humberto Mauro, Tringueirinho Neto, José Sanz, Caio Scheiby, Antonio Moniz Vianna, Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes.

Pretendia-se apresentar uma panorama do cinema brasileiro ao público europeu, principalmente o italiano, independente de esferas ideológicas ou preferências políticas. A coletânea, portanto, mostra-se tão valiosa quanto aqueles documentos da convenção, carregando, muitas vezes, discussões que estão em direta relação de continuidade com as questões apresentadas naquele evento.¹³⁰ Bastante prolífica, portanto, para mostrar um cinema nacional ainda em pleno salto em direção a sua própria definição.

Entre a diversidade de posições e a fragmentação dos pontos de vista a partir dos vários autores, encontramos: “*Credo sia molto difficile dare una definizione del cinema brasiliano. Non è un’industria, e neppure una cinematografia agli inizi*”. Essas são as primeiras linhas do depoimento de Khouri para o livro, já assegurando a completa impossibilidade de uma identidade fechada para a prática do cinema nacional.

Em seguida, ele continua: “*Né si tratta di una cinematographia che produce sporadicamente films geniale [...], e neppure di un’industria che realizza in continuazione*

¹³⁰ O último artigo, inclusive a título de “*conclusione*”, é a tese da convenção *Uma situação colonial*, agora sem a interrogação. GOMES, Paulo Emílio Salles. Una situazione coloniale. In: AMICO, Gianne (org.). *Il cinema brasiliano*. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva ed, 1961?, p. 253-260 (note-se que as quatro proposições do final da tese apresentada na convenção são mantidas na publicação italiana, diferente da maioria das publicações brasileiras).

valanghe di films di scarso interesse”. Ao completar seu raciocínio, que em realidade, constitui uma abertura de motivos, aponta: “[...]l’industria cinematografica brasiliana non ha una logica e che gli avvenimenti si susseguono nelle forme più impensate”.¹³¹

Khouri, definitivamente, era um homem do cinema e da imagem e, não exatamente, um homem de letras (ver a análise do personagem em 5). Sua contribuição para a editora italiana, possui tom e abordagem exclusivamente pessoal e não conceitual. Ele fala claramente de um ponto de vista localizado, tanto que as suas palavras são publicadas em uma seção chamada “*Esperienze personali*”.

Nesse sentido, enfatiza a abertura de possibilidades do cinema nacional e não demonstra pressa em enquadrar a prática de cinema nacional sobre um prisma unificador, ainda que em um ponto de contato das diversas temporalidades disponíveis, não veja a instabilidade e a indefinição com bons olhos, mas sim como algo que logo passaria. Sobre o cineasta brasileiro, seu diagnóstico não é tão diferente: “*Il registra di film seri o pseudo-seri è la creatura eraclitiana del cinema brasiliano, sempre pronto a ricominciare e non fermarsi mai*”.¹³²

Khouri vê o cineasta brasileiro e, portanto, a si mesmo como um heraclitiano, aludindo a Heráclito de Éfeso, famoso filósofo pré-socrático grego, cujo pensamento geralmente é relacionado a instabilidade do tempo e das formas, em constante mutação e submetidas ao fluxo ininterrupto do devir¹³³.

Em tom ideológico diverso, ainda que próximo, em termos de reivindicações, ao de Silveira e de vários outros, Khouri também afirma a necessidade do estabelecimento de uma identidade nacional para a fundação de um cinema nacional. Esse seria o grande problema, o da “*mancanza de una fisionomia della cultura nazionale*”, com que deve se confrontar “*l’uomo di cinema serio e sensible*”. O cineasta deixa a entender, porém, que o problema está na ausência de integração, tanto internamente, devido a “*moleplicitá etnográfica*”, quanto externamente, devido ao “*isolamento del paese*” na esfera internacional.¹³⁴

¹³¹ KHOURI, Walter Hugo. La mia esperienza nel cinema brasiliano. In: AMICO, Gianna (org.). *Il cinema brasiliano*. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva ed, 1961?, p. 141-152, p. 141.

¹³² KHOURI, Walter Hugo. La mia esperienza nel cinema brasiliano. *op. cit.*, p. 144, destaque nosso. Diagnóstico semelhante seria realizado anos depois por Carlos Diegues, que afirma que não importa quão longa é a carreira do cineasta no Brasil, “quando você começa outro filme, mesmo que o anterior tenha feito sucesso, é como se estivesse começando do zero”. DIEGUES, Carlos. *O que é ser diretor de cinema*. São Paulo: Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 79.

¹³³ Sobre isso, ver, REALLE, Giovanni; ANSIERI, Dario. *Historia da filosofia: Antiguidade e Idade Média*. Trad. Lucy Moreira César. São Paulo: Paulus, 2005, pp. 41-45.

¹³⁴ KHOURI, Walter Hugo. La mia esperienza nel cinema brasiliano. *op. cit.*, p. 145. Percebe-se a diversidade interna

No entanto, além dos diagnósticos de ordem geral, Khouri possui reclamações a fazer. O tom de lamento e uma postura defensiva verificariam-se repetidamente em suas entrevistas através dos anos, resultado de seus embates cada vez mais intensos com uma parcela da crítica. Ele defende que a intelectualidade do país não colabora significativamente para o cinema por ver a atividade como uma arte menor ou mesmo apenas “*un’a attività tecnico-creativa, senza altri meriti*”.¹³⁵

Em adição a isso, deixa para o encerramento de seu texto sua maior reivindicação. Esta diz respeito ao relacionamento da prática cinematográfica e das exigências por parte da crítica cinematográfica brasileira em torno da arte como representação da identidade nacional:

*Resta l’argomento cruciale che constiuisce ancora una volta una amara esperienza personale di ogni regista sensibile: la discussione fra quello che è brasiliano e quello che non lo è. [...] Così una delle restrizioni più frequenti e demoralizzanti che risalta in tutti i rami d’arte, è il ‘no essere brasiliano’. § Questa polemica giunge ad assumere anche aspetti virulenti, quasi di odio per tutto quello che non è tipico e regionale. Il cinema sembra essere la vittima favorita di questo fanatismo, giacché si devono assolutamente mostrare i nostri costumi, i nostri paesaggi, la nostra gente, le nostre tradizioni. [...] Questa psicosi pseudo-brasiliana arriva un punto tale che anche i critici seri protestano contro l’inclusione di attori stranieri in films nazionali (cosa che è molto comune in tutto il mondo) [...]. É giusto che si mostrino nei nostri films gli aspetti umani, culturali e sociali del paese. Una città quase europea e cosmopolita come San Paolo è sempre Brasile, essendo uno dei sostegni economico-sociale del paese. Non si concepisce come si possa usare come argomento contro un film il solo fatto che esso se possa svolgere in qualsiasi parte del mondo che non sia il Brasile § Quello che ci deve interessare è il suo contenuto e la sua realizzazione, il suo riflettere i problemi generali o particolari del paese [...]. In quest’epoca in cui tutte le cinematografie del mondo cercano di approfondire i propri temi, e in cui i grandi registri cercano di incorporare nel cinema la profondità, la libertà di narrazione, la introspezione del racconto e del romanzo, non c’è ragione perchè possa esistere nel nostro cinema questa fobia per tutto che non sia nazionale e che non esista soltanto in Brasile.*¹³⁶

Em sua defesa ressentida contra a crítica de “*aspetti virulenti*”, que demonstra “*quasi*

sendo um problema, embora a ambição de integração internacional seja um contraponto a essa postura. Nessa perspectiva, o Brasil aceito em meio a diversidade internacional e o cidadão cosmopolita que dali surgiria não invalida o incômodo em relação a diferença cultural observada internamente. Nesse caso, possivelmente, caberia a reprovação realizada por David Harvey ao cosmopolitismo kantiano, que aceita os valores cosmopolitas como um ideal a ser buscado, mas demonstra uma deficiência epistemológica no reconhecimento das diferenças culturais. Sobre isso ver, HARVEY, David, 2009, p. 17-35. Para uma análise do problema em Khouri e no modo de um pensamento localizado temporalmente em se relacionar com a diferença, incluindo a étnica, ver, SILVA, Jaison Castro. O Estrangeiro e a Metrópole: Local e Universal no Cinema de Walter Hugo Khouri. *Projeto História*, São Paulo, n. 36, p. 327-340, jun.-dez., 2008.

¹³⁵ KHOURI, Walter Hugo. La mia esperienza nel cinema brasiliano. *op. cit.*, p. 146.

¹³⁶ KHOURI, Walter Hugo. La mia esperienza nel cinema brasiliano. *op. cit.*, p.148-151, destaque nosso.

odio” por tudo que não é típico ou regional, Khouri define de maneira mais geral o seu próprio cinema. Independente do seu ataque a seus interlocutores, o cineasta vincula o seu cinema primeiramente a São Paulo, cidade sempre brasileira ainda que “*cosmopolita*” e, contraditoriamente, “*quasi europea*”.

Antes, faria uma rápida menção às disputas em torno da Vera Cruz e a presença de atores estrangeiros (mas também técnicos e diretores). Seu argumento em relação a isso, sendo sempre voltado às práticas de cinema internacionais [“*comune in tutto il mondo*”], defende o emprego de estrangeiros como um fato naturalizado. A sua narrativa cinematográfica, ao menos em ambição, poderia se passar “*in qualsiasi parte del mondo*”, sendo impossível julgá-la negativamente apenas por isso. Pregando uma intensa relação entre o local e o universal, seus filmes deveriam refletir os problemas “*generalis o particolari del paese*” e nesse aspecto deveria estar seu ponto de valorização.

Por fim, Khouri compõe um argumento épocal, evolucionista, mas sempre direcionado para a esfera internacional. Como seria possível, podemos notar tal assombro em Khouri, em um período de tamanha evolução e desenvolvimento cinematográfico aquela postura de negação em relação a essas práticas de cinema internacionais? Sendo que, assim, o novo cinema mundial encontra-se peculiarmente caracterizado: marcado pelo aprofundamento de abordagens, incorporando profundidade (não psicológica, mas filosófica), liberdade de narração e introspecção do romance. Supomos que ele falasse do *nouveau roman*, no estilo Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras, cuja crítica especializada atribuía semelhantes características¹³⁷.

O texto, apesar de um certo impulso também centáurico, embora os alvos de suas setas estejam estritamente direcionadas à determinados grupos em particular, não deixa de funcionar como um programa de propostas da própria cinematografia de Khouri e, de modo geral, de um cinema cosmopolita. Em um nível mais amplo, Khouri prega a autonomia do cineasta frente a programas que sejam externos ao próprio desejo de expressão do cineasta. Somente um aspecto programático ainda seria possível, aquele implícito na arte internacional. Sintonizava-se, assim, com uma proposta, pouco ou nada explorada no cinema brasileiro de então, aquela que defendia a medida da arte não por sua representação de valores nacionais, mas por seu grau de autonomia e

¹³⁷ Por exemplo, PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ótica ilusória de Robbe-Grillet. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, p. 01, São Paulo, 12 Fev 1966. Sobre isso, ver uma série de artigos da mesma autora, por exemplo, PERRONE-MOISÉS, Leyla. O novo romance. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, p. 01, São Paulo, 05 nov 1966.

singularização do artista.¹³⁸

Apesar do tom advocatício, Walter Hugo Khouri reafirma a abertura de possibilidades do cinema nacional e um *modus operandi* do cineasta nacional, esse personagem heraclitiano, marcada pela imanência, um encontro entre a prática e o surgimento de uma necessidade espontânea, inclusive, em relação ao estilo: “*Anche i cineasti brasiliani vogliono arrivare alla propria emancipazione e alla propria libertà. Noi pensiamo che le componenti debbano essere immanenti allo stilo del regista e non imposte a priori*”.¹³⁹

2.3 O Cinema cosmopolita e o depósito internacional de imagens

2.3.1 O Cineclubismo: Os eleitos à serviço da moral

Um dos fenômenos mais atuantes entre a comunidade cinéfila brasileira, desde a década de 1930, o cineclubismo, encontraria no início dos anos 1960, um momento ímpar de recepção da prática cinematográfica. A paixão pelo cinema o tornava um assunto fundamental e, por isso, os programas dos cineclubes ganhavam destaque na tarefa de conduzir as almas cinéfilas ao bom caminho.

Incentivados pelo apostolado internacional católico, os cineclubes e suas orientações oficiais também permitem discutir formas e definições de lugar da própria comunidade cinéfila e do público não especializado de cinema. Uma vez mais precisamos alertar para o risco de generalizações e, por conta disso, destaquemos que os rituais de fundação do olhar cineclubista funcionam somente como sintomas de perspectivas existentes. As recomendações estampadas nas páginas da RCC, por exemplo, são resultados de lugares de uma fundação discursiva específica, em nosso caso as páginas de um periódico publicado graças ao patrocínio da Igreja. Tais palavras se revestem em

¹³⁸ RENHEIMER, Patrícia. A Singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro. Tese (doutoramento). Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

¹³⁹ KHOURI, Walter Hugo. La mia sperienza nel cinema brasiliano. *op. cit.*, p. 151, destaque nosso. Contrapondo-se a posição de alguns convencionais, entre os quais provavelmente estava Walter da Silveira, o crítico Jean-Claude Bernardet advogava que “seria pueril e nocivo” excluir os cineasta que não adotassem características tipicamente nacionais em seus filmes. Ou seja, “recusar *direitos de cidade aos cineastas que não são considerados ‘brasileiros’*, isto é, dotados de ‘brasilidade’”. [BERNARDET], Jean-Claude. Impressões da convenção. *op. cit.*, grifo nosso. A metáfora do pensamento platônico, que aventava a possibilidade de, numa sociedade utópica governada por filósofos, os poetas terem seu direito de cidadão negados, possui uma história no pensamento cinematográfico que vem pelo menos desde o documentarista inglês John Grierson. Esse cineasta, cujos métodos de abordagem da realidade, alteraram a forma do documentário na Europa, defendia que o cineasta que não se engajasse para mostrar a realidade deveria ter cassado seus direitos a *pólis* cinematográfica. Sobre isso, ver, AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeler. Campinas, SP: Papirus, 2004.

recomendações de orientação comportamental, prenhes do desejo de concretização.

É lícito supor, contudo, que o projeto moral do catolicismo para a prática cinematográfica deixou mais frutos do que uma olhada rápida pode permitir entrever no modo de pensar o cinema e a relação público e filmes no pensamento brasileiro da época. Os problemas em relação ao excesso formalista, as recomendações a um cinema comprometido com a sociedade e o ideal de que o público deveria receber uma educação especial para assistir aos filmes ou o seu equivalente, de que o cinema deveria educar o público, todas esse programa de ação já fazia parte das orientações católicas aos cineclubes.

Desde quando fundada em 1957, sob direção de Geraldo da Fonseca, a Revista de Cultura Cinematográfica era parte fundamental do projeto cultural da Igreja Católica. Publicada pelo CEC - O Centro de Estudos Cinematográficos - e pela UPC - União Popular Católica -, a RCC representava o espírito das Encíclicas papais de Pio XII. A missão consistia em formar espectadores para salvá-los da má influência e da amoralidade de alguns filmes para “que o simples expectador [sic], susceptível de influência”, tornasse-se mais consciente de que o cinema não era apenas um inofensivo entretenimento, mas “a mais poderosa das artes”.¹⁴⁰

Nessa tarefa, seria uma consequência natural, portanto, a redobrada atenção aos cineclubes, encarados pelos pastores da igreja como importantes parceiros na tarefa de arrematar as almas e cuidar de seu bem-estar espiritual. Afinal, no projeto de apostolado da Igreja romana, “o cinema, o maior meio de expressão artística dos últimos tempos, arte nascida na era da técnica, portanto, capaz de seguir a evolução racional do homem, não podia ficar esquecido”.¹⁴¹

Por suas possibilidades de divulgação de idéias, os cineclubes eram assunto de destaque nas páginas da RCC. Essa sempre registrava com entusiasmo a multiplicação do cineclubismo por todo o país e, por isso, o movimento mereceu até mesmo uma seção própria na publicação católica. Conforme Rosendo Marinho, em um prognóstico contagiado por otimismo, apesar de “ainda não inteiramente difundido e amparado”, o cineclubismo descobria naqueles últimos anos da década de 1950 e início da década de 1960, “o seu lugar ao sol”.¹⁴²

¹⁴⁰ APOSTOLADO de Cinema no Brasil. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 15, p. 34, dez.-jan., 1959-1960, p. 34. Cadinho de cinéfilos, da paixão e da obsessão pelo cinema, mas também lugar da discussão ética e moral dos filmes, a RCC alternava-se entre a análise do último exemplar da *Nouvelle Vague* e a última orientação do OCIC – A orientação Cinematográfica Católica, que atribuía notas para os filmes de 1 a 5 em ordem crescente de adequação aos ideais cristãos.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*.

¹⁴² MARINHO, Rosendo. Cineclube e saudosismo. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 22, p. 36. jun. 1961, p. 36.

Nesse processo de conquista de um espaço para a edificação desse *locus* ritual, na edição dupla da RCC de números 26-27, publica-se uma longa carta de exposição das orientações católicas para a apreciação geral dos filmes e, principalmente, para os cineclubes. São 81 artigos mais uma lista de critérios intitulada “Filmes para Crianças”.

Baseada em textos oficiais, principalmente daqueles do Papa Pio XII, e em diretrizes da OCIC (Organização Católica Internacional de Cinema), a carta oferece uma idéia da importância do cineclubismo para a RCC e para a cruzada moral que a Igreja Católica tentava promover usando a cinefilia como arma de combate. A finalidade desse esforço consistia em auxiliar “os católicos que desejam atuar no setor cultural cinematográfico” e que, assim, “não podem alegar falta de normas e princípios orientadores, provindos seja de documentos oficiais pontíficos, ou de entidades credenciadas”¹⁴³.

Em determinados artigos, as orientações para os cineclubistas assumiam um caráter amplo, preocupando-se entre outras coisas em definir para o cineclubista o que vinha a ser o cinema nacional, além de demonstrar uma intenção óbvia de atuar de modo determinante nos rumos tomados pelos movimentos cinematográficos nacionais que visavam a construção de um cinema tipicamente brasileiro:

XXVI - Cinema Brasileiro:

80 - É preciso que os movimentos culturais cinematográficos brasileiros: tomem conhecimento dos problemas econômicos do cinema nacional e tomem posição de apoio e defesa do cinema nacional, estudem as fontes estéticas do filme brasileiro e definam suas características nacionais.

81 - Bom cineasta nacional é o que é animado do espírito de pesquisa de linguagem e que, no conteúdo, toma compromisso com a terra e com a época em que vive.¹⁴⁴

Primeiramente as orientações se dirigem aos “movimentos culturais cinematográficos brasileiros” e não a críticos e/ou cineastas. Os homens de cinema são convertidos em uma coletividade e suas marcas individuais são apagadas. Em seguida, a definição do “bom cineasta nacional” estabelece um compromisso ético tanto com as necessidades pátrias quanto da época em que o realizador vive, ainda que a ênfase recaía sobre a escolha do conteúdo da película. Pode-se notar um eco aqui às teses apresentadas tanto durante o I Congresso brasileiro de cinema, de

¹⁴³ DIDONET, Humberto. Princípios de uma posição. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 26-27, p. 79-85, out.-nov. 1961, p. 79.

¹⁴⁴ *Idem, ibidem*, grifo nosso.

1952, quanto da Convenção nacional de críticos, de 1960, momento em que os diversos participantes tentavam definir o filme que merecia o título de filme brasileiro.

Como mostramos anteriormente, Nelson Pereira dos Santos apresentou por ocasião do congresso a tese de que o público brasileiro ofereceria “apoio irrestrito às obras do nosso cinema porque nele espera ver o reflexo de sua vida [...] tornar-se-á fator decisivo para a aceitação pública de nossos filmes se [assim] for um conteúdo de características nacionais”¹⁴⁵. Tanto naquele cineasta quanto nas orientações católicas estava explícito um investimento em temas locais e nacionais, “compromisso com a terra”.

Para o novo momento, em consonância com as propostas da I Convenção, assumindo *en passant* a tarefa de conhecimento dos problemas econômicos do cinema nacional¹⁴⁶, o público precisava ser protegido da colonização cultural estrangeira. Nesse intuito, fazia-se vital alertar os cristãos brasileiros tanto do poder quanto da potencial nocividade do cinema importado.

A Censura Federal, na época encargo do Ministério da Educação, também oferecia sua contribuição nesse processo e filmes que recebiam recomendação negativa da Igreja Católica mereciam uma atenção maior desse órgão. Observava-se filmes do sueco Ingmar Bergman e da *nouvelle vague*, movimento cinematográfico francês, em uma lente de aumento principalmente por causa da desconfiança em relação a seu conteúdo moral.¹⁴⁷ Em *Juventude, divino tesouro* (*Sommarlek*, 1951), de Bergman, por exemplo, o diálogo: “Deus, você não existe. Se existisse, cuspir-lhe-ia na cara”, foi cuidadosamente cortado das legendas na versão brasileira por orientação dos censores federais e para o bem-estar e saúde moral da família brasileira.¹⁴⁸

Humberto Didonet, militante cineclubista de Porto Alegre, concordava que os critérios para

¹⁴⁵ SANTOS, Nelson Pereira dos. Comissão permanente de defesa do cinema brasileiro. Boletim noticioso, n. 01, de 01 de Outubro de 1952. In: SOUZA, Inácio de Melo. *Congressos, patriotas e ilusões*. ? f. 1981. Tese (Doutorado em Antropologia social). Universidade de São Paulo, 1981 (datilografado), p. 161.

¹⁴⁶ Propostas da tese GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma situação colonial? *op. cit.*

¹⁴⁷ Reprovação que não acontecera em relação ao Neorealismo italiano, considerado essencialmente cristão e analisado em geral com simpatia por aqueles que seguiam as diretrizes da RCC. Em nota orientadora sobre cinema e sentimento religioso, observa-se que em vários filmes “lamenta-se a ausência de Deus”, que insistem em “mostra só e sempre pessoas que vivem como se Deus não existisse”. Como recomendação em exercício de imaginação do filme cristão ideal preconiza-se: “Bastaria uma presença suave, indireta, rápida. Algum sinal que explique os motivos de toda a conduta”. E, completando, elegendo o cinema *à la* Vittorio De Sica como paradigma a ser seguido e condenando o cinema *à la* Truffaut e congêneres à degradação: “O principal num argumento cinematográfico é a conformidade real da conduta humana à concepção religiosa e transcendente da vida. *O Neo-realismo italiano, por exemplo, foi no seu âmago, lididamente cristão, pois mostrou o próximo como irmão*. Neste ponto, *a Nouvelle Vague é no seu conjunto a verdadeira antítese do Neo-Realismo* [sic]”. DIDONET, Humberto. Cinema e religião. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p. 72-73, set.-dez., 1962, p. 72.

¹⁴⁸ LOGGER, Pe Guido. Ingmar Bergman para o Padre Burnevich. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 15, p. 16-17, dez.-jan. 1959-1960, p. 17.

juízo dos filmes não poderiam ser apenas estéticos, o que deveria valer inclusive para apreciação dos críticos, e incitava a censura a ser mais rigorosa ainda: “Convivira, para o bem do cinema, que os críticos baixassem seu orgulho estético e a Censura Estatal levantasse seus critérios éticos”.¹⁴⁹

Elísio Valverde, introjetando o espírito do apostolado, prevenia também contra os filmes amorais da *nouvelle vague*, que ainda possuíam o grande agravante porque, além de não edificarem o ser humano, propagavam uma filosofia de vida negativa entre o público:

O intelectualismo de que se valem esses jovens da 'nouvelle-vague' não é senão uma escuridão na qual eles se refugiam perante *um público pasmado e interrogativo*, a ecoarem os seus gritos lancinantes de mal-estar e horror à realidade putrefacta na qual vivem mas que eles mesmo construíram impensadamente. *E em lugar de buscarem soluções, os lenitivos numa meditação maior e humana se diluem na exacerbação de seus pathos. E mais, contaminando [outras pessoas], para provar que uma desgraça nunca quer estar só.*¹⁵⁰

Portanto, o extenso conjunto de normas e orientações diversas aos cineclubes vinham se somar a esses esforços no objetivo de formar um público encarado principalmente como desprotegido e, portanto, passível de manipulação pelo fascínio cinematográfico. Esse pensamento que, como veremos adiante, não era privilégio de uma reflexão exclusivamente religiosa, alimentava então a existência do cineclubes e as esperanças de agregá-los às hostes cristãs no papel de conscientização em relação ao “bom cinema” contra aqueles filmes cujo “*pathos*” fosse moralmente ambíguo ou perigoso. Em dois artigos do conjunto de normatizações, essa tarefa do cineclubes se explicita:

70 - Cabe aos cineclubes a tarefa de orientar a programação cinematográfica de entidades não especializadas em cinema

71-0 *cineclubes é necessariamente uma elite, não enfatuada mas com propósitos de expansão*¹⁵¹

O cineclubes, nessa ótica, exerce o papel de uma elite orientadora de bons costumes, a quem deve ser consultada pela comunidade não cinéfila sobre o bom e o mau cinema, em claro papel

¹⁴⁹ DIDONET, Humberto. Princípios de uma posição. *op. cit.*, p. 81. José Américo ao realizar um trabalho de fôlego sobre as publicações de cinema no Brasil, entrevisando vários atores do período, encontrou opiniões que apontavam a ausência de discussão estética nas páginas da RCC. Tais afirmações precisam ser relativizadas uma vez que, ainda que de filosofia idealista e relacionada ao pensamento católico, havia uma preocupação óbvia com a estética. Até porque, a frouxa orientação editorial deixava passar muitas opiniões que não exatamente refletiam a linha geral da revista. Desse modo, a RCC não deve ser encarada com um discurso fechado e coerente, até pelo cadinho de diferentes perspectivas que agregava. Sobre isso ver, RIBEIRO, José Américo. *op. cit.*

¹⁵⁰ VALVERDE, Elísio. Retrato da Nouvelle Vague: Os primos (*Le cousins*). *op. cit.*, p. 30, grifo nosso.

¹⁵¹ DIDONET, Humberto. Princípios de uma posição. *op. cit.* p. 84, grifo nosso.

dirigente, norteador de comportamentos e posições éticas. Saliente-se a orientação voltada para a “expansão”, o que significava que os cineclubistas consistiriam em uma elite não centrípeta, mas centrífuga, para usar um termo sobre a narrativa de cinema proposto por Noel Burch¹⁵².

Uma elite que, ao invés de se fechar em si mesmo, procurava multiplicar seus conhecimentos e suas orientações e, até mesmo, admitir outros membro do rebanho em sua congregação de eleitos a fim de arrebataram mais agentes da propagação da verdade cinematográfica. Como se pode perceber, o seu ritmo de expansão funda uma espécie de proselitismo a serviço da propagação de princípios e multiplicação do orientadores eticamente responsáveis. A recepção cinematográfica deveria ser guiada em direção a ética cristã. Nesse caso, os cineclubistas seriam convertidos em pastores e, obviamente, o público assumiria o lugar da ovelha, a imagem simbólica extraída dos textos bíblicos, encaixando-se com perfeição a essa descrição.

Somente como um breve exemplo da maneira como essa espécie de clivagem entre uma elite cinematográfica orientadora da prática cinematográfica de qualidade e o público em geral também tinha sua faceta laica¹⁵³, tomemos uma crítica de David Neves por ocasião do lançamento de *Os Cafajestes*.

Antes de analisarmos o trecho, talvez seja útil recordar que o filme de Ruy Guerra exerceu um grande impacto na época de seu lançamento, provocando choque tanto entre a comunidade cinéfila brasileira quanto entre o público em geral. A repercussão se devia principalmente a longa cena de nudez frontal da atriz Norma Bengell, de seis minutos, e do uso de ousados recursos da linguagem cinematográfica, o que para alguns afastava o filme do grande público:

[...] *O nosso público, nesta matéria específica, apresenta índices de receptividade abaixo do coeficiente mínimo [...]. [O filme] não é compreendido pelo público; o fascínio secreto de sua beleza e a segurança de sua linguagem desvairada (em relação à média da assistência), abalam o espectador, dando-lhe a sensação de estar frente a algo a que não se pode atingir. Os risos e os apupos que se verificaram, no Rio, durante as sessões de *Os Cafajestes* são outra forma [...] de auto-defesa [...]. Em termos exemplificativos, pode-se dizer que o riso permite ao público uma defesa primária contra o sentimento de vergonha coletiva, manifestando ante um trabalho artisticamente falho [...]. Público, atores, realizadores, produtores, espelhados pela projeção de sua própria*

¹⁵² BÜRCH, Noel. *Praxis do cinema*. Trad: Marcelle Pithon; Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

¹⁵³ Embora se tomarmos ao pé da letra as palavras de Guido Logger durante a Convenção, até o início da década existia uma reserva em parte da crítica em publicar em um periodico de tom tão conservador. Podemos supor, porém, que, após a mudança editorial da revista em 1961, esse temor, se não desapareceu, ao menos, tenha esmaecido, já que David Neves, Walter Lima Júnior e outros nomes ligados ao cinema novo passam a publicar periodicamente na revista. Ver, LOGGER, Pe Guido. A Crítica cinematográfica perante a indústria, o comércio e a cultura cinematográfica brasileira. *op. cit.*, p. 01.

*incapacidade, sobre a tela. Dessa oposição quase natural e imanente é necessário chegar-se ao simples estado de normalidade, quer dizer, obrigar o público a simplesmente receber, sem manifestações antecipadas, a obra cinematográfica.*¹⁵⁴

Desse trecho, podemos extrair vários pontos para análise. Primeiramente, o filme, representante de um cinema que fazia uso da linguagem cinematográfica importada, não consegue ser satisfatório do ponto de vista artístico e, por essa razão entre outras, cria uma barreira entre o espectador e o espetáculo cinematográfico. A audiência cinematográfica, encontrada na equação do texto em um ponto intermediário de preparo – a “média da assistência” –, não apreende o filme em parte por seu vital despreparo, típico das massas, e também em virtude do fracasso da equipe de produção (diretor, produtores e atores). A reação, portanto, só poderia ser o riso e as vaias por parte da platéia¹⁵⁵.

Na última parte do trecho acima, encontramos a naturalização da reação da platéia “*quase natural e imanente*”. Afinal, a culpa dos “risos” e “apupos” não cabia só a audiência, que estava eximida por sua espontaneidade bárbara. A responsabilidade cabia principalmente, e de forma mais grave, pois ali deveria estar a parcela consciente e iluminada daquela equação, aos realizadores do filme, que padeciam de uma opção cinematográfica equivocada.

Conclui-se, sem diretrizes práticas, apenas aventando a possibilidade, de que deveria-se “obrigar o público” a encaixar-se em um determinado perfil de espectador, a simplesmente entrar em contato com o filme sem permitir que prejulgamentos influíssem em sua sua recepção. Como isso deveria se dar, não está claro. Seria por um projeto de educação cinematográfica? Pela evolução da arte cinematográfica cujo engargo era promover uma maior identificação na platéia? Por iniciativa dos realizadores que deveriam promover uma intimidade maior com a realidade do espectador?

¹⁵⁴ NEVES, David. (?) Cafajestes duas vezes. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 86-88, maio, 1962, p. 86-87, grifo nosso.

¹⁵⁵ O mesmo Neves exporia mais tarde que *Arraial do Cabo* (1960), de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, ainda desconhecido do público brasileiro, teria sido “vaiado numa tentativa de exibição do cinema Alvorada, no Rio”. NEVES, David E. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966, p. 33. Experiência semelhante aconteceria em relação ao *O Corpo Ardente*, de Walter Hugo Khouri, de 1966, também teria sido vaiado em uma exibição em cinema em São Paulo. Precisamos salientar, de passagem, a crítica de Fernando Oliveira, fruto de outro momento da relação da crítica de cinema e Khouri, que elogia a reação da platéia. Diferente de Neves, Oliveira não procura teorizar, enquadrar ou reprovar o desconhecimento do público, simplesmente afirmando aquela recepção era justamente a que o filme merecia: “protótipo do cinema equivocado”, um exemplo da “distância que separa arte autêntica da pretensão importada”. OLIVEIRA, Fernando. Por um cinema sem equívocos. *Artes*, n. 09, [s. l], novembro, 1966. O *leitmotif* das vaias e do riso do público, recorrente nos textos críticos, como podemos constatar, possivelmente é correlato de um tema explorado em vários textos de Paulo Emílio quando ele fala da vergonha que o cinema nacional desperta no homem esclarecido. Ver, GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma situação colonial?, *op. cit.*

Para teorizar sobre o acontecimento, Neves usa um texto de Walter Hugo Khouri sobre o “*complesso de inferiorità cinematografica*”, publicado na mencionada coletânea italiana sobre cinema brasileiro:

[...] Facendo un esame accurato, scorpriamo qualcosa di piú profondo, qualche cosa que che è tenacemente radicato nel pubblico e nella élite [del nostro paese], e che sarà molto difficile eliminare. *Uno spettatore riderà stupidamente di quasiasi situazione poco convincente di un film brasiliano*, ma no giudicherà nella stessa maneira un’analog situazione in film straniero. [...] Quando stanno per lanciare un film su mercato, i registri di films seri non potranno mai dimenticare di provare la sensazione che non si stia presentando un film, ma besì che lo si stia lanciando nell’arena o addirittura tra *le belve*.¹⁵⁶

Khouri não julga o público de cinema dentro de barreiras de classe. Ele inclui também a elite em sua generalização sobre o público. Esse seria portador de um excesso de rigor para julgar seu próprio cinema, resultando geralmente no riso e no escárnio. E, equiparando o filme a uma ovelha de sacrifício, diz que lançar um filme no Brasil seria como lançar uma vítima às feras [*le belve*].

Nessa concepção de público, em que ele seria equiparado à um elemento de bárbarie, há uma leve diferença entre a concepção como ovelhas a serem educadas, presentes em escritos de outros autores. Independente disso, David E. Neves usa a reflexão sobre o público de Khouri para atarrachar um parafuso a mais no quadro estabelecido em vários componentes discursivos do período que versavam sobre a clivagem entre um público ordinário, suscetível de manipulação independente da classe a qual pertenciam, as feras, e um público esclarecido, os eleitos, preparado de fato para entender as manifestações cinematográficas.

Podemos compreender a partir do exposto um tópico importante para nossa discussão, que ainda teremos oportunidade de retomar. Laicas ou religiosas, as diversas posturas

¹⁵⁶ KHOURI, Walter Hugo. La mia esperienza nel cinema brasiliano. *op. cit.*, 146-147, grifo nosso. A referência a um texto de Khouri é particularmente interessante por duas razões. Primeiro, naquele período, antes da publicação do manifesto de Glauber Rocha, a *Revisão crítica do Cinema Brasileiro*, e dos filmes mais intimistas de Khouri – *Noite Vazia* e *Corpo Ardente*, principalmente – considerados passos irrevogáveis para uma temporalidade privatizada, o cinema dirigido pelo paulista, pela sua elogiada qualidade artística não estava ainda definitivamente exilado do espaço de debates de um novo cinema nacional. Para usar a expressão de Bernardet, os seus “direitos de cidade” (ver nota 139, acima) ainda não estavam completamente revogados. Em segundo lugar, as opiniões de Khouri sobre as platéias brasileiras deixam perceber que a postura de clivagem entre elite cinematográfica e público alimentavam a forma de encarar cinema no Brasil nas mais diversas searas ideológicas, não só nos propalados membros da esquerda como David Neves, mas naqueles sempre acusados de pertencer à direita, como Khouri. No geral, talvez isso colabore em um deslocamento - ou, ao menos, uma mínima desorganização - das posições políticas solidamente estabelecidas através dos tempos para compreender a discussão de cinema no período, possibilitando a observação de que as posições eram muito mais interpoladas do que em geral se considera.

cinematográficas do período construam diversas concepções de público. Devemos recordar a concepção de um público identificado com o povo, que aplaudiria os valores nacionais na tela e estaria engajado na batalha pela emancipação nacional contra as forças estrangeiras, anunciado por Nelson Pereira dos Santos. Khouri expõe uma outra, a de um público indomado e indomável, um público-fera.¹⁵⁷

Como pontos de contato entre essas opções, pairava a concepção do público como um rebanho - ovelhas ou de feras, dependendo do grau de paternalismo ou receio dirigido aos espectadores – e os críticos, cineastas, críticos e comunidade cinematográfica, os pastores que deveria agir em prol desse grupo de seres indefesos, cuja tarefa era guiá-los para a verdadeira luz cinematográfica.

2.3.2 Uma questão vinda de fora? O mito das “influências” estrangeiras

Uma pergunta obrigatória na maioria esmagadora das entrevistas de cineastas do período que estamos estudando consistia nas “influências” que o filme discutido absorvia e como o realizador tinha administrado as mesmas. Útil para determinar filiações e facilitar o manuseio das classificações diversas, os questionamentos também se relacionavam a um análogo temor de que o filme apenas revelasse uma conexão demasiada com elementos estrangeiros, sem a devida assimilação crítica.

Apesar de ser fundamental para o período justamente para sua insistente recorrência, a pergunta nos remete antes de tudo a uma discussão metodológica. Em estudos historiográficos de análise da imagem artística, historiadores como Michael Baxandall, opõe-se veementemente ao uso da palavra “influência”, de origem astronômica e que remete a ideia de um astro-rei com satélites a girar em torno de sua órbita. No jogo de relações da obra de arte, sua criação e estética, tal imagem estática não poderia ser menos apropriada. “É espantoso que um vocabulário de fundo astrológico tão impróprio tenha tamanho papel em nosso ofício [de historiadores da arte], já que vai diretamente de

¹⁵⁷ Mencionemos de passagem que ambas as concepções de público admitiam que o cinema brasileiro não conseguia sair do estado permanente de crise por um problema inerente à educação e ao grau de civilidade do público. Ambos desprezavam as conclusões de Cavalheiro Lima, apresentadas na abertura da Convenção. Na ocasião, Lima sustentava que o público brasileiro apreciava o cinema nacional e que a razão da crise da produção estava, entre outras razões, em complicados entres legislativos e na falta de fiscalização sobre os bordeirôs. LIMA, A. Augusto Cavalheiro. Discurso de abertura *op. cit.*

encontro à dinâmica profunda do léxico”.¹⁵⁸

No caso do cinema não se apresenta uma situação diferente. O cineasta que sofre a “influência”, que no modelo anterior exerce o papel de satélite e uma posição passiva, em realidade, toma para si uma atividade que exige uma ágil apropriação, que nada guarda de inferioridade ou estatismo. Há mesmo um aspecto projetivo, entendido como um lançar-se para o futuro, nesse olhar apropriador e transformador de Y para X, uma expectativa em vias de concretização, uma cadeia de compromissos que caberá ao historiador estudar.¹⁵⁹

No lado oposto, o cineasta, deus-sol, objeto de adoração pelo crítico, o grande “influenciador”, consiste no personagem sobre o qual se constrói uma posição pouco ativa nessa dinâmica, nada impedindo até mesmo que sua obra, ou determinados aspectos desta, tornem-se mais conhecidos em determinado contexto justamente pelo trabalho incansável de “influenciados”.

Melhor que a imagem astronômica “seria a do espaço proporcionado por uma mesa de bilhar, no qual estão dispostas muitas bolas”, aponta Baxandall. “Toda vez que Y se reporta a X, ocorre uma reorganização de todo o campo de jogo. [...] No fim, cada bola está numa posição e numa nova relação [...]”.¹⁶⁰ Por isso, o termo “influência” aqui surgirá sempre entre aspas, indicando ser uma palavra usada desordenadamente pelos atores sociais que estudamos, a maioria das vezes em tom de ataque, mas que metodologicamente pouco se faz pertinente.

Os cineastas (e críticos) brasileiros, independente da pecha que recebam, sempre realizam uma ação de transformação e ativamente se apropriam de estilos e formas, que inevitavelmente assumem distintas maneiras ao se apresentarem em outro espaço e tempo, que não seu original. Não há nenhuma função-satélite nessa jornada. Nesse jogo de bilhar de constante rearrumação de coordenadas, o “medium”, em nosso caso o cinema, e o próprio universo específico de relações no qual a nova operação está inserida “modifica os termos do problema à medida que o jogo se desenrola. A bem dizer, alguns aspectos do problema só emergem com o prosseguimento do jogo”.¹⁶¹

¹⁵⁸ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 102. O historiador americano aponta a noção de influência como “uma das pragas da crítica de arte” (*Idem*, p. 101). Salgueiro, comentarista de Baxandall, aponta a noção de influência como “autoritária e fechada” denotando apenas “falta de rigor conceitual”. SALGUEIRO, Heliana Angotti. Introdução à edição brasileira. In: BAXANDALL, Michael. 2006, p. 09-23. p. 18-20.

¹⁵⁹ KOSELLECK, Reinhart, *op. cit.*

¹⁶⁰ BAXANDALL, Michael, 2006, p. 103.

¹⁶¹ BAXANDALL, Michael, 2006, p. 106. Em uma perspectiva mais historicamente localizada, Adrián Gorelik,

Nelson Pereira dos Santos, cineasta de *Rio, quarenta graus*, encontra-se entre um dos primeiros a realizar essa ação de, involuntariamente, fazer eclodir as coordenadas de um sistema astronômico satélite-astro, que tem mais de astrofísica do que de processo cultural, em nossa recepção cinematográfica. No citado filme, dois garotos de rua vivem pequenas experiências cotidianas em um Rio de Janeiro que guarda pouco da beleza dos cartões postais, o que provocou polêmica no período de seu lançamento.

Uma classificação lançada pela crítica da época agregou-se ao título para depois se ossificar. Junto com *Rio, Zona Norte* (1957) e um jamais realizado outro filme que deveria se chamar *Rio, Zona Sul*, Nelson Pereira dos Santos planejava realizar uma trilogia sobre a realidade dos morros no Rio de Janeiro. Os filmes, para a recepção da época, inegavelmente consistiam em claras manifestações da “influência” do neorrealismo no Brasil¹⁶².

O filme *Rio, Quarenta Graus*, inclusive, serviria, muitos anos depois, como exemplo de assimilação dos influxos estrangeiros, dessa vez, encarado como saudável:

*É hora de chegar a uma conclusão mais realista. Temos que colocar o cinema numa perspectiva mais ampla que o faça participar da realidade brasileira. Fazê-lo, crendo na eficácia de sua expressão e profundidade de seu alcance. [...] procurando métodos mais simples e despojados. Voltar as realizações de baixo custo, despreziosas em seu sentido intelectual e que *Rio, 40 Graus* é o exemplo mais consciente. Pensar, finalmente, nos termos que partiram de Roberto Rossellini e que fizeram nascer o maior movimento do cinema contemporâneo: neo-realismo.*¹⁶³

No trecho acima, José Alberto da Fonseca convoca o cinema brasileiro às fileiras do neorrealismo, caracterizado como um cinema de baixos recursos, portanto, realizado a partir de métodos “simples e despojados”, ideais a condição de penúria e falência industrial que o cinema

teórico argentino, operacionaliza um panorama de “circulação das ideias” em que as divisões entre centro e periferia são demolidas após a dessacralização da originalidade dos textos, o que ocorre mais intensamente pós segunda guerra. Não haveria uma fonte autêntica, tal qual em uma interpretação apegada ao ideal de pioneirismo ou de gênese logocêntrica. Mostra-se impossível “uma via de mão única” para os elementos artísticos porque o próprio conceito de originalidade passa a estar ameaçado. Esse ponto de vista entenderia o conceito de originalidade em uma chave de pensamento ao caráter instável das ideias e imagens, sempre em movimento, dando atenção para as trocas e fluxos constantes, para a polifonia e a multivocidade. O que ela visa é a atenção para uma “heterogeneidade conflitiva”, onde antes se via uma “suposta homogeneidade” usada para entender os modelos de referência em história da arte. GORELIK, Adrian. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: EdUFMG, 2005, p. 18.

¹⁶² FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo, Edusp, 1994.

¹⁶³ FONSECA, José Alberto da. Cinema brasileiro: para onde vamos? *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 26-27, p. 18-24, out.-nov. 1961, p. 23.

brasileiro enfrentava. O neorealismo inaugurado¹⁶⁴ pelo cineasta de *Roma, cidade aberta* (*Roma, Città aperta*, ITA, 1945), com seus atores não profissionais, paisagens naturais, filmagem fora dos estúdios e abordagem de temas sociais, confirmaria-se como um modelo desejável.

Ainda que um modelo disfarçado porque Fonseca conclama a “pensar nos [mesmos] termos” de Rossellini e não exatamente seguir o padrão instuído para um outro tempo e lugar. O que equivale a dizer que as premissas serão as mesmas desde que se estabeleça uma semelhança entre as duas realidades, o Brasil 1960-1962 e a Itália pós-1945, de baixos recursos e abundante em uma realidade social repleta de sofrimento disponível para o captar da câmera. Fala-se, portanto, de uma imagem transfigurada, para usar a expressão de um crítico da época.¹⁶⁵

Sutilmente, portanto, desloca-se o neorealismo da posição de *modelo*, na concepção estrita da palavra, afirmando apenas que partir dos mesmos pressupostos seria chegar a resultados similares, o que pressupõe inclusive uma concepção de realidade (e de realismo) límpida e transparente que a potência da câmera irá necessariamente capturar desde que guiada por princípios estritamente corretos.

Simultaneamente, assegura-se que o Neorealismo não é apenas uma “influência” no sentido tradicional, mas uma confluência de condições e circunstâncias, tom que se repetiria em diversos manifestos e críticas para evitar, em consonância com uma prática de cinema preocupada com o nacional-popular, o possível dano de questões e fórmulas diretamente importadas do estrangeiro.¹⁶⁶ Uma semelhança que, involuntariamente, estabelecia uma relação de interdependência entre duas realidades distantes, arremessando a imagem transfigurada para além das fronteiras nacionais.¹⁶⁷

Em geral, como podemos perceber pela ênfase de Fonseca nas “premissas”, admitir a “influência” apresentava-se como motivo de desconforto para os cineastas, desde que pudesse equivaler a uma mera importação de um modo de fazer alienígena. O texto de Fonseca, porém, pertence a um tempo em que firmar posições e fontes legítimas e autênticas de inspiração faziam-se tarefas urgentes. De um diferente recorte surge a pergunta de Elísio Valverde¹⁶⁸ a Roberto Santos,

¹⁶⁴ Precusores não faltam ao movimento: um grande exemplo é *Obsessão* (*Ossessione*, ITA, 1943), de Luchino Visconti, baseado no romance policial de James Cain, *The Postman always rings twice*, ver, CAIN, James M. *O destino bate à sua porta*. Trad: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Ver pré-análise de *Porto das caixas* (1962), à frente.

¹⁶⁵ A expressão está em VIANA, Antonio Moniz. *Corpo Ardente*. In: _____. *Um filme por dia: crítica de choque* (1946-1973). São Paulo: Companhia das letras, 2004, pp. 365-367.

¹⁶⁶ BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *op. cit.*

¹⁶⁷ BECK, Ulrich and SZNAIDER, Natan. Unpacking cosmopolitanism for the social sciences. *British Journal of Sociology*, 57, 2006. pp. 1-23.

¹⁶⁸ Não precisamos recordar, a grande admiração da RCC pelo movimento neorealista mesmo que Elísio Valverde

diretor de *O Grande Momento* (1958), com produção de Nelson Pereira dos Santos (fig. 2.4). O filme representava o cotidiano de trabalhadores descendentes de italianos em São Paulo a ocasião de um casamento criando uma fábula urbana de tons idílicos, ainda que atravessada por crítica social.

Em entrevista realizada no final de 1959, expõe-se claramente o risco que a “influência” representava na forma como Valverde articula a pergunta: “Como você sabe [...] houve quem encontrasse em seus filmes acessórios *ancenúbios* à maneira de [René] Clair e, principalmente, de neo-realismo de Zavattini, De Sica, etc. *Como [você] se defende?*”.

A própria pergunta guarda interessantes pontos de análise. O mais óbvio encontra-se na necessidade de defesa por parte do cineasta diante da acusação elevando a possibilidade de identificação das “influências” ao patamar de uma característica demeritória à obra do cineasta.¹⁶⁹ Mas encontra-se na resposta de Roberto Santos os mais interessantes pontos de contato com a ideia de uma torção na aspeção de modelo neorrealista:

[...] Tendo frequentado cine-clubes desde muito cedo muita coisa ficou em minha mente. Por outro lado, devo ressaltar que em nenhum momento sequer do planejamento lembrei-me da passagem 'a', 'b' ou 'c' de qualquer filme. Se há influência, está no gênero que escolhi, de expor as coisas simplesmente com elas acontecem [sic], nos seus próprios cenários, muito à maneira neo-realista.¹⁷⁰

Ainda que em um *mea culpa*, Roberto Santos deixa claro que mesmo ao admitir a “influência” necessário seria relativizá-la, pressupondo-a como inconsciente, e para administrá-la necessariamente não se poderia passar pelo abecedário dos grandes nomes e filmes do cinema para não cair na idolatria cinéfila. Na resposta concedida, ainda que admita o seu passado de

tenha realizado um artigo de dez páginas pouco lisonjeiro sobre o assunto. Apenas o fato de que o artigo ocupava uma quantidade superior a dez por cento da revista, que na época não chegava a cem páginas, oferece uma noção da importância desproporcional oferecida ao movimento. Logo nas primeiras linhas, no barroquismo que lhe era característico, Valverde defendia ser impossível um conceito de neorealismo minimamente válido e, mais ainda, uma possibilidade de algo existir semelhante ao movimento longe da Itália do imediato pós-guerra. Apesar disso, em geral, a admiração ao movimento italiano na RCC era a regra. VALVERDE, Elisio. Rosselini, 1959, um farsante. *op. cit.*

¹⁶⁹ O outro aspecto interessante está no uso da palavra “ancenúbio” que não constam no dicionário formal de português, o que até então não consiste surpresa, já que Valverde era notório pela demonstração de conhecimento erudito. Mas essa palavra é um neologismo para substituir a palavra de origem estrangeira nuance, em reforma ortográfica proposta na época do Império, que ficou famosa após receber uma ácida crônica de Machado de Assis. A reforma ortográfica, em um gesto de arrebatado nacionalismo, pregava a abolição de todos os galicismos do idioma português e sua substituição por palavras derivadas do português. Sobre isso v. ASSIS, José Maria de Machado. Bons dias. 05 de abril de 1888. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1875> Acesso em: 07.12.2012. Tal como na radical proposta de reforma ortográfica imperial, o temor e a rejeição ao estrangeiro se apresentava até na recusa, um tanto quanto pitoresca, de galicismos.

¹⁷⁰ SANTOS, Roberto. Cinema de Roberto Santos - Clareza, simplicidade e humanismo (Entrevista concedida a Elisio Valverde). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 18, p. 13 e 29-33, jul. 1960, p. 31

frequentador de cineclubes, portanto exposto ao “depósito internacional de imagens”, recordando o termo de Viány¹⁷¹, reforça que o processo de apropriação não foi racional, mas inconsciente.



Figura. 2.4. *O Grande Momento*. 1958. Direção: Roberto Santos. Produção: Nelson Pereira dos Santos. “Ancenúbios” do neorealismo.

Apesar disso, salienta que sua assimilação recai sobre uma escolha racional e lúcida, na disposição de conseguir a exposição cinematográfica da realidade “simplesmente como ela acontece”, de uma forma “despojada”, sem ornamentos. Essa opção, como se pode concluir, seria a responsável pela *confluência* básica, praticamente natural, com uma outra prática de cinema que, igualmente, também não mascarou a realidade. Esfera tomada mais uma vez de uma maneira transparente, em que bastaria a câmera no tripé e o desejo de se livrar de todos os artifícios por parte do cineasta, para o cinema evocar.¹⁷²

Necessário se faz chamar a atenção que uma sorte de artifícios discursivos fazia-se obrigatório a fim de se admitir a vinculação a um modelo estrangeiro de cinema. Se entendermos cosmopolitismo como uma intensa relação com lugares geograficamente distantes a partir do estabelecimento de vínculos que são vitais para decisões de âmbito local, tais admissões flertam diretamente com práticas cosmopolitas. Embora, como seria comum, um cosmopolitismo localizado, que elege uma fonte em particular como legítima.

O Brasil estava próximo da Itália porque o objeto a ser captado pela câmera seria similar e feito da mesma matéria de um mundo em ruínas devido a guerra. Roberto Santos estabelecia um “cosmopolitismo tácito”¹⁷³, que ainda se relaciona com uma concepção de realismo que depositava

¹⁷¹ VIANY, Alex. Alex Viány fala sobre Cinema novo (entrevista a Sérgio Payrelli [sic] Porto). *op. cit.*

¹⁷² Outros modelos de realismo existiam como o cinema verdade (*cinema vérité*), que dividia opiniões da crítica, cf. AUGUSTO, Sérgio. *Chronique d'un été*. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 58, maio-ago., 1962. p. 58.

¹⁷³ Para María Fernández, ao analisar a cultura visual mexicana em correlação ao cosmopolitismo, os agentes

grande fé sobre o poder da câmera de, desde que sem a mão pesada do diretor, capturar livre e espontâneamente uma realidade, o que demanda um investe o aparelho cinematográfico de um elevado poder de *universalia* (mais sobre isso, em 3.2.3).

Quando a “influência”, entretanto, vinha de fontes menos legítimas para as bandeiras de captação da realidade nacional que, até certo ponto, o cinema italiano no modelo de De Sica e Rossellini mostrava-se adequado, a questão poderia se tornar grave. Dedicemos um esforço analítico naquela “influência” que, para muitos, deveria ser demonizada e evitada.

Tratava-se da apropriação de temas, estilos e formas de Ingmar Bergman, cineasta sueco, e Michelangelo Antonioni, realizador italiano. A simples menção de seus nomes já se mostrava suficiente para acender rastos de pólvora e desencadear apaixonadas discussões entre a comunidade cinéfila da época. No afã de captar movimentos a partir de temporalidades alternativas, tal assimilação pode somar novos elementos de relacionamento entre o local e o internacional no cinema.

Ingmar Bergman exerce um papel magnetizador na atenção da crítica desde meados da década de 1950, quando foi descoberto pelos amantes de cinema, durante o I Festival internacional de cinema (ver. 1.1.1). Sua recepção positiva no Brasil, inclusive, antecederia a cobertura do *Cahiers du Cinéma*, que nas palavras de Jean-Luc Godard, só redescobriria, alguns anos depois, *Monika e o desejo* (*Sommaren Med Monika*, SUE, 1952) quando finalmente o filme foi reavaliado pelos jovens turco

Naquele ano de 1954, momento de intensa abertura de possibilidades para a relação do cinema brasileiro com o mundo, Bergman se tornaria o elemento a ser ativamente apropriado pelos homens de cinema locais. Se recordarmos que a recepção de um ideal estrangeiro não depende da qualidade do astro-rei, o que seria referendar o círculo da “influência”, mas de uma disposição ativa e uma abertura equivalente em direção ao elemento externo, a pioneira assimilação de Bergman denota a extraordinária rearrumação das bolas de bilhar no jogo do cinema internacional.

Para os críticos do *Cahiers...*, quando *Monika e o desejo* foi exibido pela primeira vez na França, a recepção foi fria e sem nenhuma demonstração de entusiasmo. A abertura para a genialidade de Bergman só se deu em 1957 em uma reexibição de desse mesmo filme.

perpetram o que ela chama de “*tacit cosmopolitanism*”: “*which habits of design, manufacture, or aesthetic value engage the local with the global without necessarily entailing a premeditated intention to do so*”. Ver, FERNÁNDEZ, María. *Cosmopolitanism in Mexican Visual Culture*. Austin: University of Texas Press, 2014, p. 25.

Principalmente, o olhar da personagem principal, Monika, vivida por Harriet Andersson, para a câmera (fig. 2.5), desnordeador e completamente iconoclasta para as regras cinematográficas e as normas morais vigentes, recebeu destaque por Godard e seus companheiros. De acordo com Antoine Baecque, historiador voltado para as revistas francesas de cinema e a constituição histórica da *Nouvelle Vague*, o olhar de Mônica, que estranhamente passara despercebido anos antes, agora iria auxiliar no estabelecimento dos modelos de corpos e dos personagens femininos para o novo cinema francês.¹⁷⁴



Figura. 2.5. *Monika e o desejo*. 1953. Direção: Ingmar Bergman. O desafiador olhar para a câmera muda o cinema moderno.

No Brasil, ao criticar *Juventude*, de Bergman, Walter Hugo Khouri, anunciava:

O que dá valor artístico a todas essas circunstâncias, entretanto, é a capacidade de Ingmar Bergman em transformar pensamentos, meditações filosóficas e transcendentais, em obra poética vibrante e criadora. Nesse sentido sua obra é única na história do cinema, pois, além de constituir *um conjunto dos mais artísticos que a sétima arte já viu*, [...] o pensamento de Bergman é profundo, denso, humano e trágico, e sua obra o traduz de forma admirável, constituindo *um conjunto inédito no cinema, pela sua unidade temática, pela sua sinceridade de tom e pela sua riqueza formal*. É difícil encontrar uma fita sequer de sua autoria que não se proponha um problema sério e perfeitamente estruturado [...] *Suas personagens são estruturados [sic] segundo uma concepção pessoal, e podemos dizer que existe um 'mundo' bergmaniano, moral e espacial, povoado de criaturas trágicas e autênticas, coerentes nos seus atos e pensamentos*¹⁷⁵.

¹⁷⁴ BAECQUE, Antoine, 2010. “Jean-Luc Godard [que segundo se conta elege *Sommarlek* como seu filme favorito] *interroga-se: como pudemos ser tão cegos?*” Em artigos de 1957 em diante, o *Cahiers du cinéma* revisa o cinema de Bergman já lançado em Paris, reforçando o coro sobre a cegueira dos jovens turcos frente à obra do cineasta sueco. O historiador Antoine de Baecque usa o episódio como um exemplo de cultura cinéfila construída a partir de uma “aprendizagem do olhar”: “[aquela] cegueira subitamente [encontrou-se] transformada em visão” (*idem*, p. 50).

¹⁷⁵ Antoine Baecque identifica como revolucionária na concepção de cinema que se seguiria a reavaliação realizada por Roger Tailler e Jean-Luc Godard do filme de Bergman, este último em julho de 1958, nas páginas do *Cahiers du cinéma* e da *Arts*: “Mônica encarna o desejo de fazer cinema misturado ao desejo de ilustrar uma mulher diferente, moderna, e a imagem de Harriet Anderson [atriz de Bergman] perturbará os pensamentos de muitos personagens do cinema dos anos 1960.” BAECQUE, Antoine de. 2010, p. 324-325. Mas, obviamente, quando Khouri assimila os

O ato transformador, a imagem transfigurada, dos homens do cinema nacional naquele momento se dirigia principalmente a esse “ ‘mundo’ bergmaniano”, tanto “moral”, de valores éticos peculiares, quanto “espacial”, que pressupunha criativamente também um espaço idiossincrático. Nesses escritos, periodicamente Khouri ajudou a alimentar o mito de Bergman como um dos maiores e mais coerentes “autores” do cinema,¹⁷⁶ seja quando analisava apenas um filme roteirizado pelo futuro diretor, então com 26 anos, como *Tortura de um desejo* (*Hets*, SUE, 1944). Nas palavras do crítico paulista, o jovem Bergman, mesmo como roteirista, já carregava o germe do futuro grande autor uma vez que, apesar da “estréia cinematográfica”, já apresentava em sua história “um nível de tal altura artística que permitia prever a obra excepcional e única na história do cinema que viria a se realizar”.

Quando analisava *Sede de Paixões* (*Terst*, SUE, 1949), Khouri equipara Bergman, o cineasta-autor, deus maior da arte cinematográfica, ao pintor, a um Rubens ou a um Rembrandt, inclusive capaz de efetuar um recurso característico da arte cinematográfica, a montagem, no interior de um mesmo *tableau*: “Um domínio excepcional da câmera, que corre e se move como um pincel, nervosa e vibrátil, *construindo uma montagem no próprio interior do quadro*”.¹⁷⁷

Quando Khouri se estabelece como cineasta, ao alcançar repercussão com *O Estranho Encontro* (1957), o estigma de bergmaniano estaria sempre atrelado ao seu trabalho, graças em parte a essas contribuições ao *Estado de São Paulo*, em que não poupava adjetivos elogiosos ao cinema de Bergman (v. 5).

O Padre Guido Logger elaborou um artigo para analisar a recepção de Bergman no Brasil, tamanho o fenômeno que o cineasta sueco provocava entre o público especializado. “Uma onda de entusiasmo está varrendo os meios cinematográficos do mundo inteiro, depois da descoberta de Ingmar Bergman”¹⁷⁸, informando que a descoberta do diretor pela comunidade internacional teria acontecido em 1952, justamente com o citado *Juventude*, durante o Festival de

elementos de Bergman não poderia fazê-lo como os *nouvelle vagueanos*. Na crítica a “Mônica e o desejo” poucas palavras sobre o olhar desafiador e imoral da protagonista, elemento em destaque para os jovens turcos. O que importa para Khouri seria o espaço bergmaniano, sua atmosfera e sua moral própria. (mais sobre isso, 5).

¹⁷⁶ KHOURI, Walter Hugo. Juventude, divino tesouro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 fev1958. Jean-Claude Bernardet usa, inclusive, essas críticas de Khouri para analisar a construção discursiva do mito da autoria, na linha da “política dos autores”, proposta na década de 1950 pelo *Cahiers du Cinéma*. BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França e Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.

¹⁷⁷ KHOURI, Walter Hugo. *Sede de Paixões*. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 fev. 1958.

¹⁷⁸ LOGGER, Pe. Guido. Bergman e seus críticos. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 22, p. 33-39, jun. 1961, p. 33.

Veneza.

Mas, ao menos no que diz respeito ao Brasil, Logger reprovava o que, usando as palavras do crítico carioca António Moniz Vianna, chamava de “Bergmanomania”, citando nominalmente Khouri (aqui nomeado erradamente “Khoury”, um erro tipográfico extremamente comum na imprensa da época) e outros críticos paulistas como José Lino Grünwald como os maiores aficionados do cineasta:

Walter Hugo Khoury [sic], o jovem cineasta brasileiro, tornou-se *o arauto mais entusiasta de Bergman*, seguido imediatamente por Paulo Emílio Sales Gomes e Francisco Luiz de Almeida Sales, ambos contudo, mais comedidos nos termos de sua admiração [...]. Há um 'que' de pueril nessa admiração, mesmo da parte de críticos sérios, [...] injustificável num crítico, que deve manter a cabeça fria e julgar desinteressadamente a obra de arte [...].¹⁷⁹

Alguns defensores de Bergman como José Tavares de Barros, além de crítico e cineclubista, diretor de curta-metragens, aproveitavam as críticas a seus filmes como oportunidade para discutir o papel do cineasta – ou seu irmão das letras, o crítico cinematográfico – frente a realidade social e às ambições de universalidade do cinema, não raro, como era de praxe no aspecto centáurico da crítica da época, despejando um agressivo ataque em direção ao lado rival:

Sublinho esse aspecto, prevendo os ataques de certa crítica simplista que acusará o filme de ‘anti-social’, de alheio ao contraponto da realidade cotidiana, e assim por diante. É o simplório e estúpido critério que não atinge um palmo além de seu limitadíssimo campo de ação. Não há dúvida que *a mesma problemática* de 'Através de um espelho' [Sasom i en spegel, SUE, 1961] *deveria receber um outro tratamento, digamos, uma nova dimensão social, se por acaso fosse desenvolvida por um cineasta brasileiro. Mas o cinema é universal e essa característica não pode jamais ser esquecida, ao menos por aqueles que o julgam uma autônoma forma de arte e de linguagem. Por isso, na mesma medida em que os autores, os cineastas, se enraízam nos problemas da própria terra e do próprio momento histórico, assim os críticos são obrigados a ampliarem as próprias antenas receptivas, abrindo-se com sensibilidade às mais subtis [sic] manifestações - artísticas e culturais - do homem total. Penso que a dialética entre o autor-enraizado e o crítico universal - encontro que, evidentemente, se pode realizar no mesmo indivíduo - é o único meio de fazer progredir o cinema que já está começando a existir no Brasil*¹⁸⁰.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁸⁰ BARROS, José Tavares. Bergman (no segmento Quatro Diretores - Bresson, Bergman, Resnais, Kurosawa). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 34, p. 53-60., jan.-abr. 1963, p. 54.

Barros propõe uma dialética entre o cineasta com raízes fincadas no solo de sua terra e o crítico com os galhos apontados para o céu da universalidade cinematográfica. Destaca-se ainda esse caminho como o ideal para o progresso do incipiente cinema nacional. Ainda que admita a “universalidade” da arte cinematográfica, Barros defende que, sem sombra de dúvida, se o filme fosse realizado no Brasil, “um outro tratamento” se faria necessário. O cineasta, desde que brasileiro fosse, certamente deveria abordar a temática por uma “dimensão social”, caminho aparentemente incontornável nas palavras do cineasta. A relação com o “homem total”, que se expande além de classes e fronteiras nacionais, um personagem cosmopolita por excelência, não abre mão de um pensar intimamente relacionado ao local.

Termos semelhantes podem ser encontrados na recepção de filmes do cineasta italiano Michelangelo Antonioni. Dotado de inspiração (e vocabulário) claramente sartreanos, o crítico Paulo Leite Soares tecia comentários elogiosos sobre *A Aventura* (*L'avventura*, ITA, 1961), nomeado como “a maior tentativa de totalização do cinema moderno”, mas alertava que os personagens do filme não são possíveis “protótipo[s] da engrenagem social [...]. Eles vivem, apenas, em determinado e lugar especificado: é, em suma, *o homem em situação*, ‘personagens completos *incorporados pelo tempo*’”.¹⁸¹

Os filmes de Antonioni estavam entre os que mais recebiam textos analíticos nas páginas da RCC, sejam elogiosos ou não, principalmente após 1961, sobrepujando-se a supremacia que a abordagem do neorealismo demonstrava até então. Polêmica que só se ampliava desde o lançamento do filme e seu impacto considerável incluindo sua conturbada recepção no Festival de Cannes de 1961, quando o filme foi abertamente atacado por parte da platéia. “[...] [*L'avventura*] dividiu o público e crítica provocando vaias, aplausos e protestos igualmente apaixonados”.¹⁸²

O italiano Antonioni, para muitos, somaria-se ao sueco Bergman como exemplo de cineastas pouco preocupados com realidades sociais e focados em manifestação dos conflitos internos dos personagens, a despeito das realidades externas. Não faltavam aqueles que usaram os filmes do diretor, não só o citado mas *As Amigas* (*Le Amiche*, ITA, 1955), *A Noite* (*La Notte*, ITA, 1961) e *O Eclipse* (*L'eclisse*, ITA, 1963) para atacar o que julgavam um cinema conformista e alienado,

¹⁸¹ SOARES, Paulo Leite. Ainda Antonioni: *Aventura & Amigas*. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 43-47, maio-ago, 1962. p. 43, grifo nosso. aspas não creditadas, talvez Sartre.

¹⁸² XIII CANNES, 1960: Numa revisão completa. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 19, p. 08-12, ago. 1960. p. 09.

questionando até mesmo a propalada originalidade do diretor:

[O cineasta] é novo em relação à forma idealista porque se utiliza, não somente da interiorização de uma forma criadora, mas também dos artifícios do vazio, dos grandes silêncios e dos grandes espaços vazios. Desnecessários dizer que ele encara esses artifícios como composição artística idêntica ao estado da Humanidade [que ele critica] e não como (elemento de sugestão de um meio, contra o qual o homem combate... e vence) [...] A incomunicabilidade existe [em Antonioni], na medida em que [...] não existam relações suficientemente intensas para *criar a força social necessária para um ultrapassamento das adversidades*. E além disso, existe pelo fato de que, hoje, *os homens ativos comunicam-se por intermédio de uma linguagem que não pode ser entendida pelos velhos* [...] O novo estilo de Antonioni, [porém] não passa de uma tentativa de novo estilo, pois é novo apenas enquanto tomado dentro da conjuntura velha. *É novo em relação à forma idealista e velho em relação ao que hoje importa realmente, àquilo que é necessário ter para ser jovem.*¹⁸³

No mesmo crítico, de maneira um tanto confusa, a recepção de Antonioni faz-se paradoxal representando o dilema que seus filmes constituíam, eficazes em sua forma de representar o mundo, mas conformistas em sua disposição de desafiá-lo. Sintonizados com as condições de existência, atentos portanto às novas forças, mas desatualizados em relação ao que realmente importava, a energia da juventude. Essa sim, capaz não só de identificar os problemas do mundo, mas de superar esses mesmos problemas, e em relação ao qual o filme de Antonioni estaria identificado, mas somente em aparência. Ciochetti estabelece mais uma vez a oposição “velhos” e “jovens” como um critério para analisar o “idealismo” das “velhas formas” em Antonioni e a sua impotência de elaborar e propor sugestões válidas para superar os problemas do mundo. Energia essa que não está ausente nos jovens, pastores de um novo mundo.

Assim, a despeito de alguns críticos que enxergavam em Antonioni “uma grande vocação de sociólogo” e para uma “macrossociologia”, que atuaria nos “limites geográficos” dos grupos e da sociedade, muitos outros insistiam que uma abordagem limítrofe não se mostrava adequada. Principalmente frente a uma realidade social tão urgente quanto a brasileira, assaltada pelos modelos estrangeiros, uma imagem construída nos limites – das classes sociais, das fronteiras nacionais e do dizer e até mesmo do mostrar e do *ver* – não tinha a força e a frontalidade necessária para contemplar a urgência dos novos tempos.¹⁸⁴

Uma perspectiva forte entre os críticos endossava a bifurcação de análise proposta por

¹⁸³ CHIOCHETI [CIOCHETI], Ermetes. Antonioni e outras impressões. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p. 51-60, set.-dez. 1962, p. 53-54, grifo nosso. Anos depois Ermetes Ciochetti seria assistente de direção de *Noite vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri

¹⁸⁴ SOARES, Paulo Leite. Ainda Antonioni. *op. cit.*, p. 44

Paulo Emílio Salles Gomes, quando este comparou *O Estranho Encontro*, de Khouri, e *Rio, Zona Norte*, de Pereira dos Santos.¹⁸⁵ Nos caminhos apontados aqui, um cinema de apropriação bergmaniana (ou de Antonioni) e um cinema de apropriação neorrealista.

2.3.3 Para além das dicotomias: outras fontes de apropriação

A fim de reforçar que os binarismos, ainda que suas proposições alçassem voo, não se sustentavam quando confrontados com uma observação da prática constituinte do campo cinematográfico, analisemos algumas peculiaridades de outras propostas de apropriação então em circulação.

Nesse sentido, o projeto que Gomes construía, junto a cinemateca, para o estímulo a consciência dos homens de cinema, assume um papel fundamental. O pesquisador Rafael Zannato aponta que Paulo Emílio Salles Gomes defendera outras matrizes de estudo e inspiração para o cinema brasileiro. Ao executar o projeto de fundação da Cinemateca brasileira, levando a cabo o plano de aprofundamento das perspectivas históricas sobre o cinema mundial para o estabelecimento de uma base para o cinema nacional, Gomes acreditava que o cinema de República de Weimar, de 1920, poderia funcionar como uma fonte de estudo valiosa para as novas gerações de críticos e cineastas. “A velha Alemanha e as [duas] de hoje continuam a ter muito a dizer e não há razão para não contribuir mais efetivamente, ao lado dos outros grandes centros de cultura, para *o delineamento de nossa fisionomia nacional*”.¹⁸⁶

Gomes elege como ponto partida o ano de 1954 e a realização do I Festival Internacional de Cinema, articulando um projeto de educação pelo olhar. Ao organizar mostras e exposições de películas de todo mundo constrói um projeto que tem como público-alvo a “nova geração de cineclubistas”, visando o “aprofundamento de sua cultura cinematográfica” e a “abertura de novas dimensões em sua formação artística e humanística”, o que seria, aliás, na concepção de cultura do ensaísta, “inseparável [uma] da outra”.

De acordo com Zannato, o ideal seria formar no Brasil “um cinema equiparado ao das nações desenvolvidas”, para isso desenvolvendo quadros de pessoal cultura e tecnicamente

¹⁸⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. Rascunhos e Exercícios. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 21 Jun 1958. Sobre isso, ver, cap. 1.

¹⁸⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. A propósito do cinema alemão. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 17 jan. 1959, grifo nosso. Recordando que a Alemanha estava dividida entre República Federal Alemã e República Democrática Alemã, sob zonas de influência, respectivamente, dos Estados Unidos e da União Soviética.

preparados para o desafio do cinema nacional. A Cinemateca, tendo a frente Paulo Emílio assume, portanto “a linha de frente da formação cultural”, compreendendo como inseparável a cultura cinematográfica da cultura em geral¹⁸⁷.

Durante a Semana de cultura cinematográfica, realizada em janeiro de 1959, patrocinada pela Comissão Estadual de Cinema, Salles Gomes programa a exibição de 11 clássicos do cinema expressionista alemão, que radicalizavam a proposta formal do cinema, principalmente com *decórs* tendentes a deformidade, cenários de estúdios ou interiores lúgubres e fotografia atravessada de contrastes entre sombras e luzes. O cinema alemão, mais especificamente, *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene, e *Nosferatu* (*Nosferatu – Ein Symphonie der grauens*, 1922), de F.W. Murnau, entre outros, serviriam como uma profícua matriz estética agindo como uma alternativa para o modelo norte-americano de produção.

Além dos filmes, palestras como a de Anatol Rosenfeld apresentariam o expressionismo e seu desdobramento para outras artes. O que P.E. Gomes parece implicitamente propor é o estabelecimento de uma escolha mais aberta em relação ao pólo internacional de produção, ainda que sua posição permita antever um cosmopolitismo seletivo e negociado.

Curiosamente, a liberdade de escolha de matrizes estéticas a qual se filiar convive, portanto, com o ideal de emancipação nacional das consciências que em menos de um ano ele iria pregar durante a Convenção. Em uma concepção particular de autonomia, longe de uma possível posição isolacionista advinda do nacionalismo, Gomes elege uma relação de interdependência privilegiada, rejeitando a de Hollywood, mas abraçando uma outra proposta, já desaparecida, a do cinema de Weimar, como uma possível matriz.¹⁸⁸

Além da proposta de Gomes, uma fonte a mais de “influências” para o cinema brasileiro segundo a crítica mineira seria o próprio cinema latino-americano. A indústria de cinema latino-americano, que possui pouco destaque em nossos estudos acadêmicos, desenvolvia experiências peculiares desde o final dos anos 1940 até aqueles dias. A indústria cinematográfica venezuelana, por exemplo, criou a partir de 1949 com a *Bolívar Films* um sistema em série de produção de melodramas, agregando diretores e técnicos estrangeiros, em uma proposta transnacional que guarda possíveis semelhanças com a Vera Cruz.¹⁸⁹

¹⁸⁷ ZANNATO, Rafael Moratto. *op. cit.*, p. 05.

¹⁸⁸ ZANNATO, Rafael Moratto. *op. cit.*

¹⁸⁹ ALVARAY, Luisela. Melodrama and the emergence of Venezuelan cinema. In: SADLIER, Darlene J. *Latin*

O contato, no entanto, das audiências brasileiras com essas películas era, provavelmente, muito difícil ou nulo, apesar da proximidade geográfica. Apesar disso, alguns críticos, naquele momento, estavam mesmerizados pela experiência revolucionária cubana¹⁹⁰ e, ademais, entre curiosos e receosos, estavam no mínimo dispostos a realizar uma espécie de intercâmbio cultural, após um rápido contato com o cinema argentino, quando tiveram oportunidade de assistir a *Um céu de verão* (*Piel de verano*, ARG, 1961), de Leopoldo Torres Nilsson.

A meu ver o ideal do cinema brasileiro estaria numa posição intermediária entre Argentina e Cuba. Cinema social, sim, voltado para as necessidades e os direitos de nosso povo, lançado dinamicamente em prol da justiça e da liberdade. Mas cinema livre, aberto a todas as tendências e estilos, a todos os recursos do indivíduo criador. A síntese dos dois extremos criará um verdadeiro cinema [...] ¹⁹¹

Daquele cinema latino-americano, o cubano, colhia-se a preocupação social com os que se posicionavam do outro lado da fratura social, o que vinha conjugado a um temor de uma ditadura e consequente monopólio cultural do estado sobre o cinema. De uma outra matriz do continente, o cinema argentino, retirava-se a lição da importância cultural, o cosmopolitismo e a densidade psicológica a partir de trabalho de cineastas com forte personalidade como Leopoldo Torres Nilsson, mas do mesmo modo reprovação tanto da ausência de valores sociais quanto do exagerado individualismo em seus filmes.

O crítico José Tavares de Barros estava preocupado com a não absolutização de posições. Sua proposta, acima exposta, de um tendência intermediária, entre o social, nos passos do cinema cubano, e o cosmopolita, na esteira do argentino Torres-Nilson, entretanto, demonstra a multiplicidade existente de posições na direção de uma definição de cinema nacional. Uma vez mais, a proposta de Barros demanda um analista de cinema com os pés fincados na cultura nacional, mas com os ideais voltados para a universalidade, revelando um cosmopolitismo que não despreza e mesmo se mostra atento às necessidades nacionais.

American Melodrama: Passion, pathos and entertainment. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009, pp. 33-50.

¹⁹⁰ Lembrar-se de que a expansão da revolução que ocorrera em Cuba para os outros países da América Latina não parecia uma possibilidade em nada remota, conforme podemos verificar quando Sartre veio ao Brasil (ver. 1.4.3).

¹⁹¹ BARROS, José Tavares de. Festival de Sestri-Levante. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 27-38, maio-ago, 1962. p. 36. Na mesma edição, Sérgio Augusto dedicaria um artigo de dez páginas a Torres Nilsson, recém-lançado no Brasil com a película o *Céu de Verão*. Na matéria, longa oportunidade para afirmar a independência ideológica da revista, versáteis epítetos para se referir a uma crítica de esquerda que agressivamente atacara a pretensa “universalidade” do cineasta argentino. AUGUSTO, Sérgio. Presença de Torres-Nilson (com curta entrevista). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 06-26, mai-ago. 1962.

Uma análise rápida das críticas do período, principalmente da RCC, poderia supor que tal personagem idealizado por Barros seria impossível no homem de cinema do Brasil, em grande parte afeita as discussões do nacionalismo advindas da década anterior. Em relação a postura centáurica da crítica, os galhos dessa árvore, assim, jamais apontaram para o céu da universalidade cinematográfica senão para o lábaro estrelado da pátria mãe gentil.

Apesar do aparente encastelamento, em realidade pouco dialético, em posições opostas, que de fato se mostraria um capital discursivo de atração para grande parcela dos cronistas da época, tal posição não se sustenta principalmente quando em confronto com um aspecto da práxis para além das letras, ou seja, com a produção dos filmes. A partir da análise dos filmes, e não apenas dos ensaios críticos, os realizadores (não só os cineastas, mas fotógrafos, roteiristas, etc.) talvez atendam melhor a demanda de Barros a respeito de um homem de cinema cosmopolita, aquele que teria os pés fincados no nacional e a mente aberta para as constelações da arte cinematográfica internacional.¹⁹²

Um grande exemplo pode ser tomado no filme *Porto das Caixas* (1962), um cadinho das chamadas “influências”, mas que se apropria de maneira única dos laços que tece com o cinema internacional.¹⁹³ O enredo é diretamente calcado do clássico precursor do neorealismo, *Ossessione*, que Luchino Visconti dirigiu em plena Itália fascista de 1943. Inspirado em *The postman always rings twice*, novela policial de James M. Cain, o filme italiano contava com paisagens áridas de pobreza e ruína para relatar a história de uma mulher que convencia o amante a matar o marido, violento e rude.

A narrativa de Paulo César Saraceni se passa em uma pequena cidade ferroviária do interior do Brasil, tomada por ruínas de fábricas e casarões abandonados. Obediente à fonte em relação ao enredo policial, o filme de Saraceni apresenta um conto sobre uma personagem feminina que sustenta financeiramente um marido grosseiro e simplório, às vezes precisando se prostituir para isso. Cansada desse estilo de vida, ela planeja então matar o marido.¹⁹⁴

¹⁹² Não precisamos recordar que os atores sociais articulam respostas visuais sem a necessária intenção de atender programas pré-estabelecidos, seu ato de criação responde a necessidades visuais estabelecidas em seu próprio contexto, mas nem sempre verbalmente expressos. BAXANDALL, Michael, 2006.

¹⁹³ O filme está inserido no movimento cinema novo. Em longa carta a Glauber, o crítico Gustavo Dahl apresentava algumas reservas ao filme: “É quase filme que ele fez para ele [Saraceni]. Isto pode dar certo, no caso de, mas não é uma estrada a seguir, longe disso, a abandonar o quanto antes”. DAHL, Gustavo. [carta] . mar. [?], 1963, Paris [para] ROCHA, Glauber. [s.n.]. 11 f. Situação do mercado europeu para o filme brasileiro e festivais de cinema. In: BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 195-206, p. 200.

¹⁹⁴ A pesquisadora Isabel Regina Augusto nota uma intensa troca cultural entre o diretor Paulo César Saraceni e o cineasta Roberto Rossellini, principalmente, em relação ao filme *Viagem à Itália* (*Viaggio à Italia*, ITA, 1954),

Em diferentes ocasiões, ela solicita a três amantes, o dono da mercearia, um militar e o barbeiro para que cometam o assassinato. Nenhum dos três se mostra apropriado para a tarefa. Um deles, o merceiro, um dia, decide atender a seu pedido. Durante a noite, ele aproveita que o marido dorme e dirige-se para matá-lo com um machado. Em uma montagem alternada, os políticos locais promovem um debate na praça da cidade em que falam das reformas de base, que estavam na pauta do governo João Goulart, e um bêbado discursa sobre reforma agrária, concluindo: “de que adianta a gente ser campeão do mundo”, referindo-se a copa de futebol vencida pela seleção brasileira em 1958 e 1962, “se a gente não tem feijão”.

Em paralelo, o amante se acovarda no último momento e a esposa toma o machado, ela mesma desferindo o golpe fatal no pescoço do marido que dormia. O amante a ajuda a transportar o cadáver para a linha do trem a fim de simular um acidente (referência a outro romance de Cain, adaptado por Billy Wilder na década de 1940)¹⁹⁵. Na última cena, após se livrarem do corpo, eles cruzam rapidamente com a senhora que lhe vendeu o machado, o que apesar de estabelecer um sentimento de dubiedade na narrativa, não parece afetar profundamente a ação dos personagens. Em seguida, em uma encruzilhada dos trilhos ferroviários, ele diz: “Eu não vou”. Sem se abater, ela retruca: “Eu vou”. E os dois se separam silenciosamente em um plano geral, com a estação e os trilhos no *background*.

Ainda que fiel a várias idéias do romancista americano e do original italiano, o filme brasileiro convulsiona, porém, a mensagem moralista do roteiro original. No filme italiano, *Ossessione*, a inexorabilidade do destino empurra os assassinos para o reconhecimento da culpa e a redenção de ambos pela punição, que leva a morte dela em um acidente de carro e a prisão dele por seu suposto homicídio.

ressaltando, inclusive, o intercâmbio cultural de vários cineastas brasileiros que estudaram no Centro sperimentale di cinematografia (CSC), na Itália. Em *Porto das Caixas*, primeiro filme de Saraceni após o retorno de seus estudos no CSC, ela nota a presença constante dos “tempos da montagem”: “Com a película, Saraceni leva ao limite do paroxismo a técnica rosselliniana de trabalhar os chamados ‘pontos mortos’ ou ‘tempos de montagem’, de dilatar estes momentos, no que concerne à ‘duração’, nos fotogramas, cenas, sequências, enfim do inteiro filme.” AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e cinema novo: a influência do Neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v.31, n.2, p. 139-163, jul/dez. 2008, p. 154.

¹⁹⁵ Trata-se de CAIN, James M. *Indenização em dobro*. Trad. João Batista da Costa Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2007. O texto foi adaptado por Billy Wilder com o título em português de *Pacto de sangue* (*Double indemnity*, EUA, 1944) e, mais uma vez, relata a sedução por uma sensual protagonista, cuja independência mostra-se um perigo para os homens, de um homem para que ele mate seu marido. Dessa vez, eles simulariam, em condições semelhantes ao usados no filme de Saraceni, um acidente na linha do trem para assim conseguir uma vultosa soma em dinheiro como indenização. No filme brasileiro, a menção ao retorno financeiro é eliminada. O crime surge apenas como dilema moral e chance de libertação frente a opressão.

Em *Porto das Caixas*, por sua vez, a mulher, diz várias vezes durante a narrativa: “Eu não pertença a ninguém”. Ela toma as rédeas do seu destino, o que se confirma diversas, seja quando ela manuseia o machado e assume a tarefa do assassinato ou quando ela segue sozinha na sequência final. Se no original já havia a presença do determinismo do meio social como gerador de comportamentos anômicos, agora a mulher acuada assume a violência como única arma contra a opressão, antecipando algumas premissas éticas que estariam presentes no cinema brasileiro através da década (v. cap. 4 e 6).

Em adição às referências diretas a Visconti, outros diversos elementos do cinema internacional se cruzam no decorrer da película. Em uma ressonância bergmaniana, por pelo menos duas vezes, a protagonista dirige seu olhar diretamente para a câmera. Na primeira, após receber uma bofetada do marido. Em plano médio recessivo que enquadra os dois enquanto ele desfere a violência em seu rosto, há um corte para um *close-up*. Lentamente ela diz, “um dia você me paga” (mensagem que se destina também aos espectadores) (fig. 2.5). Em outro momento, ela tenta seduzir o merceeiro para que ele execute o assassinato, e de olhos lânguidos, fita diretamente a câmera. Em *Porto das Caixas*, o neorealismo italiano de *Ossessione* encontra o desafio moral sueco de *Sommaren Med Monika*. Nesse encontro, tanto os princípios neorealistas de Visconti quanto o intimismo existencial de Bergman são transfigurados.



Figura. 2.6. *O Porto das Caixas*. 1962. Direção: Paulo César Saraceni. Olhar de desafio para o espectador.

Em um terceiro olhar para a câmera, agora em plano americano, de camisola ela faz poses sensuais, voltando-se, sem que exista uma justificativa clara no interior do enredo, diretamente para o espectador. A luz fosca, de forte contraste, atinge o corpo da protagonista lateralmente

estabelecendo uma relação imediata com as estrelas do cinema mudo europeu como Louise Brooks, de *A Caixa de Pandora* (*Die Buchse der Pandora*, ALE, 1929), clássico de Georg Wilhelm Pabst.

Ademais, a fotografia de Mário Carneiro faz largo uso de sombras, enquadrando a ação através de janelas e grades na contra-luz, deixando, por vezes, os personagens falarem na ausência quase total de luz¹⁹⁶, em óbvias referências ao expressionismo cinematográfico realizado na Alemanha da República de Weimar de 1919 a 1933.

No clímax, a sequência do assassinato, a câmera passeia em montagem alternada pela praça apinhada de populares. Enquanto os candidatos discursam em uma clara menção ao esvaziamento dos discursos políticos oficiais e novas cenas documentais dos populares surgem, o fundo musical é um irônico acompanhamento de fanfarra. Nesse ponto, uma possível reprovação moral por parte da narrativa em relação à violência encontra-se problematizada. A narrativa fílmica apresenta elementos díspares, mas não se posiciona claramente a respeito deles, circunda os objetos sem julgá-los (v. 4). Simultaneamente, o assassinato é um ato de revolta que ocorre contra um homem desprotegido, não raro apresentado como impotente e patético, mas ainda assim representante da opressão e o autoritarismo. Ambivalência que é reforçada pela não punição dos envolvidos no desfecho da história.

O encerramento da narrativa, entretanto, assevera um elemento de ambiguidade moral devido a presença da senhora que vendera o objeto do crime, espécie de Erínia, cuja presença chega para cobrar, ainda que silenciosamente, a dívida de sangue. Um intrincado trânsito de referências, que sugere um movimento interminável, o filme de Saraceni apropria-se ativamente das energias criativas disponíveis no depósito internacional de imagens.

O filme já aponta o esgotamento da relação estática das “influências”, propalada pela crítica da época, e encaminha de maneira profícua novas relações entre o nacional e as referências internacionais. O nacional está presente nas referências diretas a realidade política que o país vivia, o internacionalismo surge na relação intensa que a narrativa estabelece com soluções visuais

¹⁹⁶ Mário Carneiro, fotógrafo também de *Arraial do Cabo* (1960) e *O Padre e a Moça* (1966), em recente entrevista revela que a plasticidade de sua imagem não estava isenta das polêmicas do período: “Eu como era artista plástico, fazia gravuras, a minha preocupação era exatamente a de continuar, nesse caminho do cinema, descobrir um viés [...] para botar as minhas idéias e a minha emoção de artista plástico dentro desse mundo aí. Então minha fotografia ficou sendo uma fotografia considerada na época formalista. ‘Mário é formalista, Mário pensa que cinema é gravura’. [...] É claro que as influências do meu aprendizado de pintor, arquiteto, valeram muito para o meu olhar mais depurado, um olhar mais educado. É [porém] um olhar útil, não é o olhar que me atribuíam de ficar enfeitando o quadro”. CARNEIRO, Mário. Entrevista. Disponível em <<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista9.asp>> Acesso em: 25 jan. 2012.

pensadas para outros ambientes e situações culturalmente diferentes, mas que surgiam reinventadas. Nelas persistem os elementos de uma realidade distante, embora ressemantizados em um diálogo entre as formas.

Uma visualidade cosmopolita que atua em uma relação de fricção às agendas nacionalistas, parcialmente respondidas e, ao mesmo tempo, reconfiguradas pela narrativa, que se alimenta das perspectivas históricas renovadas proporcionadas por quase dez anos dos festivais, mostras e ciclos promovidos pela cinemateca e dos intercâmbios internacionais com o Centro sperimentali di cinema e outros¹⁹⁷. Em uma ousadia notória para época, a produção propõe uma abordagem ambígua da violência e uma ambivalência moral impossíveis de se menosprezar.

Dilemas éticos que se pretendem universais, portanto, são transformados em *leitmotif* e convivem com a citação direta dos problemas da atualidade que o país atravessava. Promove-se, desse modo, um intenso diálogo entre as imagens presentes no filme e as imagens pré-existentes, colhidas no repositório internacional cinematográfico, mas sem sobreposição de camadas. Esse diálogo age sob o signo da abertura e não do fechamento. O cosmopolitismo, ao invés de negar o nacionalismo, pressupõe este, estabelecendo-o como a base no qual o seu ideal de fraternidade para além das fronteiras encontra as vicissitudes da prática.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Na mesma entrevista, Carneiro destaca sua experiência na França: “Eu tive sorte de ir muito cedo a Paris, com dezoito anos. Eu fui muito a cinematecas, então eu vi *A Paixão de Joana D’arc* [DIN, 1929, de Carl Dreyer], filmes que tinham esse preto e branco, essas afirmações, essa coisa de uma imagem incisiva, sem floreio”. CARNEIRO, Mário. *op. cit.* Em contrapartida, ressalte-se a possibilidade um cosmopolitismo do não viajante, aquele construído apenas a partir de referências colhidas *in situ*. Ver, FERNÁNDES, María. *op. cit.*

¹⁹⁸ Para Ulrich Beck e Natan Sznaider, em sua agenda para uma abordagem metodológica cosmopolita que revise o nacionalismo implícito nos tradicionais estudos sociológicos “*cosmopolitanism does not only negate nationalism but also presupposes it*”. Os pesquisadores vão ainda mais longe para enxergar uma necessidade de imbricamento do nacionalismo no cosmopolitismo, sob pena deste perder-se na esfera do idealismo: “*Without the stabilizing factors which nationalism affords in dealing with difference, cosmopolitanism is in danger of losing itself in a philosophical never-never land [sic]*”. BECK, Ulrich and SZNAIDER, Natan. *op. cit.*, p. 20, grifo nosso.

CAPÍTULO 3: AS FORMAS DE UM FUTURO, CINEMA E AUTONOMIA

3.1 Rumo a um cinema nacional

3.1.1 Os tesouros latentes e insuspeitos de nossa cinematografia

O esforço identitário em relação ao cinema brasileiro, naqueles anos do começo da década de 1960, girava em torno, principalmente, de dois eixos de expectativas. O primeiro destes, estabelecido pelos eventos de cinema e debates ocorridos através dos veículos de imprensa, seria a produção cinematográfica propriamente dita. Os filmes finalmente deveriam atender a ansiedade geral por um cinema brasileiro com películas cujas características representassem o novo momento de conscientização cinematográfica que o País vivia e que eventos como a *Convenção dos críticos* apenas salientavam. A próxima safra de filmes deveria ser, em consequência disso, resultado de um processo de amadurecimento histórico e produzido em nova chave.

Como um segundo fator de expectativa atuante, construído dentro dessa comunidade do olhar cinematográfico, o estabelecimento de um passado coerente e de marcos operacionalizáveis para a fundação de um cinema autenticamente nacional deveria transformar-se em um passo fundamental. O Cinema Nacional (assim mesmo, com maiúsculas) deveria, em um esforço de objetivação,¹ finalmente surgir: “orgânico”, “harmonioso”, com um passado para servir de quadro de referências, e, mais importante, com um futuro, amplo e próspero, a ser extraído – ou, dependendo da perspectiva, acelerado – a partir daquele momento presente, preche de tempo histórico.²

Para atender àquela primeira necessidade, a de produção de películas, um grupo de jovens cineastas estava oferecendo suas primeiras contribuições. Seus integrantes eram provenientes do público cinéfilo que se reunia nos clubes de cinema do Rio de Janeiro, principalmente no Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC) da União Metropolitana dos Estudantes, e que publicava no

¹ CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

² Recordar das assertivas de Francisco Luiz de Almeida Salles durante a Convenção, conectando a necessidade de um cinema nacional a aspectos remotos do cinematográfico. Ou Paulo Emílio, que estabelecia referências ainda mais remotas, em busca de um cinema brasileiro “orgânico”, assim como a literatura (v. 2.2.2).

jornal estudantil daquela entidade, o *Metropolitano*.³ Capitaneadas por Glauber Rocha, jovem baiano, recém-chegado a então capital do país,⁴ o grupo, cujos demais membros eram Paulo César Saraceni, Mário Carneiro, Gustavo Dahl, Miguel Borges e Leon Hirszman, reunia-se para propor novos rumos para o cinema brasileiro. As discussões giravam essencialmente em torno da produção com poucos recursos, em um primeiro momento, de curtas-metragens, que tivessem como principal papel a intervenção crítica na realidade nacional.

Uma iniciativa da Cinemateca e do Museu de Arte Moderna viria atender a segunda prerrogativa apontada acima, a de organicidade da prática cinematográfica. Em 17 de outubro de 1961, durante a VI Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, realizada no MAM, a homenagem ao cinema brasileiro que ali se dá transforma-se em uma ação organizada de fundação discursiva que almejava preencher o que se julgava um vácuo das práticas cinematográficas.⁵ Um passo a mais após a *Convenção dos Críticos*, ocorrida alguns meses antes, a homenagem pretendia unir a prática e a inteligência, a exibição dos filmes e sua inserção analítica dentro de um quadro de semelhanças e tendências em comum, contribuindo assim para a sonhada autonomia e consciência histórica do nosso cinema.

O crítico belga Jean-Claude Bernadet, que elabora o texto para *O Estado de São Paulo*

³ ROCHA, Glauber; SANTOS, Nelson Pereira & VIANY, Alex. [Cinema novo: origens, ambições e perspectivas]. In: AVELLAR, José Carlos. (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 87 (O texto original foi publicado em *Revista Civilização Brasileira*, n. 1, p. 185-196, 1965).

⁴ Advindo da jovem esquerda baiana, organizada em torno do semanário universitário “Ângulos” e da revista “Mapa”, também crítico de cinema e diretor de curtas-metragens como “O Pátio” (1959) e do inacabado “Cruz na praça” (1960), Glauber Rocha se tornaria o nome mais famoso do grupo, espécie de porta-voz do movimento, e do cinema brasileiro a nível internacional. Para uma biografia não acadêmica ver, MOTTA, Nelson. *A primavera do dragão: a juventude de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

⁵ Em 1959, a *Brasil filmes* encerra as atividades, após o fracasso nas bilheterias de *Ravina*, dirigido por Rubem Biáfora e produzido por Flávio Tambellini, em uma segunda concordata da Vera Cruz. Além disso, aqueles filmes que sempre conseguiram se manter no mercado cinematográfico brasileiro, apesar dos reveses econômicos, as chanchadas também entravam em lento declínio graças a concorrência e migração de seu quadro de comediantes para a televisão. Ainda que, em geral, o gênero fosse desprezado pela inteligência, a decadência das chanchadas somente colaborava para o quadro em geral de instabilidade que gerava sérios questionamentos sobre o futuro do cinema brasileiro. No entanto, as películas continuavam a ser produzidas com média maior do que no período da Vera Cruz. Em 1958, foram produzidas 44 fitas, mais do que no auge dos estúdios paulistas, 1952, quando foram produzidos apenas 34 filmes. Apesar de os números de produção não serem relativamente tão ruins, os críticos cinematográficos reclamavam bastante da qualidade do que se produzia. O que não impede de questionarmos se a ausência de um passado sólido, no qual a indústria cinematográfica fosse capaz de se apoiar, não era capaz de acentuar uma perspectiva negativa em geral sobre o presente e contribuir para aumentar a ansiedade em relação ao futuro próximo. Para os dados de produção dos filmes, ver, JOHNSON, Randal. *Film industry in Brazil: culture and state*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987, p. 201. Uma vez mais devemos nos lembrar das demandas da Convenção em relação à ausência de um corpo sólido de experiências, historicamente constituído, para o cinema nacional.

sobre a homenagem,⁶ insere o evento como a oportunidade de uma continuidade de análise, que viria a ser somada a outros artigos já publicados no *Suplemento Literário* daquele jornal sobre as recentes investidas dos cineastas brasileiros⁷ no terreno do documentário. Até mesmo um quadro de referências bibliográficas, apontando matérias em jornais que tratassem sobre o tema e capítulos de livros a respeito do fenômeno cinematográfico brasileiro recente, surge na página do periódico. Uma estratégia para evidenciar ao leitor a seriedade e importância ímpar daquele momento. Sobre a produção de vários curtas-metragens, entre eles aqueles produzidos pela juventude engajada do jornal *Metropolitano*, Bernadet aponta:

O movimento define-se primeiramente por oposição: opõe-se a todas as manifestações típicas de um estado cultural de subdesenvolvimento: pseudo-estrelismo; pseudofilmes-sérios [sic] [...] cujos temas sejam filosóficos ou formais, ainda que frequentemente tratados com honestidade, são resíduos de uma cultura burguesa importada e que não encontram mais eco no Brasil: pseudofilmes-de-assunto-brasileiro [sic], nos quais a vida nacional é vista com os olhos de fora, o que resulta num folclore de cartão-postal [...]. Mas há também um lado afirmativo no grupo: consiste ele em julgar que devemos conhecer a situação brasileira, atuando para mudá-la. Por isso os temas deverão ser sempre sociais. Toda fita que não situar personagens e enredo dentro de um contexto social efetivo será mentirosa. Toda pesquisa formalista de ritmo, alegoria, simbolismo, plástica, toda pesquisa tendo por fim aprimorar a linguagem, tornando-a mais agradável e não mais expressiva da realidade social, é uma fuga.⁸

⁶ O texto ocupa uma página inteira do suplemento, fato incomum e raramente encontrado no *Suplemento literário do Estado de São Paulo*. Há três fotografias ilustrando a matéria. Uma maior que ocupa o topo esquerdo, dedicada ao documentário *Apelo*, e duas menores, ambas na penúltima coluna do canto inferior esquerdo. A primeira dedicava-se a *Um dia na rampa*, e a segunda às figuras do curta “Desenho abstrato”, de Roberto Muller. Também há as “referências bibliográficas”, separadas por filme. Como um todo, a matéria demonstra preocupação em marcar o caráter ímpar do evento e da nova produção cinematográfica. BERNARDET, Jean-Claude. VI Bial: Homenagem ao cinema brasileiro. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 14 out. 1961.

⁷ BERNARDET, Jean-Claude. Dois documentários. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 12 ago. 1961; BERNARDET, Jean-Claude. “Apelo”, um documentário. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 30 set. 1961. Não diretamente sobre esses filmes, mas sobre a necessidade de cinema social conectado a realidade e ao concreto no Brasil, podemos acrescentar: BERNARDET, Jean-Claude. Ser e querer ser. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 7, 8 abr. 1961; BERNARDET, Jean-Claude. Questão de higiene. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 26 ago. 1961 etc.

⁸ BERNARDET, Jean-Claude. VI Bial: Homenagem ao cinema brasileiro. *op. cit.* Bernadet, eximindo-se de apenas analisar os filmes, propõe, portanto, um programa para o cinema brasileiro. Bernadet apresenta duas características direcionadas não exatamente a nenhuma prática de cinema em específico, mas relacionadas às formas de fazer e a elaboração de práticas e códigos referentes à constituição desse cinema como instituição. Dessa constatação podemos retirar algumas assertivas sobre o período. Primeiramente, a imbricação da prática de cinema com a tarefa do crítico. A palavra escrita serve não apenas de base para o projeto em imagens, mas elemento de reforço mútuo para outras análises, mesmo que o confronto por vezes se mostre inevitável, na proposta de estabelecer uma prática cinematográfica em comum. Em segundo lugar, podemos notar o estabelecimento de um programa *a priori* pela crítica cinematográfica para o que deveria ser o cinema nacional. Bernadet não apresenta suas propostas em aspas, nomeando as fontes, como em uma matéria de jornal. O caráter ensaístico do texto, de fato,

O crítico materializava em forma de um programa não oficial as primeiras linhas de um projeto de cinema nacional-popular, que passou a ser denominado “Cinema novo”.⁹ Primeiro, o aspecto programático se estabelece por oposição a uma série de filmes “pseudo” nacionais, que, mesmo atravessados de “honestidade” em seus propósitos, seriam “resíduos de uma cultura burguesa”. Em um segundo momento, estabelecer-se-ia um projeto de afirmação, sintetizado em uma necessidade de conhecimento da realidade para que a mudança social ocorra. Logo em seguida, a proposta converte-se em negação mais uma vez. Dessa vez, são negadas as possibilidades de pesquisa formal, desde que estas não resultem em maior expressividade de uma “realidade social”. Tal programa seria acrescentado de novos itens e bastante modificado no decorrer dos anos. Alguns aspectos, contudo, se mostrariam duradouros.

Ao enfatizar o lado afirmativo na proposta, podemos apontar algumas dessas características que permanecem durante praticamente toda a trajetória histórica do movimento. Pode-se observar como foco principal a necessidade de conhecimento em relação à sociedade brasileira em suas situações-limites, tais como: a pobreza, a fome, as dificuldades sociais e os entraves culturais ao pleno desenvolvimento da mesma. Implicitamente, regiões distantes dos grandes centros, cujo exemplo paradigmático seria o Nordeste, tornar-se-iam palco privilegiado dessa experiência antropológica de conhecimento do outro, mesmo que esse outro seja interno. Sua existência e ausência de conhecimento pela população dos centros de poder do País, deficiência socioeconômica e, ao mesmo tempo, epistemológica apenas reforçariam tanto a constatação quanto a consciência de nosso subdesenvolvimento.¹⁰

reverte-se em uma proposta para o cinema e não apenas em uma interpretação a respeito de um cinema já realizado. O crítico distancia-se do “fazer silêncio” e esperar para que espontânea e lentamente as características da “fita brasileira” surgissem, como proposto anteriormente por ele mesmo [BERNARDET] Jean-Claude. Impressões da convenção. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 03 dez 1960. (sobre isso ver, cap. 2.2.4).

⁹ De acordo com Glauber Rocha, o nome nasceria de uma discussão sobre o filme *Mulheres e milhões* (1961), de Jorge Ieli, com um dos adversários mais ferrenhos do movimento, o crítico Ely Azeredo. Sobre isso, ver, ROCHA, Glauber. O cinema novo 62. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 51 (O texto foi publicado originalmente em 1962). De acordo com Nelson Pereira dos Santos, isso ocorreu em uma reunião da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos (ABCC), com Ely Azeredo e outros críticos, como Walter Lima Jr. e Sérgio Augusto, para editar uma revista que deveria se chamar cinema novo. A revista não vingou, mas Azeredo acabaria por, involuntariamente, batizar o movimento. ROCHA, Glauber; SANTOS, Nelson Pereira & VIANY, Alex. *op. cit.*, p. 87.

¹⁰ Os pesquisadores norte-americanos Robert Stam e Randal Jonhson propõem uma divisão do cinema novo em três fases. As características aqui mencionadas (pobreza de recursos, exploração antropológica do interior do País etc.) seriam aquelas da primeira fase, que se encerrariam com o golpe civil-militar de 1º de abril de 1964. A segunda fase dura até o Ato Institucional n. 5, em dezembro de 1968, e o arrefecimento da ditadura. E uma terceira fase, nessa proposta, estende-se até a dissolução do movimento nos anos 1970 (embora a data de encerramento não esteja clara, mas supõe-se ser 1972). Não adotamos estritamente essa divisão, até porque ela se baseia em critérios exclusivamente políticos e externos à prática cinematográfica. Mas podemos reconhecer algumas inflexões (ver,

Naqueles filmes, os requintes técnicos seriam propositadamente descartados para uma percepção crua e árida de uma realidade por si só inóspita; uma forma de abordagem, portanto, em consonância com as próprias condições de existência do objeto a ser capturado. Abria-se a perspectiva de um cinema que faria da precariedade de suas próprias condições de produção um “significante” para, por meio de uma forma também subdesenvolvida, alcançar uma realidade mergulhada no subdesenvolvimento.¹¹

O despojamento, palavra que se firmava como uma moeda de troca comum nas descrições do cinema de então, materializava-se em uma presença imagética naqueles documentários. Uma imagem despojada, no sentido, de liberada de refinamentos técnicos e exigências industriais de produção e de qualidade, seria a marca desse novo sistema de produção. No contexto da Bienal, Glauber Rocha, então crítico de cinema do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, e Paulo César Saraceni, diretor de *Arraial do Cabo*, estabeleceriam um lema para essa prática: “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.¹² Tal *slogan*, que se tornaria seminal na prática de cinema do Brasil, pregava um cinema de “ideias”,¹³ mas principalmente um cinema que, ao se distanciar do modelo industrial dos estúdios, se aproximasse do artesanal. Para muitos, a Bienal foi a “primeira apresentação *analítica* do movimento que se denominou ‘cinema novo’”.¹⁴

O Cinema novo surgia como movimento que seria marcado, em um primeiro momento, principalmente pela bandeira da oposição ao que se tinha realizado na década anterior em termos de cinema no Brasil. Ativos politicamente, seus participantes se caracterizam pelo tom provocativo, pautado pelo não temor a polêmicas, e por defender um cinema intelectual e engajado. Defendiam, nessa linha, uma prática de cinema que estivesse em conflito com aquilo que a técnica e indústria representavam para o País, tanto do ponto de vista ideológico, vínculo a

3.4.1 e 3.4.2, à frente) e alterações de caminhos nas propostas desses cineastas, que justificariam uma divisão em fases, embora o ideal fosse que essa divisão partisse dos próprios filmes e das demandas de sua produção e não de acontecimentos eminentemente políticos. Ver, STAM, Robert & JOHNSON, Randal. *Brazilian cinema*. Expanded edition. New York: Morningside ed; Columbia University Press, 1995, p. 30-32.

¹¹ XAVIER, Ismail. *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Para a “própria escassez como um ‘significante’”, ver, SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 367.

¹² ROCHA, Glauber (*apud* AB’SABER, Tales). *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no cinema dos anos 1980*. São Paulo: Ateliê, 2003. p. 30 (Originalmente publicado como “Arraial, cinema novo e câmera na mão”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 jul. 1961).

¹³ “Pude decidir entre minha ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de ideias necessárias, ideias que não fossem minhas frustrações e complexos pessoais, mas que fossem universais”. ROCHA, Glauber. O processo cinema 61. In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 48.

¹⁴ ANDRADE, Rudá. Aruanda, uma experiência marcante. In: LIMA, João de & CORREA NETO, Alarico. *Aruanda: tributo a Linduarte Noronha*. João Pessoa: Fundação Pedro Horta, 1999, p. 18.

um sistema de produção capitalista e de exploração, quanto estético, o confinamento dos estúdios em confronto com o arejamento das filmagens *in loco* e a consequente liberdade que isso acarretava.



Figura 3.1. *Arraial do Cabo*. 1960. Direção: Paulo César Saraceni e Mário Carneiro. A deficiência de recursos como um “significante”

Um dos destaques da bienal seria o filme *Arraial do Cabo*, dirigido por Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, que toma como objeto uma vila de pescadores, cuja prática artesanal de produção convive com a instalação de uma fábrica local e as inevitáveis alterações no quadro de tradições da população local que isso acarreta. O curta mostrou-se internacionalmente consagrado por vários prêmios.¹⁵ Em um ensaio preparado meses antes da Bienal, o intelectual Cláudio de Mello e Souza revelaria que a oportunidade de ser roteirista daquele documentário tornou-se, para ele, a chance ideal para amadurecer determinadas preocupações sobre a nova onda do cinema brasileiro. Publicada naquele mesmo espaço editorial e com pontos muito semelhantes ao comentário de Bernadet, o ensaio se dedicava a avaliar o novo cinema que então se praticava. Sua conclusão, contudo, mostrava-se longe de ser alvissareira.

Cláudio de Mello e Souza apontava que a pobreza de recursos técnicos fazia-se apropriada em alguns casos, mas na maioria das vezes não conseguia firmar-se frente à precariedade de condições da produção cinematográfica industrial brasileira. O princípio de filmagem com poucos recursos, “pedra filosofal” de alguns, ainda que dotado da positividade do pragmatismo, consistia em uma “solução [que] ainda não soluciona [sic]”. Sua opção de

¹⁵ Recebe o primeiro prêmio no Festival de Bilbao (Espanha); primeiro prêmio de documentário no Festival Latino-americano de Santa Margherita Ligure (Itália); e citação honrosa no Festival dos Povos (Florença, Itália). Ver, BERNARDET, Jean-Claude. VI Bienal: homenagem ao cinema brasileiro. *op. cit.*

produção peculiar, em seu ponto de vista, ainda se encontrava atravessada de dúvidas:

Mário Carneiro defendia então [durante a produção], que no caso de ‘Arraial do Cabo’ havia uma coincidência feliz: *a realidade humana e social da região deveria ser constatada ao vivo, o que era imposta pela própria natureza delas. Os aparatos técnicos (se os houvesse) seriam desnecessários e até mesmo prejudiciais à captação de verdades dinâmicas.* O que se colocava como *um problema de produção transformava-se [...] em um sistema de produção. A camara no ombro seria mais eficaz do que montada sobre um tripé.* Mas a verdade é que tal sistema era, [...] [ao invés de] uma escolha, com suas conotações de liberdade, [...] uma obrigação a que se teria que obedecer em função do *nosso precário processo de industrialização [cinematográfica].* Se no exemplo particular de ‘Arraial do Cabo’ este sistema era suficiente, no caso geral dos documentários ele volta a se constituir em problema. [...] [*O filme*] *expressa uma nova linha de ação e posição dentro da economia de nosso cinema,* cujos resultados foram referenciados pelo sucesso obtido no estrangeiro. *Culturalmente, a meu ver, essa é uma posição perigosa, embora admita que a ação possa transformá-la e levantá-la a uma posição de nobreza e influência.* [...] O que se passou à beira-mar do ‘Arraial do Cabo’ foi, mais ou menos, esta luta inglória [entre o talento e o subdesenvolvimento]. *Muitas intenções, algumas sutilezas, inúmeras significações, podem ser ainda encontradas nas areias da praia, como os cadáveres de alguns heróis de Homero após cruenta batalha; ou no silêncio frio de uma sala de montagem – esta vala comum das boas intenções.* [...] Não obstante a chancela internacional da glória, [o filme] está longe de ser uma obra genial. Donde se conclui que a glória também comete equívocos. Mas é um filme poderoso e digno, o que contraria a verdade nosso cinema, que é frágil e amargo.¹⁶

O analista reforça em suas assertivas, algumas já apontadas por Bernadet, aquilo que, anos depois, seria consagrado pelos estudiosos do cinema brasileiro como as características básicas do movimento.¹⁷ A novidade da edição e *mise-en-scène* assumidamente subdesenvolvidos, fez com que o filme fosse, segundo Mello e Souza, “enxovalhada[o] de apupos” quando exibido no Brasil. Talvez por isso o roteirista manifestasse tamanho receio em relação àquele novo sistema de produção, para o que possivelmente colaborava o modo peculiar de pensar o cinema naquele momento, abertamente industrialista.

¹⁶ SOUZA, Cláudio de Mello e. A Condenação do talento. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05. 5 ago, 1961.

¹⁷ Podemos nos questionar até que ponto tais características de seus filmes se tornariam claras para os próprios envolvidos, diretores, montadores etc. Em livro publicado em 1966, embora provavelmente escrito entre 1962 e 1965, David Eulálio Neves, assume a empreitada de sugerir as linhas gerais do movimento Cinema novo. Como veremos adiante, as características apontadas por Mello e Souza, Bernadet e outros críticos na definição da prática cinemanovista parecem escapar a Neves completamente, não sendo levantadas como características básicas do movimento. O que demonstra o quanto, no meio do turbilhão das próprias práticas, mostra-se difícil, se não impossível, demonstrar uma clara visão sobre elas. Sobre isso, Cf: NEVES, David E. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.

Em oposição a isso, algumas semanas depois, o jovem crítico de cinema e integrante do grupo cinemanovista, Gustavo Dahl, reage:

Cinema novo e cinema livre, cinema novo e camara na mão. [...] No Brasil, a única crítica que se ocupa de maneira inteligente e arejada sobre o cinema brasileiro, é a crítica jovem. [...] O único problema realmente importante neste momento em que se adverte que chegou a hora de o Brasil ter cinema: *Qual é o sistema de produção que mais nos convém e que deve ser adotado no futuro?* [...] *Não é justamente no originar-se numa imposição econômica que ‘câmara na mão’ encontra sua maior validade? Não é justamente por ser o método de produção que mais se adapta ao estado atual de nossa estrutura industrial, que deve ser aceito e experimentado?* [...] Não será ele o único capaz de refletir nossa diversidade regional, permitindo a produção de filmes em todo o Brasil, através da criação artesanal, em oposição à industrial, que significa estúdios e portanto centralização no Rio ou em São Paulo? [...] Não é ele o sistema de produção que mais facilmente permite ao artista reencontrar a sua função anárquica, revolucionária, anticonformista, reveladora, destrutiva e construtiva a um só tempo, e o seu sentido individual e social, geral e particular? Enfim, não é [esse sistema] a solução, *justamente porque é a única solução?*¹⁸

Dahl constrói uma oposição a Cláudio de Mello e Souza, enquadrando-o entre os velhos que insistiam em fazer crítica de cinema quando aquele terreno já estava renovado pelo frescor da juventude.¹⁹ Além de fazer jus ao padrão de oposição “jovens *versus* velhos”, comum à época, a crítica de Dahl verticaliza a opinião de que um novo momento para o cinema somente seria possível por formas renovadas de prática. Desde seu título, *A solução única*, o artigo deixa claro que o cinema artesanal não seria uma solução entre as demais, mas concentraria monoliticamente a necessidade e a estrutura disponíveis.²⁰ Não havia outra opção desde que se quisesse uma produção de cinema independente, tanto do grande capital, quanto empenhada no compromisso com uma arte “anárquica”, “revolucionária”, “anticonformista” etc. Enfim, uma palavra, o engajamento, encontraria, para esse crítico, suas perfeitas condições de existência em um sistema

¹⁸ DAHL, Gustavo. A solução única. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 21 out. 1961.

¹⁹ Paulo César Saraceni possuía uma frase “Cinema novo não é questão de idade, mas de verdade”, que talvez situe melhor esse enquadramento de Cláudio Mello e Sousa entre os “velhos”. À época do artigo, Mello possuía apenas 26 anos. SARACENI, Paulo César (*apud* ROCHA, Glauber). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 50.

²⁰ Gustavo Dahl revela pouco depois que o caráter monolítico e de homogeneidade de soluções deveria se reverter também em estratégia promocional do movimento: “[...] É preciso que só saia do Brasil ‘cinema novo’, para que as pessoas fora e dentro se convençam que cinema brasileiro = cinema novo.” DAHL, Gustavo. [*carta*] . mar. [?], 1963, Paris [para] ROCHA, Glauber. [s.n.]. 11 f. Situação do mercado europeu para o filme brasileiro e festivais de cinema. In: BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 195-206.

de produção assumidamente precário e artesanal.²¹

Nesse quadro de renovação e da batalha de pontos de vista entre novos e velhos, a VI Bienal do MAM teria palco. Nela, os documentários que representavam o cinema brasileiro seriam todos da categoria curta-metragem, além do já citado *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, *Aruanda*, de Linduarte Noronha, foi exibido primeiramente em uma seção especial durante a *Convenção da Crítica*; “Um dia na rampa”, de Luiz Paulino dos Santos; *O Mestre de Apipucos* e *O Poeta do Castelo*, ambos de Joaquim Pedro de Andrade; *Igreja*, de Sílvio Robalto, *Desenho abstrato*, de Roberto Miller, e *Apelo*, de Trigueirinho Neto.

Com grande destaque na matéria de Bernadet está o filme *Apelo*. Para representá-lo, a foto em um plano médio, ângulo frontal, de uma dona de casa e uma criança de pés no chão, em frente a uma casa de pau-a-pique estabelece a aridez e as difíceis condições de vida capturadas pelo documentário. No box da fotografia, lê-se: “*Apelo*, de Trigueirinho Neto: a terra e o elemento humano”.²² Algumas semanas antes, Bernadet assim diagnosticava aquele curta em específico: “[*Apelo* visa] provocar um choque no público que o levasse a tomada de consciência”.²³

O documentário *Arraial do Cabo*, que possuía duas versões, uma de 24 minutos e outra de 17 minutos, se tornaria o marco inicial desse movimento de renovação do cinema. Apesar da relativamente nula recepção do público interno, o filme seria aclamado internacionalmente, forçando sua avaliação por críticos nacionais. Sua espontaneidade e o meio de produção inovador se alimentavam das ideias que circulavam nos diversos debates que mobilizavam a juventude cinéfila, incluindo o grupo do jornal *Metropolitano* que dá origem ao cinema novo. Glauber

²¹ Durante a Bienal, as polêmicas já surgiam ferozmente: “César Memôlo contra-argumentava que estávamos na era da bomba atômica, e a gente querendo fazer filmes com câmara na mão. Estávamos loucos”. ANDRADE, Rudá. *op. cit.*, p. 19.

²² Financiado pelo Departamento de Documentação da Reitoria da Universidade de São Paulo, “Apelo” insere-se de maneira bastante heterogênea no quadro dos demais filmes exibidos. Bernadet dedica um espaço anterior no suplemento para avaliar as “intenções brechtianas” de Trigueirinho Neto em “Bahia de todos os Santos” (1960), longa-metragem dirigido pelo mesmo diretor. A metodologia teatral de Bertold Brecht tenha se tornado uma obsessão da crítica de teatro e cinema de esquerda naqueles anos (sobre isso, ver, 5.2). Sobre isso, ver, BERNARDET, Jean-Claude. Bahia distante. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 maio 1961. Sobre o mencionado longa-metragem de Trigueirinho, sustentaria Bernadet, anos depois: “*Nem à direita, nem à esquerda, nem a burguesia, nem o povo: no meio, conservando sua pureza moral e as mãos limpas*, o único compromisso aceitável [para Trigueirinho Neto] é com a moral.”. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007, grifo nosso (Originalmente publicado em 1967). Sobre a posição ideológica de Trigueirinho Neto na Revista *Anhembi*, ver, CATANI, Afrânio Mendes. *Anhembi e a crítica de cinema (1950-1962)* In: SOCINE (Org.). *Estudos de cinema Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000. p. 171-188.

²³ BERNARDET, Jean-Claude. “Apelo”, um documentário. *op. cit.* Bernadet é o primeiro a apontar a hipótese da conexão dos cineastas desse período com o ISEB, a “pré-consciência ideológica do cinema novo”. Sobre isso, ver, GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e o mito da civilização atlântica: cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 31.

Rocha, mentor do grupo, apesar de poucas ressalvas, elogia bastante o filme, em sua coluna de crítica cinematográfica no *Jornal do Brasil*.²⁴

Em um de seus ensaios anteriores, Jean-Claude Bernadet apresentara muitas reservas ao filme. Para o crítico belga radicado no Brasil, o documentário seria ingenuamente anti-industrialista, de posição política “romântica e tradicional”, além de não conseguir se livrar do peso formal e das “influências” estrangeiras.²⁵ Em resposta a Bernadet, o diretor do filme Paulo César Saraceni escreve uma carta pública cujos trechos chegam ao leitor através do mesmo veículo das observações do analista, o *Suplemento literário do Estado de São Paulo*.²⁶ Desse modo, o debate que envolve Glauber Rocha, Bernadet e Saraceni, mas também o texto de Mello e Souza supramencionado mobiliza um circuito de opiniões e a película transforma-se em um ponto inaugural obrigatório de referências ao cinema novo.

Dos demais filmes exibidos na Bienal, saliente-se a importância de *Aruanda*, realizado por Linduarte Noronha, um jornalista ligado ao cineclubes paraibano (da esquerda católica), que trabalhou para a revista *O Cruzeiro*. Financiado pelo Instituto de Pesquisas Sociais Joaquim Nabuco, que também custearia o próximo filme de Linduarte Noronha, *O Cajueiro Nordestino* (1962), e realizado com o apoio do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). *Aruanda* é a conjunção de diversos caminhos do cinema brasileiro e ponto de inflexão, cujas experiências seriam a base de muitas opções formais e temáticas seguidas daí para a frente pelo cinema novo.

De acordo com o próprio Noronha, em depoimento recente, Alberto Cavalcanti teria incentivado, por carta, a realização do documentário. O diretor brasileiro radicado na Europa, que esteve no Brasil para administrar a Vera Cruz e produzir algumas poucas películas brasileiras (v. 1.3.1), teria incentivado Duarte a cantar a própria terra a fim de alcançar a esfera internacional: “Faça, ninguém nunca ouviu o farfalhar dos coqueiros nordestinos na Europa, nem o marulhar

²⁴ Rafael Zanatto resume as reservas de Glauber ao documentário: o crítico baiano recomenda alguns cortes, repreende a direção dos moradores pelo diretor e, de acordo com o pesquisador, talvez o segundo corte, que deu origem a versão de 17 minutos, sejam resultado direto dessas observações. A segunda versão foi montada solitariamente por Mário Carneiro, já que, naquele momento, Saraceni estava em viagem de estudos ao *Centro Sperimentali di Cinematografia*, na Itália. Sobre isso, ver, ZANATTO, Rafael Morato. Notas sobre a formação do cinema novo – o caso Arraial do Cabo. *Revista da Cinemateca Brasileira*, São Paulo, n. 1, p. 46-59, set. 2012.

²⁵ BERNARDET, Jean-Claude. Dois documentários. *op. cit.* Rocha e Bernadet apresentam pontos de divergência em relação ao “abandono dos ídolos de cinemateca”. Para Rocha, eles estariam devidamente “engavetados” pela dupla Saraceni e Carneiro. Para Bernadet, os diretores não conseguiam se livrar de “um ideal estético que lhe é exterior”. Ou seja, um projeto estético que era anterior ao próprio documentário, marcado por “influências” assimiladas apenas superficialmente como *La Terra Trema* (ITA, 1948), de Visconti. Esse detalhe foi salientando em ZANATTO, Rafael Morato. *op. cit.*

²⁶ Saraceni recusa o epíteto das influências formalistas, com a seguinte frase: “Não tenho culpa se Mário Carneiro é genial” SARACENI, Paulo César (*apud* BERNARDET, Jean-Claude). Homenagem ao cinema brasileiro. *op. cit.*

das ondas dessa parte do Atlântico”. A respeito da recomendação, eivada de internacionalismo de Cavalcanti, Noronha retrucava, declarando seus pés fincados na terra a fim de alcançar a universalidade: “Quer dizer, é o negócio da terra. É aquela coisa do Tolstoi [que dizia], *escreve sobre tua província*”.²⁷

Bernadet também faria relações do filme com o regionalismo na literatura. O que se tornaria também um tropo comum aplicado aos cinemanovistas, inclusive por eles próprios, a comparação entre a produção a que o grupo se dedicaria e a literatura regionalista da década de 1930. Mas para o crítico cinematográfico, o filme consegue ir além do regionalismo, justamente pelo “sentimento do autor em relação à vida desta região”, cuja intensidade iria além de mera busca do “verismo”. Linduarte Noronha e seu filme manifestariam um inconfundível “sentimento do solo”.²⁸

A luz estourada de *Aruanda*, obtida sob intensa quantidade de luz natural, condições que tornavam difícil obter uma fotografia que pudesse ser traduzida em linguagem cinematográfica, também impressionou profundamente as plateias intelectuais à época. Para alguns, aquele contraste entre figuras humanas e paisagem, que valoriza o fundo e transforma os personagens em silhuetas, ou, ao contrário, fazia com que a luz estourasse no rosto dos personagens, transformando as linhas em uma gravura, viria a se tornar um dos elementos estéticos peculiares do cinema novo em sua primeira fase. A iluminação e opção de fotografia inovadora estavam a cargo de Rucker Vieira. O fotógrafo contou como o apoio de Humberto Mauro e do INCE, então especializado em documentários para compor a novidade estética.²⁹

²⁷ NORONHA, Linduarte. *Aruanda* é um filme autóctone. In: LIMA, João de & CORREA NETO, Alarico. *Aruanda*: tributo a Linduarte Noronha. João Pessoa: Fundação Pedro Horta, 1999. p. 52-55. A frase de Tolstói seria: “Para cantar num tom que seja internacional, canta naquele de sua aldeia”. Mas, ao que tudo indica, a citação é somente atribuída ao literato russo, mas não é de fato de sua autoria. No mesmo depoimento, Noronha, ao explicar o título do filme, remete a Nina Rodrigues, clássico estudioso da cultura negra do nordeste, que relata a existência de uma terra prometida nas religiões afro-brasileiras chamada *Aruanda*. Rodrigues publicou suas teorias racialistas na década de 1930. SILVA, Joelma Tito da. Nina Rodrigues: ‘Civilizado, brasileiro e médico’. In: *Anais*. XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300495501_ARQUIVO_ArtigoAnpuh.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2014.

²⁸ A importância de *Aruanda* iria além desses aspectos estendendo-se ao poder de influenciar novos cineastas: “[Os cineastas] perceberam que, se desejam expressar-se por intermédio do cinema, não necessitam esperar: um fotógrafo inteligente e pequenos meios bastam. Perceberam que o processo que leva o aspirante à direção através de vários cargos na produção rotineira, com o intuito de ensinar-lhe a técnica, é um mito, uma mentira, e não tem outro fim senão convertê-lo ao conformismo; se têm ideologia, se realmente querem dizer algo, eles não podem esperar”. BERNARDET, Jean-Claude. Dois documentários. *op. cit.*

²⁹ Baseado nas pesquisas de Willis Leal, o estudioso Alexandre Figueirôa acrescenta ainda que, apesar da aura de “primitivo” e de “autodidata”, cujo trabalho não teria se alimentado de nenhuma fonte em particular, “a fotografia de Rucker Vieira apresenta influência da Vera Cruz na sua composição formalista” tanto na elaboração de “quadro” quanto “de movimento”, o que vai contra a “mitologia” apreçoada no período. FIGUEIRÔA, Alexandre. Rucker

Para Glauber Rocha, a fotografia de *Aruanda* era um marco: “sua luz é dura, crua, sem refletores e rebatedores,³⁰ princípios da moderna escola de fotografia cinematográfica”.³¹ Glauber Rocha seria um dos maiores responsáveis pela divulgação daquele documentário em virtude de sua entusiástica recepção nas páginas do *Jornal do Brasil*, nas quais defendia o filme como o pioneiro de uma nova linguagem de cinema:

Fiquemos certos de que *Aruanda* quis ser *verdade antes de ser narrativa*: a linguagem como linguagem nasce do real, é o real, como em *Arraial do Cabo*. Noronha e Vieira entram na *imagem viva*, na *montagem descontínua*, no *filme academicamente incompleto*. *Aruanda* inaugura assim o documentário brasileiro.³²

Ambos os documentários, *Arraial do cabo* e *Aruanda*, portanto, seriam atos de inauguração de um novo tipo de cinema no Brasil, que se notabiliza pela crença na imagem como portadora de uma verdade superior, que só poderia ser acessada pelos recursos de uma linguagem de cinema revolucionária, uma “montagem descontínua”, nas palavras de Glauber,³³ ou “deficiências [que], ultrapassando o primitivismo, chegam a ser um estilo”, nas palavras de Bernadet³⁴, permitindo desafiar a ordem instituída e o *status quo* vigente.



Fig. 3.2. *Aruanda*, 1959. Direção: Linduarte Noronha.
Exercícios de fotografia para tornar cinematográfico o sertão.

De maneira semelhante, esses filmes partilhariam de uma ânsia epistemológica comum, a

Vieira: uma experiência cinematográfica no nordeste. *Sessões do Imaginário*. Porto Alegre, n. 8, p. 51, ago. 2002.

³⁰ Em realidade, os rebatedores foram improvisados com bacias de alumínio. cf. FIGUEIRÔA, Alexandre. *op. cit.*

³¹ ROCHA, Glauber, 2003. (original de 1963).

³² ROCHA, Glauber. Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda (*apud* ROCHA, Glauber), 2003. p. 145-146, grifo nosso (A matéria foi publicada originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em 6 ago. 1960).

³³ ROCHA, Glauber, 2003. (original de 1963).

³⁴ BERNARDET, Jean-Claude. Dois documentários. *op. cit.*

de revelar aspectos da realidade até então desprezados, sejam aspectos humanos sejam de uma paisagem específica de determinado contexto. O que, para o cinema novo, estrutura-se em uma ênfase antropológica ou sociológica que procura descortinar aspectos sociais e culturais pouco valorizados pela sociedade brasileira naquele momento.

O cinema novo surge, portanto, primeiramente no documentário e só depois migra para o cinema de ficção, levando alguns desses pressupostos, embora sutilmente modificados, para o território ficcional, mas nunca abandonando o ideal de buscar uma linguagem revolucionária, que pudesse expressar a “autenticidade brasileira”. Não mais se tratava de buscar apenas temas da brasilidade, como nas intenções da crítica nacionalista do período anterior, mas de realizar pesquisa estética e formal para estabelecer uma forma fílmica capaz de fazer jus, conforme o vocabulário da época, a uma realidade pouco apta a embelezamentos cinematográficos, a uma fotografia e iluminação tecnicamente esmeradas ou a uma estruturação narrativa lógica.

Um ideal de cinema que buscava a totalização do barroco,³⁵ como um constante embate de contrastes, fazendo da literatura regional dos anos 1930 não apenas fonte de inspiração, mas um elemento dinâmico de linguagem, inserido na própria estrutura da imagem cinematográfica (através de diálogos, trilha sonora, opções de montagem etc.). “*O caráter brasileiro deverá passar pelo regional [...] uma relação do homem, do indivíduo, com a sua comunidade original. E isto é genérico no Cinema Novo enquanto pesquisa a cultura popular*”.³⁶ A missão política do novo cinema seria reagir frente à derrocada das investidas industriais paulistas no modelo Vera Cruz, estabelecendo um modo de fazer cinema alternativo que combinasse o teor político, a denúncia social e as elevadas apostas formais e estéticas do cinema moderno mundial.

Em seu bojo, os cineastas assumem de fato a posição de intelectuais no sentido orgânico do termo,³⁷ engajando-se em práticas de cinema que dialogam com as classes populares e procuram colaborar para um projeto coletivo de mudança social. Além disso, ao assumir esse papel, os cineastas são reconhecidos como porta-vozes de um projeto político para o País, sendo convidados a prestar sua contribuição a esse ideal de nação e levar, para periódicos e jornais da época, o prestígio internacional prestes a ser conquistado por essa prática de cinema.

³⁵ GERBER, Raquel. *op. cit.*, p. 56.

³⁶ GERBER, Raquel. *op. cit.*, p. 45, itálico no original.

³⁷ GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. Essa filiação é consciente. “Esses são meus filmes viscerais. Depois eu me torno no *Dragão [da maldade contra o Santo Guerreiro]*, um intelectual orgânico” Glauber Rocha (*apud* GERBER, Raquel), *op. cit.*, p. 90, grifo nosso.

Os cineastas cinemanovistas tornam-se assim intelectuais, concluindo o processo de metamorfose do homem de cinema que já vinha desde meados da década anterior. O cineasta intelectual cinemanovista está comprometido com ideais que vão além de seu ofício ordinário,³⁸ e abertamente se filiam a um processo de transformação da sociedade e de conscientização política. São assim reconhecidos pela comunidade intelectual de esquerda, excedendo a tarefa de meros artífices das imagens, tornando-se indivíduos políticos comprometidos a pensar a resolução dos problemas da nação.³⁹ Diferente do que alguns pensam, entretanto, o cinema novo não se filia a tão somente uma categoria de nacionalismo.⁴⁰ Em realidade, as práticas dos cinemanovistas são bastante multifacetadas, e dialogam com as muitas frentes de combate disponíveis para a esquerda no período, de forma variada e com resultados múltiplos. Desse modo, o intelectual cineasta ao estilo cinemanovista precisa lidar com, pelo menos, quatro modalidades de nacionalismos então disponíveis.

Um nacionalismo dirigente, centrado no Estado, e erguendo na figura de um líder político, principalmente Getúlio Vargas, um de seus principais suportes.⁴¹ Um nacionalismo de cunho desenvolvimentista que baseia seu projeto para o País no apagamento momentâneo das fronteiras de classe e na união de esforços para o progresso do País.⁴² Um nacionalismo de projeto nacional-popular que pretende, por meio de um programa de ação ideológica transformar a categoria povo, através de sua tutela, servindo-lhes de guia, em um elemento de mudança no

³⁸ NOVAES, Adatao. Intelectuais em tempo de incerteza. In: _____ (Org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 7-17.

³⁹ De acordo com Nelson Pereira dos Santos: “O Cinema Novo conseguia transformar o cinema brasileiro, ou melhor, deu ao cinema brasileiro essa categoria de expressão de nossa cultura. Hoje, o diretor de cinema está no mesmo pé de qualquer outro intelectual ativo, integrado no processo cultural brasileiro, o que não acontecia antigamente, ou mesmo dez anos atrás”. ROCHA, Glauber, SANTOS, Nelson Pereira & VIANY, Alex [1965]. *op. cit.*, p. 90.

⁴⁰ Como exemplo, podemos citar, VASCONCELOS, Gilberto Felisberto. *Glauber Pátria Rocha Livre*. São Paulo: Senac, 2011. Como matriz do pensamento cinemanovista, mas principalmente de Glauber Rocha, Vasconcelos aponta o nacionalismo dirigente, tributário do símbolo de Getúlio Vargas e de sua carta-testamento para o Brasil. Como expomos aqui, sustentar essa exclusividade de uma única matriz nacionalista no Cinema novo mostra-se impossível.

⁴¹ O bêbado “semilouco”, que surge ao final de *Arraial do Cabo*, deixa escapar várias vezes o nome Getúlio Vargas, que reapareceria reiteradas vezes nominalmente durante o cinema novo e cuja representação mais frontal do líder populista seria em “Os Herdeiros” (1969), de Carlos Diegues, já nos últimos anos do movimento. Para análise desse nacionalismo estatal, ver: ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012; PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e política no Brasil: entre o povo e a nação*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1989.

⁴² Basta recordar a aliança de classes em torno da ideologia nacional proposta por PINTO, Álvaro Vieira. *Consciência e realidade nacional*. Rio de Janeiro: ISEB, 1960 (2 v.). Para uma análise, ver, TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: Fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977; também PÉCAUT, Daniel. *op. cit.*

quadro social e econômico brasileiro.⁴³ Por fim, um nacionalismo de cunho comunista que continua refratário a qualquer influência estrangeira e/ou internacionalista, cujo projeto político para a nação seria o apoio a uma burguesia progressista, a fim de preparar o cenário para uma revolução social no País.⁴⁴

Todas essas tendências não são estanques. Elas se tocam em vários pontos, convergem para práticas estrategicamente comuns para, em seguida, afastarem-se em direção a campos opostos na dinâmica política absolutamente instável do período. O cinema novo dialoga com todas essas correntes e um dos denominadores comuns de sua prática é justamente seu projeto identitário não só para o cinema, mas para o Brasil, através de uma busca ou diálogo com as origens culturais do País.⁴⁵

Acreditamos que reconhecer o nacionalismo intrínseco ao cinema novo não é empobrecê-lo esteticamente, mas sim ajudar a situá-lo historicamente frente aos dilemas de seu próprio recorte histórico, um corte cronológico atravessado por batalhas que uniam política e cultura e que não podem ser entendidas em detrimento desses fatores.⁴⁶ Assim, situados temporalmente, os filmes que obviamente contribuem ativamente para esse quadro, não sendo apenas mero reflexo de nenhuma realidade externa a eles, são entendidos a partir de sua idiossincrasia temporal, frutos únicos de uma *passeidade*,⁴⁷ possivelmente estranha para as nossas necessidades atuais, mas nem por isso menos rica de significados históricos. Enfatizar o caráter extemporâneo de uma obra de arte, embora às vezes maximize seu alcance através de gerações, com frequência dificulta a compreensão de como ela agia e se situava, estabelecendo relações em teia e colhendo

⁴³ Conforme as ideias apresentadas em MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do CPC. In: HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde anos 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 121-144; Para uma versão matizada das ideias do manifesto, ver, GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965; Para uma análise, ver, ORTIZ, *op. cit.*; MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: ponto de partida para uma revisão histórica*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1980; NAPOLITANO, Marco. Forjando a revolução, remodelando o mercado: arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. *Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 585-617.

⁴⁴ Ainda que ligado ao ISEB, o coronel Nelson Werneck de Sodrê talvez fosse aquele que melhor se identificava com o ideal do comunismo de apoio a burguesia progressista. Sobre isso, ver, SODRÊ, Nelson Werneck *Ideologia da burguesia nacional*. Rio de Janeiro: ISEB, 1961. Para uma análise, ver, PÉCAUT, Daniel. *op. cit.*, p. 141-152; RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Campinas, SP: Edunicamp, 2000.

⁴⁵ GERBER, Raquel. *op. cit.*

⁴⁶ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A cultura política comunista. In: NAPOLITANO, Marco, CZAJKA, Rodrigo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 15-37.

⁴⁷ Michel de Certeau aponta que o historiador precisa desenvolver o “trato com esse mundo morto, definitivamente outro”. CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2. ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 13.

referências, a partir do próprio contexto que a gerou.

Os cinemanovistas absorviam todos os influxos aqui descritos (cap I), sendo ao mesmo tempo sintoma e síntese das diversas energias que então circulavam, o populismo getulista, o nacional-desenvolvimentismo de Kubitschek, o nacionalismo emancipatório do ISEB, o nacional-popular dos CPCs e, por último, mas não menos importante, a arte cinematográfica engajada internacional, já praticada naquele período pelos cineastas de Cuba.⁴⁸ Ao somar-se a isso tudo, não se dispensa nessa análise, que não se pretende esgotar a complexidade do tema, os influxos cosmopolitas do cinema novo.

Em realidade, talvez esse seja o ponto minimamente original desse olhar que lançamos sobre o Cinema Novo, observá-lo sob o ângulo do cosmopolitismo. Nosso objetivo principal, entretanto, não é este. Por isso, nos contentaremos apenas em apontar alguns caminhos nessa linha de raciocínio. Salientemos apenas que os filmes e as imagens dos cinemanovistas acionam, a seu modo, esse complexo relacionar entre localidade e distância, esse amálgama entre práticas locais e preocupações que vão além das fronteiras, próprio das práticas cosmopolitas, ainda que seus programas escritos se digam, em geral, estritamente conectados a uma necessidade de representação do nacional.⁴⁹

Os programas de ação política disponíveis no período levavam muitas vezes ao encastelamento e a absolutização de posições. Ao tomar parte ativa nesses programas, os cineastas assumiam proposições combativas que frequentemente resultavam na dificuldade ou mesmo impossibilidade de diálogo com os adversários. Não poderíamos exigir que os cineastas agissem de modo diferente, uma vez que isso era parte fundamental do modo de atuação política do período. Seríamos incapazes, por exemplo, de exigir dos atores históricos a compreensão de um nacionalismo com possibilidades de se fazer simultaneamente cosmopolita, uma categoria

⁴⁸ Lembrar o impacto de *Tiré Dié* (1962), documentário argentino dirigido por Fernando Birri, quando de sua exibição no Brasil, e a prolífica presença daquele diretor no País. Sobre isso, Cf.: LUCAS, Meize Regina Lucena. *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2012, p. 108.

⁴⁹ No capítulo anterior, já demos uma pequena mostra dos influxos cosmopolitas sobre aquela prática de cinema na pré-análise de *Porto das caixas* (1962), um dos filmes cinemanovistas da primeira fase em que os aspectos cosmopolitas se tornam mais evidentes. Cadinho de referências e de preocupações éticas “universais”, o filme seria, no entanto, interpretado por Glauber Rocha operacionalizando apenas referências locais. O enredo de assassinato, por exemplo, seria pinçado diretamente de *Angústia*, de Graciliano Ramos, e a indiferença da assassina seria analisada em termos de visualização de um estado de inconsciência da personagem principal sobre os seus reais problemas, que seriam concretos e sociais, e não éticos e universais. Como seria de se esperar não ha nenhuma menção a referências internacionais, como o filme italiano *Ossessione* e/ou ao romancista norte-americano James M. Cain. Sobre isso, ver, ROCHA, Glauber, 2003, p. 141-143. (Original de 1963).

que só surge na academia nos últimos vinte anos.⁵⁰ Esperar isso seria certamente um mau anacronismo.⁵¹

Desse modo, não raro, os atores aqui descritos rejeitam ou tentam relativizar qualquer “influência” internacional. Mesmo quando a admitem, referem-se a isso como uma fragilidade a ser superada. Os cineastas cinemanovistas, grosso modo, rejeitavam a importação de modelos estrangeiros de cinema, o que, segundo eles, impediria a expressão nacional. As práticas mundiais de cinema e mesmo o modo de olhar e as preocupações cosmopolitas travavam, no entanto, um diálogo intenso nas manifestações cinemanovistas, presentes também nas contradições de alguns textos, mas principalmente na riqueza das imagens. Essa postura, no entanto, está longe de ser consensual ou una através dos caminhos que o grupo segue.

A longa batalha pela autonomia do cinema nacional, sonhada, entre outros, por Alex Viany e Paulo Emílio Salles Gomes, alvo de disputas em torno das definições e dos rumos históricos do cinema nacional, ganharia um marco definitivo com o movimento. Na década seguinte, o cinema novo emerge frente às discussões que aqui descrevemos, mesmo que na prática o grupo estivesse dissolvido, como o grande definidor dos parâmetros para a concretização das práticas cinematográficas no Brasil.⁵² Ao institucionalizar o cinema novo como memória, em um momento no qual seus próprios realizadores afirmavam que ele não mais existia,⁵³ os intelectuais, a academia e os próprios ex-cinemanovistas estreitam as relações entre *Cinema Nacional* e *Cinema Novo* a ponto de torná-los próximos da sinonímia.⁵⁴

⁵⁰ BECK, Ulrich and SZNAIDER, Natan. Unpacking cosmopolitanism for the social sciences. *British Journal of Sociology*, 57 (1). p. 1-23, 2006.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*: Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

⁵² Principalmente, depois que eles escolhem Marcos Farias para presidente da Embrafilme, em 1974, tornando a política governamental de financiamento do cinema, empreendida por aquele órgão, uma continuidade de preceitos culturalistas e de afirmação da identidade nacional, já presentes na década que ora estudamos. Sobre isso, ver, JOHNSON, Randal. *op. cit.*; AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.

⁵³ No início dos anos 1970, “o Cinema Novo já não existia como movimento. Carlos Diegues e Glauber Rocha anunciaram seu fim nas revistas especializadas francesas e assinalaram que, a partir daquele momento, cada cineasta seguiria seu próprio caminho”. FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004, p. 50.

⁵⁴ O que já era comum na Europa, de acordo com Figueirôa, quando todo e qualquer filme exportado pelo Brasil encontra-se sob a denominação de “cinema novo”. Sinal de que a estratégia apontada por Dahl, acima (nota 20), mostrou-se extremamente eficaz. Mas, em 1970 e 1980, o fenômeno se torna mais complexo e excede os limites desse trabalho. Nesse período, o cinema novo se torna a matriz privilegiada em relação a qual o cinema brasileiro passa a ser julgado, sendo o termo cinema nacional e cinema novo quase intercambiáveis, o que persiste, com algumas descontinuidades, até o cinema da retomada e o cinema de Walter Sales Jr. como *Central do Brasil* (1999) e *Abril despedaçado* (2002). Para um exemplo desse uso autofágico do cinema novo, ver o uso de um texto de Luiz Carlos Fernandes sobre cinema novo e a quase automática ampliação de seu diagnóstico para todo o cinema

Oferecer o merecido destaque ao movimento cinemanovista, entretanto, não implica o endosso de que, a partir de então, todas as práticas de cinema no Brasil apontem para o movimento, ponto nevrálgico do projeto teleológico do *Cinema Nacional*, em embrião, já há muito tempo gestado, e a partir de agora catalisador de todas as práticas. Resultado natural dos diversos caminhos que existiam até então, resultado orgânico de uma história do cinema brasileiro já suficiente amadurecida para apontar seus primeiros e mais profícuos frutos. Diferente dessas mencionadas práticas historiográficas autotélicas, que insistem em ver os cinemanovistas como o ápice e o ponto de partida de todo um cinema dito nacional, nesse trabalho, o cinema novo surge como uma opção de temporalidade entre as muitas disponíveis.

O cinema nacional – talvez seja lícito usar minúsculas agora, prática de objetivação⁵⁵ surgida a partir de começos múltiplos em constante batalha de palavras⁵⁶ – encontrava no recorte cronológico que tomamos como objeto outras maneiras de assumir concreção e formas de expressão, possivelmente menos famosas internacionalmente e menos objeto de recordação hoje em dia, nas práticas de cinema do período. Mas ainda assim, formas que se tornam resultado também de uma tentativa de autonomização do cinema nacional e prestam sua contribuição particular a esse ideal, embora se baseiem em princípios e apontem direções diferentes daquelas apregoadas pelos cinemanovistas (v. cap. V e VI). São práticas que possuem campos de experiência e horizontes de expectativa diversos. Portanto, julgá-las a partir de critérios temporais que definitivamente não eram aqueles eleitos pelos próprios atores que as perpetraram seria, no mínimo, historiograficamente inadequado.

Pretendemos, assim, esquivarmo-nos de assertivas e juízos de valor que entendem as películas cinemanovistas como obras-primas máximas e ápice da expressão de um cinema nacional. Até porque defendemos que, se o objetivo de uma pesquisa historiográfica é a investigação de várias temporalidades na prática cinematográfica, não se faz lícito eleger uma delas como a principal, o que situa todas as demais, automática e talvez involuntariamente em posições hierarquicamente inferiores. Os tempos se tornariam, com esse gesto, pratos empilhados, sobrepostos, uns em posição dominante e outros subterrâneos, o que implica uma

brasileiro em BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica: nacional e popular na cultura brasileira*. São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1983, p. 181. Sobre os europeus e o cinema novo, ver, FIGUEIROA, Alexandre. *op. cit.* p. 16.

⁵⁵ CHARTIER, Roger. *op. cit.*

⁵⁶ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição a semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-RJ, 2006.

hierarquia e organização que dificilmente alcança a complexidade dos tempos históricos, muito mais embaralhados do que essa representação simplificada deixa inferir.⁵⁷ Em realidade, precisamos admitir que essas mesmas hierarquias também foram construídas historicamente, através de uma longa acomodação de códigos discursivos que terminaram por fundar uma hegemonia com o decorrer dos anos.⁵⁸

Em 1961, mesmo ano da VI Bienal, independente dos resultados colhidos internacionalmente pelos primeiros exemplares cinemanovistas, os representantes da perspectiva industrial de cinema, técnico-industrial ou *universalizante*, para usar uma nomenclatura por nós já problematizada (v. 1.3.3), continuavam a colocar em prática aquilo que eles julgavam ser o mais apropriado para a autonomia do cinema brasileiro. A partir da Comissão Federal de Cinema e da pressão da Associação profissional da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo (APICESP), o governo Kubitschek funda, em 1958, o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC). Esse seria o núcleo para que Jânio Quadros, presidente recém-eleito, fundasse, por sua vez, um instrumento que pretendia fornecer o tão reivindicado apoio estatal à industrialização do cinema.⁵⁹

O Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) seria proposto, em 1961, tendo o cada vez mais bem relacionado e influente produtor de cinema, Flávio Tambellini, como o indicado para a cadeira de presidente, onde se manteria até o encerramento das atividades do Geicine, seu nome se tornando sinônimo de poder institucional na área. Uma reivindicação direta da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica⁶⁰, entre as propostas do novo órgão estavam, o reerguimento da Vera Cruz, a regulamentação das co-produções e a revisão da legislação para o cinema brasileiro, não necessariamente nessa ordem de prioridade.⁶¹ Em

⁵⁷ KOSELLECK, R. *op. cit.* Tal assunção metodológica se pretende historiográfica e não estética. Em um juízo especificamente estético, esse julgamento poderia ser realocado. Mas não é esse o caso.

⁵⁸ Para uma crítica da “monumentalização” do cinema novo por um de seus mais ativos integrantes, Cf.: DIEGUES, Carlos. Cacá Diegues: por um cinema popular, sem ideologias (Entrevista concedida a Pola Vartuck). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 27, 10 set. 1978.

⁵⁹ Quando ainda era governador de São Paulo, Jânio Quadros já apontava para a inserção do cinema em sua plataforma política. Sua atitude representa a corriqueira tentativa de líderes políticos de se apropriar, apesar de seus problemas econômicos, do crescente prestígio cultural do cinema e vindo a responder reivindicações de longa data, tais como: CARTA aberta ao Sr. Jânio Quadros. *Diário da Noite*, São Paulo, p. 15, 15 jan. 1956. Assinada por Benedito J. Duarte, Fernando de Barros, Flávio Tambellini e Francisco Luiz de Almeida Sales.

⁶⁰ RESOLUÇÕES da I Convenção Nacional da crítica cinematográfica. Documentos. São Paulo: [s. l], 13 dez. 1960, datilografado (acervo da cinemateca); e SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008, p. 238.

⁶¹ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

convivência com o projeto de cinema artesanal cinemanovista,⁶² e em estreita relação com ele, conforme veremos adiante, o sonho do cinema industrial continuava a mover capital intelectual e a mobilizar a ação de vários atores.

O presidente Quadros também adota o ponto de vista de que o Brasil precisava de uma fábrica de filmes virgens, cujas onerosas tributações de importação estavam entre os motivos da crise dos modelos industriais *à la* Vera Cruz, de acordo com Cavalheiro Lima,⁶³ enviando para o congresso nacional um projeto nesse sentido.⁶⁴ Entre as várias medidas do novo órgão, fundou-se a *Revista do Geicine* para a divulgação das iniciativas governamentais no setor. Estabeleceu-se a cota de dez filmes estrangeiros para um brasileiro, visando incentivar ao investidor no ramo da exibição a oferecer uma atenção ao filme nacional.⁶⁵ Incrementou-se para 56 dias por ano a obrigatoriedade da exibição de filmes nacionais pelos cinemas, frente aos quarenta e dois dias até então exigidos.⁶⁶ Além disso, o Geicine propõe um complexo sistema de investimento do imposto na produção de filmes nacionais,⁶⁷ que só ganha efetividade, ainda que alterado, a partir de 1969, com a criação da Embrafilme.

As medidas do GEICINE visavam claramente o atendimento às reivindicações dos eventos promovidos pela *intelligentsia* cinematográfica dos anos recentes, tanto dos congressos da década anterior quanto da I Convenção. Para tanto, adotou-se a definição legal do filme brasileiro, de acordo com os parâmetros estabelecidos naqueles eventos.⁶⁸ De acordo com a linha desenvolvimentista, porém, o Geicine não manteve a restrição ao capital internacional no financiamento do filme, em clara discordância aos parâmetros antes apresentados pelos

⁶² A proposta de cinema artesanal, forte assim que o movimento surge, ganha modificações com o passar dos anos, e se torna paulatinamente industrial (embora continue com o ideal de independência). Sobre isso, ver, DAHL, Gustavo. Cinema novo e as estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 5-6, p. 193-204, mar. 1966.

⁶³ LIMA, Augusto Cavalheiro. Discurso de abertura. In: I CONVENÇÃO nacional da crítica cinematográfica. Documentos da convenção. São Paulo: [s. l], 13 dez. 1960, datilografado.

⁶⁴ SIMIS, Anita. *op. cit.*, p. 233.

⁶⁵ “Com o objetivo de forçar a associação com o capital estrangeiro, o Geicine procurava condicionar a importação à produção nacional, levando o distribuidor à necessidade de dispor de tantos mais filmes nacionais quantos mais filmes estrangeiros importasse [...]”. SIMIS, Anita. *op. cit.*, p. 243.

⁶⁶ RAMOS, José Mário Ortiz. *op. cit.*, p. 29.

⁶⁷ Em 1962, 40% do imposto retido com a importação de filmes estrangeiros transformavam-se em investimento no financiamento de filmes nacionais. Se o dinheiro não fosse utilizado seria revertido para a União, após 36 meses, o que foi reduzido para 18 meses com a criação do INC, e que se tornou automático a partir da Embrafilme. SIMIS, Anita. *op. cit.*, p. 244.

⁶⁸ Os congressos estabeleciam que o filme brasileiro deveria ser realizado em estúdios e laboratórios nacionais, ser falado em português, possuir história, diálogo e roteiro tipicamente brasileiros, ter em seu quadro técnico e artístico pelo menos dois terços de brasileiros e ser dirigido por um brasileiro (ou pelo menos por um estrangeiro já radicado no Brasil). Além disso, o filme deveria ter capital 100% nacional. Para Johnson, “*this definition clearly reflects the strong nationalist sentiments of postwar period*”. JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 74.

congressistas e convencionais, o que cria atritos com os nacionalistas.⁶⁹ Igualmente fator de polêmica, a coprodução com países estrangeiros passa a ser incentivada, inclusive com decretos, cuja maioria não se efetivou, a partir de 1964, com a Espanha, a Argentina, o México, os Estados Unidos etc.⁷⁰ A estratégia seria transformar “o concorrente em aliado”, de acordo com o projeto apresentado por Tambellini.⁷¹

O GEICINE seguia as diretrizes dos Grupos Executivos do governo de Kubitschek, como o da indústria automobilística e da indústria naval, vinculados ao Plano de Metas e suas diretrizes de substituição da importação de itens básicos à indústria nacional.⁷² Tanto que, em 1963, desvincula-se do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e passa a ser vinculado ao Ministério da Indústria e do Comércio (MIC),⁷³ o que revela bastante sobre a maneira como a indústria cinematográfica passa a ser tratada. Um item a mais ao lado de outros ramos da produção do projeto nacional-desenvolvimentista de bens de consumo, como o automóvel, ou das indústrias de base, como o petróleo e o aço. O foco passa o cinema em sua estrutura e problemas econômicos e legislativos: “O Geicine vai surgir como uma continuidade da linha pragmaticamente industrialista consolidada no desenvolvimentismo [...]”.⁷⁴

De acordo com Paulo Emílio Salles Gomes,⁷⁵ o GEICINE vinha a configurar um novo momento de uma “etapa superior de desenvolvimento”, na empreitada pela instalação de uma cinematografia brasileira. Se a convenção já representara um “coroamento *harmonioso* do longo esforço de estudo” que vinha das Comissões municipais e federais de cinema e que só se mostraram viáveis graças a existência, em uma fase anterior, da Vera Cruz, agora o Geicine tornava-se “o *toque mágico* da decisão governamental”, um definitivo “abre-te-sésamo [...] para que se revelem aos nossos olhos pasmados *os tesouros latentes e insuspeitados* [sic] de uma

⁶⁹ De acordo com José Mário Ortiz Ramos, “[...] as medidas apareciam cuidadosamente, procurando não confrontar os interesses estrangeiros e nem forçá-los a obrigatoriamente de produzir aqui, internacionalizando [ainda] mais este ramo industrial”. RAMOS, José Mário Ortiz. *op. cit.*, p. 34.

⁷⁰ SIMIS, Anita. *op. cit.*, p. 242.

⁷¹ TAMBELLINI, Flávio (*apud* AUTRAN, Arthur), 2013, p. 187.

⁷² SIMIS, Anita. *op. cit.*, p. 236-237; ORTIZ, José Mário Ortiz. *op. cit.* p. 24.

⁷³ AUTRAN, Arthur, 2013, p. 180.

⁷⁴ RAMOS, José Mário Ortiz. *op. cit.*, p. 29.

⁷⁵ Segundo Zanatto, Paulo Emílio também articulava, ainda que a certa distância, o debate em torno dos documentários que iniciavam o cinema novo. No mesmo período, em uma série de artigos sobre o Geicine nas páginas do *Suplemento Literário*, Paulo Emílio Salles Gomes apoia a criação do órgão. Figura múltipla e, às vezes, contraditória, Gomes continua a ser o grande catalisador dos diversos debates e a mais convincente evidência de que, mesmo em meio ao anátema de posições, uma posição monolítica faz-se impossível aos atores históricos, de práticas multifacetadas por definição. Ver, ZANATTO, Rafael Morato. *op. cit.*

grande cinematografia brasileira”⁷⁶.

Em um raciocínio etapista, como podemos ver, o curador da cinemateca elogia a criação do órgão, incluindo, o que foi motivo de polêmica nos meios impressos, a indicação de Flávio Tambellini. Em artigo anterior, o ensaísta já elogiava Tambellini devido a sua “militância” em seu trabalho como jornalista e a seus “incessantes apelos aos poderes públicos” em nome do cinema.⁷⁷ O nome de Tambellini e, principalmente, o estabelecimento de um comitê técnico sem grande expressão cinematográfica recebeu ataques escritos de B. J. Duarte e do sindicato de cinema do Rio de Janeiro.⁷⁸ Em realidade, Paulo Emílio assumia uma posição estratégica que, em uma série de ensaios, que vai de dezembro de 1960 até março de 1961, procura declaradamente influenciar as ações políticas do governo: “O objetivo desta série de artigos sobre a conjuntura cinematográfica brasileira não é só informar, mas eventualmente *influir*”.⁷⁹

Em uma perspectiva do papel da intelectualidade coadunada com o momento político de determinada ala da inteligência nacional,⁸⁰ no sentido “esclarecer, persuadir, educar os nossos homens públicos”, que se comportariam diante do cinema como “crianças que não sabem o que fazem ou o que fazer”. Nessa perspectiva, Paulo Emílio Salles Gomes acredita no exercício fundamental do intelectual na esfera pública, uma vez que o político, equiparado a um incapaz, precisa ser tutelado por uma elite esclarecida: “não apenas pelos críticos [de cinema]”, mas também “pelos jovens economistas, sociólogos e psicólogos”, que seriam capazes de, ao serem portadores de um senso de “*equilíbrio entre o sentido concreto e a fantasia imaginativa*”, descortinar uma “*face ainda encoberta de uma nova realidade*”.⁸¹

⁷⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. A importância do Geicine. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 25 Mar 1961. Como fizemos anteriormente, apontaremos a referência também na coletânea que reúne esses artigos, para facilitar a consulta do leitor atual. Para uma lista completa, ver, *Referências e fontes* (ao final do trabalho). GOMES, Paulo Emílio Sales. A importância do Geicine. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento literário* (vol. 2). Rio de Janeiro: Embrafilme; Paz e Terra, 1981. p. 329-330.

⁷⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. O gosto da realidade. In: _____. *op. cit.*, p. 307 (Publicação original em 31 dez. 1960).

⁷⁸ SIMIS, Anita. *op. cit.* Tambellini, além de marcado negativamente pelo fracasso de *Ravina*, representava uma ascensão ao poder por caminhos tortuosos. Muitos relacionaram a indicação ao cargo a um notório tráfico de influência, uma vez que ele era cunhado de Roberto Campos, que, durante o período desenvolvimentista de Kubitschek, foi diretor do BNDE (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico) Ver. JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 87. Sobre a atuação de Campos no papel da abertura para mercados estrangeiros durante o período Kubitschek, ver, PÉCAUT, Daniel. *op. cit.*, p. 102.

⁷⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. Ao futuro prefeito. In: _____. *op. cit.*, p. 319 (Publicação original em 18 fev. 1961).

⁸⁰ “Os intelectuais nacionalistas”, como Paulo Emílio Salles Gomes, “estavam seguros de ter vocação para desempenhar, como categoria social específica, um papel decisivo nas mudanças políticas”. PÉCAUT, Daniel. *op. cit.*, p. 103.

⁸¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. A vez do Brasil. In: _____. *op. cit.*, p. 315 e 316 (Publicação original em 11 fev.

Ao tempo em que convocava a comunidade intelectual brasileira para o necessário percurso de encaminhar os homens públicos a favor do cinema, P. E. Salles Gomes equipara o crítico de cinema a outros especialistas do saber, todos nivelados na mesma missão de evidenciar o caminho apropriado rumo ao progresso. A missão dos intelectuais se torna comum em virtude de uma modificação do olhar em relação ao cinema brasileiro. Desse modo, os pares intelectuais seriam interpelados no sentido de encarar a produção cinematográfica não pela fragilidade do quadro presente, mas pelo brilhantismo da situação futura que estava implícito nas franjas do momento atual. Um amanhã que já se encontrava “pronto dentro do corpo social, ao cabo de longa e complexa gestação” e ao qual caberia o analista aliar a ação sobre o concreto ao voo da imaginação para alcançar essa “situação ainda inexistente, pelo menos na aparência”.⁸² Seria preciso, então, uma “*imaginação revolucionária*”, hábil o suficiente para “*vislumbrar no presente as formas de um futuro que já se encontra configurado e vivo e agir em consequência*”.⁸³

Nessa linha de pensamento, Salles Gomes critica diretamente os comunistas e os polemistas que surgiram por ocasião dos Congressos de Cinema e da falência da Vera Cruz, responsáveis por um solipsismo que via no imperialismo e na influência estrangeira a razão de todo o mal. “A compreensão do que se passa no mundo real nunca foi o ponto forte dos comunistas brasileiros”.⁸⁴ Eles seriam responsáveis por um asseveramento de um processo que já vinha de décadas, o descolamento do pensamento cinematográfico brasileiro da realidade concreta e um mergulho no “mundo fictício”. Principalmente a ficção dos inimigos externos facilmente identificáveis em uma “atmosfera de mistério, no sentido mágico da expressão”,⁸⁵ em que o predador, o investidor estrangeiro, poderiam, a qualquer momento, saltar sobre a presa, o pobre cinema nacional.

A “modificação da consciência” e do olhar em torno do cinema nacional, entretanto,

1961).

⁸² GOMES, Paulo Emílio Salles. *Revolução inocente*. In: _____. *op. cit.*, p. 324 (Publicação original em 18 mar. 1961).

⁸³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Revolução inocente*. In: _____. *op. cit.*, p. 325 (Publicação original em 18 mar. 1961). Recordar a análise realizada pelo crítico Roberto Schwarz sobre Paulo Emílio: “Diferindo da tradição política de esquerda, ele não vê as contingências da fantasia individual como resíduo pequeno-burguês a ser dissolvido. Pelo contrário, enxerga força e valor na dimensão idiossincrática da existência pessoal [...]”. SCHWARZ, Roberto. In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 189-194.

⁸⁴ GOMES, Paulo Emílio Salles. *A agonia da ficção*. In: _____. *op. cit.*, p. 303 (Publicação original em 24 dez. 1960).

⁸⁵ GOMES, Paulo Emílio Salles. *A agonia da ficção*. In: _____. *op. cit.*, p. 304 e 303 (Publicação original em 24 dez. 1960).

estaria vinculada a uma “estrutura de necessidade”, ao mesmo tempo agente e causa de uma ruptura com esse passado de ilusão e abertura para “novos tempos para a cinematografia brasileira”.⁸⁶ Aos agentes públicos do poder, a intelectualidade, incluída nessa categoria os críticos de cinema, e aos produtores cinematográficos cabia, portanto, alimentar esse desenvolvimento orgânico do cinema e não colocar entraves a “estrutura de necessidade” já manifestada.

O GEICINE viria, portanto, para exercer a função alquímica de “uma vara de condão” e para atuar como “o instrumento da ação libertadora” que permitiria a liberação do “gênio cinematográfico brasileiro”⁸⁷ da casca de noz formada pelas forças econômicas e legislativas onde ele estava confinado. Após esse ritual liberador, essa latência encontraria manifestação em forma de explosão de criatividade e filmes de qualidade.

As metáforas mágicas e orgânicas de Paulo Emílio revelam um analista que, guiado pelo critério de eficácia, apoia as iniciativas que podem significar a aceleração do futuro, pelo qual ele e tantos outros demonstram tanta ansiedade. Elas revelam também que sua adesão ao economicismo desenvolvimentista seria apenas superficial e guiada pelo momento. Os entraves legislativos e econômicos seriam apenas fenômenos epidérmicos, aos quais se deve oferecer atenção justamente para que não limitem as mágicas energias criativas que estão enclausuradas, na iminência de, a seu ver, encontrarem combustão em um desenvolvimento “harmonioso” e pautado por uma “necessidade” orgânica.

De acordo com a sugestão de Arthur Autran,⁸⁸ podemos relacionar a adesão momentânea de Salles Gomes às fórmulas desenvolvimentistas como parte de uma ideia comum no pensamento cinematográfico de então. Já presente nos paralelos de Alex Viany com a campanha do Petróleo, em 1953,⁸⁹ o cinema nacional seria comparado a uma riqueza subterrânea, que ao Estado basta apenas saber canalizar. Tal ideia corresponde a uma perspectiva do cinema nacional como uma riqueza cultural em forma de manancial, que percorre o solo brasileiro como uma seiva rica e energética, que basta uma iniciativa estatal em forma de “vara de condão” para fazer jorrar do nosso solo, revelando toda nossa “insuspeita” genialidade.

Uma concepção telúrica da arte cinematográfica, que deveria, portanto, seguir o canto da

⁸⁶ GOMES, Paulo Emílio Salles. A vez do Brasil. In: _____. *op. cit.*, p. 317 (Publicação original em 11 fev. 1961).

⁸⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. A importância do Geicine. In: _____. *op. cit.*, p. 330 (Publicação original em 25 mar. 1961).

⁸⁸ AUTRAN, Arthur. *op. cit.*

⁸⁹ AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectivas, 2002.

terra⁹⁰ para se tornar bem-sucedida. Desse modo, as riquezas culturais ignoradas pelo desconhecimento antropológico e geográfico de nós mesmos poderiam ser exploradas por meio da busca de raízes esquecidas. Através de um processo de conhecimento e de conscientização, empreitada simultaneamente epistemológica e política, acerca desses tesouros escondidos, o amanhã cinematográfico despontaria como o sol que nasce no horizonte, já anunciado pelos primeiros raios matutinos que o antecedem, em um processo tão belo quanto irrefreável de descoberta de si e da própria identidade nacional.

3.1. 2 Bandeiras em colisão: a disputa pelos meios de produção

Não obstante o apoio de Paulo Emílio Salles Gomes, o GEICINE despertaria muitas polêmicas, e, principalmente, os cinemanovistas seriam os grandes protagonistas dos ataques ao órgão. Para eles, o GEICINE promoveria uma abordagem exclusivamente economicista do cinema brasileiro, sem um programa que oferecesse maior atenção ao potencial cultural do veículo cinematográfico. Além disso, os cineastas acusavam o órgão de sabotar a participação de filmes cinemanovistas em exposições internacionais, e de não apresentar a devida proteção ao cinema nacional frente aos investidores estrangeiros.

Não há nenhum homem de cinema no Brasil que negue a importância do GEICINE como fator de organização e incentivo à indústria cinematográfica, por sua capacidade de inspirar uma nova política governamental capaz de criar estruturas legislativas e econômicas que fomentem o desenvolvimento do cinema brasileiro. Contudo, não se pode negar que *GEICINE é um produto típico da mentalidade desenvolvimentista [...], voltada exclusivamente para as formas capitalistas de desenvolvimento* e que vê na livre empresa, na 'sã' concorrência, e em última instância, na colaboração dos capitais monopolistas estrangeiros, os pressupostos básicos para a implantação de uma indústria de cinema no país.⁹¹

A lei de distribuição compulsória, aquela que exigia dos distribuidores a proporção de dez para um na relação a filmes brasileiros e internacionais aqui exibidos, surge no artigo de Maurice Capovilla, então crítico de cinema e futuro diretor de documentários cinemanovista, como um dos maiores males a serem combatidos. A transformação de empresas estrangeiras em

⁹⁰ HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras de arte*. Trad. Maria Helena Kuhner. São Paulo: Difel, 2000.

⁹¹ CAPOVILLA, Maurice. 'GEICINE' e problemas econômicos do cinema brasileiro. *Revista Brasiliense*, Rio de Janeiro, (44): 26-32, nov.-dez, 1962.

financiadores do cinema nacional seria inadmissível, por vários motivos, entre os quais, o risco de as empresas estrangeiras “começarem a influir na escolha dos temas, dos atores e dos técnicos”.

Em última instância, os investimentos estrangeiros no Brasil acarretariam o encarecimento da produção cinematográfica em geral, ocasionando “o automático aniquilamento da produção independente, única força que mantém ainda o nível artístico do cinema brasileiro”. A preocupação de Capovilla, portanto, além do antigo temor de parte das esquerdas frente ao capital internacional, seria também de que as ações do GEICINE prejudicassem o recém-surgido cinema novo, principal corrente do cinema independente. No projeto de industrialização cinematográfica do governo, portanto, “o cinema se torna resultado de um crédito e a consequência de uma concorrência comercial, e muito pouco objeto de cultura de expressão nacional”.⁹²

Uma disputa historiográfica de há mais de dez anos ganhava novos contornos, agora na antinomia industrialismo estatal (GEICINE) *versus* cineastas independentes (cinemanovistas). Como pano de fundo da discussão, uma vez mais a necessidade de “expressão nacional” e o horror à penetração de capitais e modelos de produção estrangeiros. As duas bandeiras requisitavam exatamente o mesmo resultado, um cinema nacional sólido e autônomo, mas as diferenças ideológicas arremessavam ambas em uma aparentemente infinita coleção de ataques de parte a parte.

Uma diferença significativa impediria, entretanto, uma reedição do debate entre Alex Vianny e B. J. Duarte, ocorrido na década anterior. A disputa gradativamente se tornaria uma disputa de poder, assumindo ares políticos, com efeitos mais práticos. Capovilla, por exemplo, sugere que o sucesso das pautas assumidas pelo GEICINE significava uma ameaça à sobrevivência do cinema independente. A disputa agora seria pela influência sobre os rumos do projeto para capitanear os meios de produção do cinema brasileiro, não mais apenas uma virtualidade, mas gradativamente uma realidade empírica. Esta luta política pela sobrevivência tornar-se-ia a razão de ser das práticas discursivas predatórias que agora surgiam, e isso estabelecia as diretrizes para o campo de batalha.

A tônica continuava a ser a consciência histórica a respeito da trajetória do cinema brasileiro. O conhecimento e a metodologia a respeito do passado cinematográfico, entretanto,

⁹² *Idem*, p. 32.

agora estavam renovados em resultado direto, tanto daquele debate anterior quanto das pesquisas historiográficas de Alex Viary e de uma concepção de cinema enriquecida a partir dos esforços da cinemateca, nas figuras de Francisco Luiz de Almeida Salles, Rudá Andrade e Paulo Emílio Salles Gomes, e do processo de conscientização cinematográfica empreendido na década anterior. A eficácia em manusear esse conhecimento histórico renovado tornava-se poderosa arma nas mãos dos grupos em disputa.

Desse modo, Glauber Rocha lança, em 1963, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* com o propósito de relatar a história do cinema nacional a partir de um ponto de vista situado. O livro, declaradamente uma arma política, mostrava-se um ataque que visava fundar um território de ação para os cinemanovistas. Os alvos seriam principalmente as concepções industriais de cinema – da Vera Cruz ao GEICINE. Além disso, o cineasta lê toda a trajetória cinematográfica brasileira como a manifestação de um cinema que se deseja independente e expressão da verdade nacional, expressa através da expressão do “autor” cinematográfico, o cineasta. Em contraposição, um cinema que pretende a implantação de uma indústria e a submissão a fórmulas mercadológicas, que sufocam a autonomia criativa do cineasta. Decadentistas e burguesas, as iniciativas industriais estavam fadadas ao erro e ao fracasso em virtude da importação de modelos estrangeiros e da pouca relação com a realidade nacional. “Daí os núcleos de produções independentes como único meio de sobrevivência dos autores”.⁹³

Em relação ao passado recente do cinema brasileiro, as opiniões de Glauber Rocha seriam demolidoras. Com ele, apresenta-se mais uma confirmação daquela constante que servia de marco para definir as zonas de batalha dos grupos rivais já há mais de dez anos. Uma vez mais o grande nome em disputa é o da Companhia Vera Cruz. Os estúdios paulistas, de acordo com Rocha, arrancaram dos novos cineastas até mesmo a possibilidade de um passado próximo no qual se apoiar já que as aspirações universalistas ou comerciais, na forma de ação das produtoras paulistas, não valiam como referências para o novo momento do cinema, e os grandes cineastas brasileiros, à época muda, já se encontravam em aposentadoria.

O cinemanovista apontava também Lima Barreto, de *O Cangaceiro* (1953) como grande rival do movimento de renovação do cinema brasileiro em virtude de seu tratamento industrial ao tema do cangaço. O que Barreto tinha realizado seria apenas um falseamento da realidade e da paisagem brasileiras. Além de renegar as experiências técnico-industriais da Vera Cruz, Rocha também rechaça

⁹³ ROCHA, Glauber, 2003, p. 27 (Original em 1963).

as chanchadas, da Cinédia e dos estúdios cariocas, que também sofriam rigorosos ataques. Esses, porém, eram mais comuns para o pensamento cinematográfico intelectualizado daquela época, sendo o ataque às chanchadas quase componente estrutural do vocabulário da crítica. O alvo de Rocha, porém, seria, em maior grau, claramente o cinema em sua produção industrial, para ele inviável ou impossível no Brasil. Enfim, “*a missão única dos autores brasileiros [...] é lutar contra a indústria antes que ela se consolide em bases profundas*”.⁹⁴

As referências internacionais são frontalmente rejeitadas ou relativizadas. Reivindica-se que os “ídolos de cinemateca”, vícios de uma apreciação cinéfila a um cinema internacional, sejam engavetados para obter, necessariamente centrada no cineasta-autor, a “independência cultural” tão desejada pelos realizadores nacionais.⁹⁵ Em um tom geral, que paira como uma constante ao longo de toda a publicação, Rocha faz uso da crônica dos elementos históricos do cinema nacional para alimentar um presente ansioso por um futuro revolucionário. As necessidades de uma trajetória histórica, como um bloco fechado em si mesmo, agora assumiam o aspecto de duas forças que sempre se digladiavam entre si, o cinema de autor e o cinema industrial. Para fundar essa temporalidade que em realidade se convertia em coquetéis molotov de atuação política, a instituição de precursores e mitos fundadores tornava-se fundamental.

Um exemplo da disputa em torno da instituição dos mitos fundadores está no nome do cineasta Humberto Mauro. Em um capítulo chamado “Humberto Mauro e a situação histórica”, Rocha lança uma referência para o cinema novo e a interpretação de uma personagem-chave para o cinema nacional:

A explosão de Humberto Mauro, em 1933, lembrando de que estes anos são só mesmo do romance nordestino – é tão importante que, se procurarmos um traço da identidade intelectual na formação de um caráter confusamente impregnado de realismo e romantismo, veremos que Humberto Mauro está bem próximo de José Lins do Rego, Jorge Amado, Portinari, Di Cavalcanti, da primeira fase de Jorge de Lima e Villa-Lobos [...]. O avanço representado pela consciência de um realista como Graciliano Ramos fez com que, somente agora [...] o realismo crítico começasse a definir um estilo do cinema brasileiro. Mas o elo inicial está em Humberto Mauro. *Tendo sua evolução fragmentada, o cinema brasileiro criou seus autores em tempos inesperados* e por isto estes artistas permanecem na obscuridade, *à margem da cultura*. Eis, aliás, o único e grande crime que o Brasil cometeu contra Mauro. [...] O que de certa forma sacrificou Humberto Mauro e retardou sua glória, foi a própria estrutura primária da cultura cinematográfica no Brasil. Nesta época Mauro é a substância maior que não foi

⁹⁴ ROCHA, Glauber, 2003, p. 40, grifo nosso.

⁹⁵ ROCHA, Glauber, 2003, p. 125.

percebida.⁹⁶

Rocha aponta não só que os cinemanovistas teriam redescoberto Mauro, mas que o estariam inserindo em uma temporalidade apropriada, o que resultava em seu reconhecimento. Um dos “autores” do cinema brasileiro, seu surgimento em “tempos inesperados” e a inevitável e tão lamentada fragmentação da história do cinema brasileiro impediam o seu reconhecimento como um dos grandes realistas críticos, ao lado de Graciliano Ramos e José Lins do Rego, além de outros literatos e artistas, a maioria ligada ao regionalismo modernista dos anos 1930. De acordo com o analista, Mauro seria a “substância maior” para a formação de uma cultura cinematográfica sólida e historicamente consistente.

Propõe-se, ao fim, completar o ciclo de um passado organizado de referências para um futuro em pleno voo célere a caminho de sua realização. Atentar para a importância da obra de Mauro “como *única e poderosa expressão do cinema novo no Brasil*” seria fundar as possibilidades de um amanhã. “Esquecer Humberto Mauro hoje”, de acordo com Rocha, seria uma “tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas do nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante”.⁹⁷

Sensível às instabilidades temporais em que vivia, ciente de que um futuro lógico pressupunha também um passado claro sobre o qual erguer bases, Rocha reorganiza um espaço de experiências no passado para esclarecer as raízes históricas do cinema novo. Entre os quais, uma fonte privilegiada dentro do cinema nacional, os filmes de Humberto Mauro, que antecederiam em décadas, para Rocha, o espírito de fundação de um cinema nacional pautado na realidade social dos cinemanovistas. Um esforço de fundação de um espaço de experiências para o viabilizar a luta por uma proposta de futuro dentro do cinema nacional.⁹⁸

Versátil documentarista da fundação Roquete-Pinto, diretor de obras-primas da fase muda como *Braza dormida* (1928) e *Ganga Bruta* (1933) e obras de propaganda estatal do Instituto de Cacau da Bahia, como *Descobrimento do Brasil* (1937), Mauro ocupava há décadas o posto de diretor de documentários a serviço do Instituto de Cinema Educativo (INCE) – no quadro do qual

⁹⁶ ROCHA, Glauber, 2003, p. 47, grifo nosso.

⁹⁷ ROCHA, Glauber, 2003, p. 54.

⁹⁸ O cinemanovismo surgia como um “conceito de compensação temporal” quando todas as energias são lançadas para o futuro, para o horizonte de expectativas, porque não há um passado aceitável ao qual recorrer, com exceção de um recorte já longínquo que inclui Humberto Mauro. KOSELLECK, Reinhart. *op. cit.*, p. 297. Sobre isso ver também, LUCAS, Meize Regina Lucena. Por amor ao cinema: história, crônica, e memória na invenção de um certo olhar. *Projeto História* (PUC-SP), v. 42, São Paulo, p. 227-248, 2011.

produziu *Engenheiros e Usinas* (1955), documentário eleito por Glauber como portador da melhor cena do cinema brasileiro em todos os tempos⁹⁹ – e estava aposentado da ficção desde *O Canto da Saudade* (1951).

O cineasta do interior de Minas Gerais protagonizou, com o ciclo de Cataguases, alguns dos momentos mais marcantes da fragmentária produção de filmes nacional. Para Rocha, Mauro seria um dos fundadores do estilo cinemanovista, uma prova de que seria possível no Brasil um cinema de qualidade e denúncia social, apesar da precariedade dos meios. Mauro assume, assim, o papel de um dado qualitativo para a história do cinema nacional que estava sendo elaborada. Entretanto, pouco acrescentaríamos à discussão, o que seria certamente valioso em outra chave de pesquisa, se analisássemos o cinema do próprio Mauro,¹⁰⁰ uma vez que aquele debate cujas premissas eram apresentadas por Glauber Rocha não versavam sobre um objeto inserido no tempo como um sujeito histórico, mas em uma prática historiográfica predatória de captação e elaboração de uma temporalidade. Mauro se torna cimento estrutural de uma totalidade histórica e orgânica¹⁰¹ proposta anos depois de seus principais filmes serem produzidos e que estava mais intimamente relacionada com o próprio momento que gerou essa interpretação do que com o contexto em que Mauro produziu seus filmes.

Rocha elegia um elemento interno, portanto nacional, como precursor e “influência” para o cinema novo. Estabelecia-se, assim, um vínculo entre um cinema no qual se buscava expressão do nacional e um cinema localizado em um passado inegavelmente nacional. O objetivo seria tornar as “influências” internacionais secundárias e endossar o cinema novo como prática autóctone, fincando o mais fundo possível seus pés na argila do solo brasileiro. Para tanto, a rejeição ao modelo da Vera Cruz seria intensa e assumiria o papel complementar àquele que elegia um valor intrinsecamente nacional em Mauro. “O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, o pior que se pudesse desejar [...]. Como arte, o detestável princípio da

⁹⁹ ROCHA, Glauber, 2003, p. 55.

¹⁰⁰ Embora o curta-metragem do INCE, *A velha a fiar* (1964), último trabalho assinado por Humberto Mauro antes de sua aposentadoria, possa servir como uma resposta involuntária aquela disputa. Ao fazer uso da brincadeira presente no folclore tradicional brasileiro, que apresenta um encadeamento causal que se estende aparentemente ao infinito, Humberto Mauro constrói uma alegoria sobre a passagem inexorável do tempo. Seu caráter de eternidade somente encontraria interrupção, em última instância, com a morte, que transforma todas as nossas ambições, conflitos, vaidades e projetos em nada. Sobre isso, SCHVARSMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2002.

¹⁰¹ Em resenha ao livro, David E. Neves elogia, junto com a “capacidade analítica” e “imaginação concisa”, a “organicidade” da obra, que chega até mesmo ao paroxismo que obra e autor se fundem: “O método se funde no autor”. Sobre isso, ver, NEVES, David E. A Revisão de Glauber Rocha. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p 05, 7 dez 1963, grifo nosso .

imitação”.¹⁰² Uma vez mais o dragão invasor seria rechaçado e a ordem interior seria estabelecida favorecendo a cosmogonia da polis, organizada para exercício de direito de seus cidadãos.¹⁰³

Em contrapartida, na série de artigos que Benedito J. Duarte dedica ao livro de Rocha, publicados na *Folha de São Paulo*, o já decano crítico cinematográfico se opõe veementemente às alegações de Rocha.¹⁰⁴ O crítico da recém-fechada Revista *Anhembi*, que gradativamente se afastava da crítica diária nos jornais e dedicava-se somente aos documentários científicos,¹⁰⁵ faz uso da *Folha* para fornecer uma resposta crítica ao livro de Glauber. Duarte acusa Rocha de, para exaltar o cinema novo, “reduzir, à expressão mais destrutiva, tudo quanto antes se fizera no cinema brasileiro, principalmente tudo quanto antes se fez no cinema brasileiro, principalmente tudo quanto antes se fez no cinema paulista¹⁰⁶ [...]”.

Entre as várias observações negativas a respeito do livro, Duarte oferece elevado destaque ao fato de que Humberto Mauro já havia sido tratado com seriedade pela crítica de cinema em várias ocasiões, como, por exemplo, durante as retrospectivas do cinema brasileiro em 1952 e 1954. O cineasta mineiro não estaria, desse modo, esquecido e os cinemanovistas viriam resgatá-lo do exílio, imagem construída no escrito de Rocha.¹⁰⁷ “[...] O velho Mauro, meu amigo, muito querido, veio a ser ‘descoberto’ em São Paulo, lá pelos idos de 1949 [...]”.¹⁰⁸

No primeiro dos eventos citados, Caio Scheiby encontrara, em um arquivo particular, rolos perdidos de *Ganga Bruta* (1933) e, a partir de um roteiro daquele filme publicado na

¹⁰² ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰³ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

¹⁰⁴ Ismail Xavier elenca junto à fortuna crítica do livro a série de artigos de B. J. Duarte no jornal *Folha da Manhã* sobre o livro de Rocha, que foram lançados de 10 de novembro a 15 de dezembro de 1963. Ver, XAVIER, Ismail (Org.) Fortuna crítica. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 179-221.

¹⁰⁵ De acordo com Catani, a aposentadoria de B. J. Duarte dos jornais diários se daria por opção própria frente a constante pressão dos distribuidores cinematográficos sobre os meios impressos sempre que ele demonstrava uma opinião negativa sobre um filme. Sobre isso ver, CATANI, Afrânio Mendes. *op. cit.*

¹⁰⁶ DUARTE, B. J. Revisão crítica do cinema novo. In: XAVIER, Ismail (org.), 2003, p. 211-212, p. 211 (Original publicado em *Folha de São Paulo*, 17 nov. 1963). Curiosamente, em uma das reviravoltas da fortuna, quatorze anos depois, Duarte se torna o acusador do crime que antes ele era acusado de perpetrar. Críticos de esquerda acusavam no final de 1940 até meados de 1950, Duarte de fazer tábula rasa do cinema anterior a Vera Cruz (v. I. Xx). Em termos similares com que se defendia, incluindo as estratégias de repetição, Duarte acusa Rocha de fazer o mesmo, reduzir a zero todas as investidas cinematográficas antes do cinema novo.

¹⁰⁷ Em *As Idades do Cinema*, Duarte de fato alude a importância de Humberto Mauro e Adhemar Gonzaga, conforme relembra MACEDO, Antonio Luiz. Paixão, polêmica e generosidade. In: DUARTE, Benedito J. *Críticas de B. J. Duarte: paixão, polêmica e generosidade*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009, p. 15-45; e XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber, 2003, p. 7-31, p. 12.

¹⁰⁸ DUARTE, B. J. Desagravo ao cinema paulista. In: XAVIER, Ismail (org.), 2003, p. 213-214., p. 214. Sobre isso, Cf.: também DUARTE, B. J. Roteiro de Humberto Mauro. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 04, 2 set. 1967.

Revista *Cinearte*, remontou a película, então dada como perdida, que seria exibida pela primeira vez desde seu lançamento nas salas de cinema, quinze anos antes. Na ocasião, Mauro fora convidado para a sessão de exibição para uma plateia lotada, e, com lágrimas nos olhos, agradecera o reconhecimento de seu filme, incompreendido à época de lançamento, o que resultou em um fracasso de bilheteria.¹⁰⁹

Em 1954, Duarte escrevera para o catálogo da II Retrospectiva do cinema brasileiro:

Parece-nos que *Ganga Bruta* é a peça mais representativa dessa influência [da *Avant Garde* francesa] e que Humberto Mauro, ao lado da [figura] de Mário Peixoto, seja a figura mais importante, não só do grupo de Cataguazes, senão também de todo o cinema mudo brasileiro e do seu cinema sonoro primitivo. [...] Tais dimensões, como é possível ver-se agora, atingiram uma profundidade de conteúdo estético, uma significação quase ‘proustiana’, seja-nos permitida a expressão [...]. Há sequências inteiras, há cenas totais, que, por seu desenvolvimento, por seu planejamento e preparação psicológica, por sua realização integral se incluíam, sem nenhuma restrição às mais representativas da ‘*avant garde*’, de Germaine Dulac e Kirsanov, às fitas expressionistas do cinema alemão.¹¹⁰

O que podemos vislumbrar a partir dessa disputa é a necessidade, para os envolvidos nesse debate, da fundação de um espaço de experiência próprio. Saliente-se que, diferente de Rocha que realiza aproximações de Mauro com a literatura regionalista de 1930, como José Lins do Rego, o crítico paulista aponta vínculos de Mauro com o cinema internacional, o expressionismo alemão e a vanguarda cinematográfica francesa. Não por acaso, essa seria a mesma corrente em que se insere o cinema vanguardista de Alberto Cavalcanti cujo maior exemplar consiste em *Somente as Horas* (*Rien que les heures*, 1926). Duarte funda um Mauro cosmopolita, “proustiano”, que dista diametralmente do Mauro elaborado por Rocha. Mesmo cineasta, mesmas palavras em torno de seu nome e até o mesmo filme, mas cada interlocutor destina um significado próprio a esse mesmo conjunto de referências. Um significado peculiar a seu próprio campo temporal.¹¹¹

Na temporalidade glauberiana, um cinema novo seria construído estrategicamente, rejeitando um cinema “velho” (industrial, pautado por valores capitalistas, burgueses etc.). O

¹⁰⁹ Conforme relatado em DUARTE, B. J. Roteiro de Humberto Mauro. *op. cit.* (De acordo com o autor, esse texto sobre Mauro estava pronto desde 1963 e seria publicado em uma coletânea sobre cinema a ser lançada pela Editora Civilização Brasileira. Como o livro jamais fora lançado, ele decidiu publicar nas páginas do *Estado de São Paulo*).

¹¹⁰ DUARTE, B. J. Humberto Mauro e *Ganga Bruta*. In: DUARTE, Benedito J.; SCHEIBY, Caio & SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *II Retrospectiva do Cinema Brasileiro*: realizada durante o I Festival Internacional de Cinema do Brasil. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954, p. 21-22, p. 21.

¹¹¹ KOSELLECK, Reinhart. *op. cit.*

debate continua anos a fio, mas as estratégias de remontar a um passado para ajudar a dirimir as questões presentes continuam. Octávio de Faria, um dos pioneiros da crítica cinematográfica brasileira, oriundo da extinta revista de cinema *Fan*, além de um dos fundadores do cineclubismo no País, por exemplo, algum tempo depois, fora conclamado para, do alto de seu prestígio, ajudar a dissipar as efusivas temperaturas que a briga gerava:

Sou dos que pensam que a distinção entre cinema novo e cinema velho é uma distinção a ser abolida. [...]. O Cinema nacional, de modo geral, caminhou muito e com indiscutível proveito à sombra do antagonismo (real, literário, pouco importa...) que opôs os partidários de um cinema ao de outros. [...] Tivemos que concordar [com o passar do tempo] que eram tão autênticas e nacionais as imagens de Glauber Rocha ou as de Walter Hugo Khouri [...] [Hoje] ficamos, de repente, sem saber em que mundo, em que região, em que escola, em que 'ismo', situar realizadores como um Roberto Santos, um [Luís] Sérgio Person, um Roberto Farias, um Domingos de Oliveira e diversos outros. Cinema novo? Cinema velho? [...] *Quase um problema ultrapassado. Quase um bizantinismo cinematográfico.*¹¹²

Rapidamente, Octávio de Faria faz uma avaliação da polêmica que se arrastou durante anos, elaborando uma oposição binária entre um *cinema novo* a um *cinema velho*. Sem levar em consideração se tal antagonismo construiu-se pelo gosto da frase de efeito ou por um possível impulso para a polêmica dos meios impressos, em seu argumento, a exclusão peremptória de um lado pelo seu oposto não mais se sustentaria. O crítico já considera a discussão ultrapassada (ou quase), tamanho seu desejo se mostra de superá-la. Embora admita que o embate impulsionou a prática de cinema no Brasil e construiu um acervo de valor para o cinema brasileiro, os novos tempos alteraram os rumos do cinema e a discussão precisava ser interrompida. O surgimento de novos valores, como Luís Sérgio Person e Domingos de Oliveira, tornou a questão inócua, “quase” superada, “quase um bizantinismo”. Não mais a oposição amadora em lados rivais, que só desejava a eliminação do outro, mas o “cinema-síntese”.

A união sintética de princípios industriais e autorais, da universalidade e do regionalismo essa deveria ser a pauta do cinema brasileiro que se seguiria, de acordo com Farias.¹¹³ Sua ênfase

¹¹² FARIA, Octávio. Por um cinema-síntese. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 8, ano II, p. 46-47, mar. 1968, grifo nosso.

¹¹³ Em um debate a respeito do livro de Glauber Rocha, à época de seu lançamento, que teve lugar na Cinemateca brasileira, contando com a presença de, entre outros, Roberto Santos, Maurice Capovilla e Jean-Claude Bernardet, questões similares seriam apontadas por Paulo Emilio Salles Gomes: “[Glauber] não vê que o que matou a Vera Cruz foi precisamente a mesma coisa que ameaça matar o cinema novo, que se trata de encontrar uma política para o cinema brasileiro, que os interesses das pessoas com ideias industrialistas e os interesses dos ‘autores’ [cineastas],

no “quase” demonstra, entretanto, que, apesar do surgimento dos novos cineastas e dos novos filmes, que dificultavam a classificação peremptória em grupos ou correntes cinematográficas fechadas, não consegue disfarçar a força de mobilização que o debate e a formação de blocos aparentemente monolíticos continuava a ter.

Publicada na revista *Filme Cultura*, que substituiu a *Revista Geicine* como órgão impresso de divulgação da proposta estatal e industrialista para o cinema no Brasil, a matéria de Octavio Farias demonstra o uso peculiar das referências temporais naquele período. O recurso ao crítico, referência a um passado que deveria pautar a coerência de um cinema nacional, somente demonstra que as estratégias temporais continuavam a reforçar os argumentos de ambos os lados.

3.1.3. Tempo teleológico em debate e o cosmopolitismo como turbilhão

Pode-se observar a partir do exposto que os adversários que pretendiam criar campos rivais homogêneos em sua luta elaboravam noções de tempo teleológico enquanto componentes indissociáveis de seus discursos. A proposta de cinema cinemanovista voltada para a revolução social e uma prática cinematográfica artesanal trabalhava com um tempo acelerado rumo à ruptura política. O cinema proposto pela GEICINE e depois pelo INC organizava uma reação direcionada para o avanço técnico da produção, a instalação de uma indústria cinematográfica no Brasil e a formação de uma plateia ávida pelo consumo de imagens, ainda que locais, de nível técnico e qualidade artística internacionais, com uma elevada esperança na técnica e no desenvolvimento material em bases capitalistas.

Como se pode constatar os caminhos apontados pela crítica em suas oposições se cristalizaram em bifurcações que terminaram por ser extremamente influentes para a interpretação do cinema nacional.¹¹⁴ Essas disputas, porém, que, grosso modo, são materializadas nas palavras de B. J. Duarte, Glauber Rocha, Flávio Tambellini e Maurice Capovilla, e nos embates baseados nas chaves industrialismo *versus* cinema independente, universalismo *versus* nacionalismo, assemelham-se às contas de um rosário¹¹⁵ em longa oração que, como seu

são exatamente os mesmos”. GOMES, Paulo Emílio (*apud* DEBATE sobre Revisão crítica do cinema brasileiro). In: XAVIER, Ismail (org.), 2003, p. 201-207 (Publicado em *Última hora*, no dia 9 nov. 1963), p. 206, grifo nosso.

¹¹⁴ Recordar que a divisão entre *um cinema em busca da identidade nacional* e *um cinema industrial-universalista* remonta a proposta de Paulo Emílio Salles Gomes. GOMES, Paulo Emílio Salles. Rascunhos e exercícios. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 21 jun. 1958.

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 232.

equivalente místico, tende ao infinito e a uma absolutização do tempo histórico. Nesses dois caminhos, os tempos são unidirecionais. O primeiro, a caminho da revolução social, o segundo, na esteira da emancipação promovida pelo capitalismo moderno. São tempos do progresso, concentrados sobre si mesmo, direcionando todas as suas forças em um salto determinante e, para seus defensores, impossível de ser paralisado. Um salto sempre à frente, definindo um caminho em linha reta, consistia o componente básico de seus horizontes de expectativas.¹¹⁶

Mas esse *continuum*, homogêneo e ininterrupto, poderia ser cortado verticalmente, de acordo com Walter Benjamin, por um turbilhão no tempo, um salto dialético (*ursprung*), a origem. Uma imagem dialética que corta o céu da história como um raio, trêmula e catalisadora de contradições e tensões de uma época, antes de desaparecer de novo. Para Benjamin, a origem, que está destituída de seu caráter cronológico tradicional de origem pacífica e logocêntrica, assumindo, ao contrário, o aspecto de um salto, estaria atrelada “a sublime violência do verdadeiro”. Ela é um ato de corte que, ao mesmo tempo, está no documento e nas imagens do passado e parte também do analista localizado em outro tempo, no presente.¹¹⁷ Tal salto dialético é uma reorganização na esfera do visível, um rasgo, um ato a meio caminho entre o analista e historiador e o objeto e o passado, que promove por meio da montagem uma “abertura ativa entre dois elementos”.¹¹⁸

A partir dessa chave de pensamento, podemos constatar que, apesar dos esforços, ambas as tentativas de formar blocos monolíticos não são bem-sucedidas. Na pragmática das circunstâncias, as ações os aproximavam mais do que os separavam. Os cinemanovistas são obrigados a realizar diversas concessões às demandas capitalistas na produção de filmes em constante disputa de território, mas também de diálogo, com o INC. Os representantes do INC, por sua vez, recorrem a argumentos culturalistas e não estritamente capitalistas, como a grande arma de negociação com o Estado, e se beneficiam do prestígio internacional, adquirido pelo cinema novo, em um esquema de trocas e concessões com aquele grupo que culminaria com a assunção dos cinemanovistas ao poder gradativamente a partir de 1969 até 1974, quando ex-integrantes do grupo assumem a Embrafilme (sucessora do INC).

Diferentes maneiras de relacionar humanismo e técnica, e de administrar o legado do

¹¹⁶ KOSELLECK, Reinhart. *op. cit.*

¹¹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.

¹¹⁸ AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. 2. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004. p. 114.

desenvolvimentismo, ambos os grupos arquitetavam um prognóstico de progresso unidirecional para as artes cinematográficas no Brasil. Na elaboração de seus respectivos programas de ação, os rastros discursivos que o adversário pudesse deixar deviam ser eliminados, seja pela indiferença, pela insistência de que as querelas estavam ultrapassadas seja pela tentativa de cooptação, quando possível, dos focos discordantes.

Para a nossa pesquisa, o cosmopolitismo assume o papel desse elemento de abertura, a meio caminho entre as falas historicamente situadas e a intervenção do intérprete. Torna-se elemento de diálogo impossível entre dois corpos teleológicos que parecem condenados a um cósmico e infinito embate. Uma forma de ver que terá como vantagem ressituar as coordenadas do embate em uma perspectiva que se propõe mais dialética; procurando a fricção e o consequente esgotamento entre os binarismos excessivamente fechados. O vocabulário da época será ativado não mais apenas em seu impulso para a homogeneização e o seccionamento, mas para a dinâmica visual e diálogo entre olhares, ainda que em lados política ou esteticamente distantes que se cruzam sem se quebrar.¹¹⁹

Para nossos propósitos, faz-se necessário perguntar-se se os olhares *industrialista/universalizante* e o *cinemanovista*, fundados em tempos e em suposição tão radicalmente diferentes, estilham-se de fato ao serem postos em contato ou, em contrapartida, gerariam outro *locus* temporal, um tempo híbrido, estabelecendo um diálogo, até então, aparentemente impossível? O turbilhão no corpo do rio que então se forma permitirá, desse modo, futuras ressignificações ou apenas irá, como resultado, asseverar o radicalismo das peremptórias e apaixonadas defesas de parte a parte?

3.2 Autonomia conquistada: uma cinematografia finalmente

3.2.1 Cinema novo: rumo a autoconstrução

Desde 1961, os cinemanovistas apostavam em uma nova seara da prática cinematográfica, o longa-metragem de ficção. O primeiro filme dessa categoria no movimento, embora não exista consenso, foi *Barravento* (1962), dirigido por Glauber Rocha. Em seguida, vieram *Porto das*

¹¹⁹ De acordo com o filósofo Maurice Merleau-Ponty, a retomada das perguntas infantis é uma das chaves da busca por uma percepção renovada e de um aprendizado do ver. Uma das perguntas da criança que Merleau-Ponty retoma é: “Os olhares não se quebram ao se cruzarem?”. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Moura. 2.ed. São Paulo: MartinsFontes, 1999. p. 476.

Caixas (1962), de Paulo César Saraceni,¹²⁰ *Vidas Secas* (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), também dirigido por Rocha. Estes últimos, ambos indicados ao XVII Festival de Cannes de 1964,¹²¹ se tornaram os dois grandes clássicos do movimento cinemanovista. Para fortalecer o grupo, diversos nomes da esquerda cinematográfica se articularam, engajados em criar uma cinematografia brasileira que trabalhasse a favor dos ideais de emancipação da nação; e, em outro grau, colaborasse para a autonomia do cinema nacional como prática artística.

Naquele momento, o grupo era composto, principalmente, pelos remanescentes da juventude do jornal *Metropolitano*, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Miguel Borges, Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl. Esse seria o núcleo fundador, que logo se encontrou acrescido de membros mais jovens como Carlos Diegues, Arnaldo Jabor e Joaquim Pedro de Andrade. E, desde sua fundação, a presença inconfundível daquele que seria apelidado de “pai” ou “papa” do movimento, Nelson Pereira dos Santos, cineasta já em atividade desde a década anterior.¹²²

Em 1962, Nelson Pereira dos Santos citava um poema de José Régio, evocava “não sei por onde vou, só sei que não vou por aqui”, reafirmando apenas linhas de atuação bastante amplas para sua própria carreira, e, em maior grau, para o novo cinema praticado no Brasil. “Sei, apenas, que devo evitar aquilo que não seja autêntico, como expressão de um indivíduo que vive num contexto social determinado, numa dada época”.¹²³ A partir das declarações de Santos, podemos perceber que o critério do espelho negativo, presente nos nacionalistas de 1950, apresentava uma relativa permanência na esfera da prática cinemanovista.

Por muito tempo, os membros cinema novo sabiam quem eram seus adversários, reais ou imaginados, mas se recusavam a veicular na mídia impressa critérios claros de orientação para seus

¹²⁰ Sobre a apropriação endógena de *Porto das caixas*, realizada por Rocha, assim como efetivara em relação a Humberto Mauro, ver acima, nota 49.

¹²¹ O Festival ofereceu o prêmio ao *O Guarda-chuvas do amor* (*Les parapluies de Cherbourg*, FRA, 1964), dirigido por Jacques Demy. Os dois filmes brasileiros estiveram na disputa do prêmio, um fato inédito em quinze anos de história do festival. Isso ocorre porque *Deus e o diabo na terra do sol* foi indicado pelo Itamaraty como concorrente brasileiro e o próprio festival selecionou *Vidas Secas*. Do período do festival, surge o apoio e a amizade do crítico francês Louis Marcorelles, ligado ao periódico *Cahiers du cinéma*. Marcorelles então se torna o principal divulgador do cinema novo na França. Sobre todos esses episódios, ver, FIGUEIRÔA, Alexandre. *op. cit.*, e SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987. p. 178-179.

¹²² Sobre Nelson Pereira dos Santos como “papa” do movimento, ver, VIANY, Alex. *Cinema Novo: alguns apontamentos*. In: AVELLAR, José Carlos. (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 41-42 (Ensaio originalmente publicado em 1962).

¹²³ SANTOS, Nelson Pereira dos. Nelson Pereira dos Santos fala sobre o cinema brasileiro (entrevista concedida a David E. Neves e Ronald F. Monteiro). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 31, p. 4-12, mar.-abr. 1962, p. 12.

filmes. Glauber Rocha chega a denunciar um uso comercial do *slogan* cinema novo em 1962, o que talvez, segundo ele, resultasse em seu abandono, e a reorganização do grupo no ano seguinte, que seria aquele de publicação da *Revisão crítica do cinema brasileiro*. No debate com Carlos Martim Estevam, líder do CPC, sobre a necessidade de estabelecer programas ideológicos rígidos para a manifestação artística, os cinemanovistas deixavam claro que a opção de seus membros seria a flexibilidade de posições, a liberdade de pesquisa estética e o não estabelecimento de um receituário ideológico através de um manifesto. Em contraste, aquele era um período de intensa publicação de manifestos e programas de ação estética e artística.

No mesmo período, além do anteprojeto do Centro Popular de Cultura, surgiam o Manifesto concretista chamado “Plano-piloto para uma poesia concreta” (1958), assinado pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, o “Manifesto Neoconcreto” (1959), de vários autores, o Manifesto da “Poesia-práxis”, assinado por Mário Chamie (1961), o manifesto da poesia semiótica, chamado “Nova linguagem e Nova poesia”, de Décio Pignatari e Luiz Angelo Pinto (1964) e muitos outros esboços de um programa identitário para os diversos grupos estéticos que despontavam.¹²⁴

Apesar das incontáveis críticas espalhadas por jornais, revistas acadêmicas e periódicos em geral, diferente do que estabelecia como prática corrente na cultura brasileira de então, para os cinemanovistas, redigir um manifesto continuava fora de cogitação. De acordo com Jean-Claude Bernadet e Maria Rita Galvão, ocorrera uma tentativa de organizar um manifesto, redigido por Miguel Borges. A vagueza das propostas, de acordo com o próprio cinemanovista, resultou na decisão de descartar o projeto que passou a ser comicamente designado como “Manifesto bola-bola”.¹²⁵

Uma situação paradoxal, nesse raciocínio, emergia. Em um momento histórico que exigia, como alguns de seus parâmetros básicos, a coesão e unidade, os cinemanovistas, aqueles que se consolidaram como alguns dos maiores representantes dos anseios coletivos dessa época,

¹²⁴ Os anexos do estudo clássico de Heloísa Buarque de Holanda trazem vários manifestos do período em que é possível perceber a sua frequência e diversidade. HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde anos 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 121-195. Sobre isso, ver também, TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 556-582.

¹²⁵ O manifesto recusado assim se iniciava: “Não queremos mais cinema literatura, não queremos mais cinema teatro, não queremos mais cinema arquitetura, não queremos mais cinema pintura, não queremos mais cinema escultura, queremos cinema cinema”. Saraceni escarneceria a respeito: “Isso é igual ao filho pedir ao pai uma bola, não de futebol, nem de basquete, nem de vôlei [...] eu quero é uma bola-bola”. BORGES, Miguel e SARACENI, Paulo César (*apud* BERNARDET, Jean Claude & GALVÃO, Maria Rita). *op. cit.*, p. 194.

aparentemente estavam marcados pela diversidade estilística e uma inegável polifonia entre seus representantes. O espectro do caos da instabilidade das formas rondava os cinemanovistas. O receio seria de que essa aparente contraditoriedade ameaçasse a existência do movimento a médio prazo.

Desse modo, para as necessidades de homogeneidade e totalidade exigidas pelos atores situados historicamente, alguns cinemanovistas talvez acreditassem na necessidade de um programa identitário que portasse maior clareza. Provavelmente por essas razões, buscando definição melhor às linhas de propostas internas às ações e aos limites do grupo, entre os anos 1962 e fins de 1964, David Eulálio Neves escreve um livro, nesse esforço identitário, que só seria publicado em 1966.¹²⁶

Para acalmar os ânimos de interlocutores em excessiva expectativa por um programa claro por parte do movimento, o livro chamava a atenção para o fato de aquela indefinição ser efêmera. Ou seja, a consistência do cinema novo se mostraria com o passar dos anos e aquela instabilidade seria passageira. O momento cultural, segundo Neves, possuía “traços ainda desordenados e difusos”. O que tornava o diagnóstico inevitável: “o cinema novo é muito recente e não mostra ainda sinais que permitam mais ampla caracterização. É um movimento ainda em gestação e se nega a enquadramento em quaisquer esquemas”.¹²⁷

Naquele período, em meio ao labirinto de declarações intempestivas, textos escritos no calor da hora ou movidos pelos últimos acontecimentos, Neves elege critérios como “estado de espírito”, juventude e amizade para definir o movimento cinema novo. Ele assegura também que, apesar da heterogeneidade de propostas entre seus componentes, existia “unidade dentro da diversificação estilística [...]. Todos concordam na aparente discordância”.¹²⁸ Leon Hirszman diria uma frase que talvez designasse o não comprometimento dos integrantes a rígidos receituários: “Nossa teorização é nossa prática, entende?”.¹²⁹

Isso não era tão evidente para os envolvidos, o que podemos comprovar se dermos uma rápida olhada para a quantidade de ensaios e críticas publicadas pelos membros do grupo para

¹²⁶ NEVES, David E, 1966. O livro mostra-se também um amálgama de diversos textos de diferentes momentos. Inclusive, o capítulo “Diálogos do cinema novo”, com trechos que trazem falas dos cineastas, apresenta-se sob a seguinte rubrica: “Em 1962, o grupo principal do cinema novo reuniu-se [...] a fim de, numa espécie de exame de consciência, fazer um levantamento de seus problemas e de suas perspectivas. [...] [Tal(is) fala(s)] não pretende[m] apresentar hoje os pontos de vista dos membros do cinema novo, apesar de retratar fielmente o grau e a intensidade dos seus problemas, das suas alegrias e frustrações” (*idem*, p. 45).

¹²⁷ NEVES, David E., 1966, p. 5-6.

¹²⁸ NEVES, David E., 1966, p. 21-23.

¹²⁹ HIRSZMAN, Leon (*apud* COSTA, Flávio Moreira). Introdução ao (novo) cinema brasileiro. In: _____. *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966, p. 163-222, p. 165.

debater suas próprias práticas. Ou aproveitando mesmo a crítica a outros filmes para apresentar aspectos e propostas do movimento. Para quem não tinha um programa preestabelecido, o cinema novo demonstra um considerável poder de teorizar, embora de maneira heterôgenea, seu próprio cinema.¹³⁰

De acordo com o exposto acima, diferente do que se pode pensar em uma rápida análise a partir do presente, o cinema novo, suas fronteiras e definições, não estavam claras para os seus participantes e contemporâneos. Pelo menos não de uma maneira racional e verbalmente organizada, nos termos de uma definição textual, uma vez que em termos de sensibilidade na abordagem de determinadas questões podemos notar um conjunto de traços em comum; isto é, a constituição de um, ainda que difuso, pensamento de grupo.¹³¹

Talvez por isso os escritos dos cinemanovistas se multiplicavam, na tentativa de definição de propostas e clareza de pensamento para os próprios integrantes. Recorde-se que boa parte deles vinha da situação de críticos de cinema, para os quais, escrever seria a melhor maneira de conhecer uma imagem.¹³² Desse modo, a multiplicação de seus escritos denota uma tentativa de organização e investigação sobre suas próprias imagens de pensamento.

Em retrospecto, podemos afirmar que somente a passagem do tempo permitiu mostrar que, nessa aparente falta de consistência de propostas, estava um dos pontos fortes do cinema novo. Segundo Carlos Diegues, nos momentos de maior repercussão internacional do movimento, os críticos estrangeiros se surpreendiam com a impossibilidade de estabelecer esquemas explicativos para as produções que assistiam: “os filmes brasileiros eram desconcertantes [...] Cada diretor do Cinema Novo que estreia [...] é mais um dado desconcertante”.¹³³

Principalmente em exibições do conjunto da obra, o pensamento do grupo e a abordagem

¹³⁰ Bastante efetiva nesse sentido talvez seja a coletânea de artigos organizada por Flávio Moreira Costa, que traz textos de, entre outros, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Paulo Emílio Salles Gomes e Norma Bahia Pontes. Todos os arrolados, com exceção de Pontes, já citados aqui, em um esforço de retrospecto para organizar caracteres identitários do movimento. COSTA, Flávio Moreira (Org). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

¹³¹ Sobre a prevalência da união do cinema novo por um pensamento de grupo, ver: LUCAS, Meize Regina Lucena. *Caravana Farkas*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 164.

¹³² BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

¹³³ DIEGUES, Carlos (*apud* VIANY, Alex; DAHL, Gustavo; DIEGUES, Carlos; NEVES, David & SARACENI, Paulo César). [Vitória do cinema novo]. In: AVELLAR, José Carlos. (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 101-124, p. 115 (Originalmente publicada em *Revista Civilização Brasileira*, n. 2, mar. 1965).

coletiva dos filmes demonstrava sua eficácia, gerando uma duradoura impressão nos críticos. O choque provocado por filmes e abordagens estilísticas tão diversas garantia o impacto das imagens e dos ideais cinemanovistas. Diante de uma plateia da crítica europeia politizada, o apelo coletivo do grupo se mostrava irresistível.¹³⁴ Na aparente instabilidade de suas fronteiras e na ipseidade de sua identidade¹³⁵ estava a fortaleza do grupo.

3.2.2 Cinemanovismo e despojamento: releituras do neorrealismo

O modelo neorrealista de cinema, captado diretamente de filmes como *La Terra trema* (ITA, 1947), de Luchino Visconti, mas também por uma apropriação indireta através dos filmes e ideias de Nelson Pereira dos Santos, possui claros vínculos com as propostas cinemanovistas. Durante 1943-1953, o cinema sem recursos, sem estúdios e sem atores profissionais, que se pautava pela precariedade e pela coragem de denúncia das condições de vida na Itália pós-guerra, estabeleceu um modelo de cinema alternativo para o mundo,¹³⁶ e apresenta claras semelhanças com a prática do cinema novo.

Uma asserção corrente em um programa informal dos cinemanovistas, espalhada pelas diversas críticas e ensaios realizados pelos integrantes do movimento, diz respeito ao despojamento da imagem. A partir dessa linha de filiação ao neorrealismo, o despojamento refere-se a uma prática de cinema sem requintes nem sofisticação. Nela, o aparato cinematográfico encontra-se reduzido ao mínimo, e as dificuldades de produção estão integradas ao próprio fazer fílmico. Ou seja, os cenários são naturais, longe dos onerosos estúdios, os atores não são profissionais e até mesmo as falhas de câmera são elementos estéticos básicos da própria constituição de um filme “despojado”.¹³⁷

¹³⁴ Figueirôa menciona “acordos ideológicos prévios estabelecidos entre os cineastas do Cinema Novo e os redatores” das principais revistas de crítica cinematográfica francesa. “Uma consequência da politização da vida intelectual dos críticos cinematográficos a partir dos anos 50” que transformou “a militância cinéfila” em “militância política”. Desse modo, a excepcional recepção dos cinemas novos brasileiro e argentino, por exemplo, encontraram um fértil local para germinar em uma plateia especializada, ávida por imagens cinematográficas que demonstrassem engajamento político e social: “Essa prática identificava nos novos cinemas provenientes da América Latina os elementos constitutivos de um cinema revolucionário”. FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema novo: o jovem cinema e a sua recepção na França*. Campinas, Papyrus, 2004. p. 19.

¹³⁵ RICOUER, Paul (*apud* GAGNEBIN, Jeanne-Marie). *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 84. O filósofo francês aborda uma identidade fundada não na similitude, “identidade-mesmidade (*idem*)”, mas na diferença, que ele chama de “identidade ipseidade (*ipse*)”, com relação intensas com o tempo e com a narratividade (sobre isso, ver, 4 e 5).

¹³⁶ FABRIS, Mariarosaria. *op. cit.*

¹³⁷ Em realidade, frequentemente, a palavra “despojamento” surge no período na crítica como um todo, tornando-se parte do vocabulário corrente sobre o cinema de então. Ela possui um sentido mais ligado a filosofia (v. 4), mas aqui

Nesse sentido, a pobreza técnica e a ausência de recursos se torna um componente estético fundamental do cinema novo.¹³⁸ Para o crítico e cineasta Gustavo Dahl, por exemplo, seria preciso livrar-se, frente ao cenário brasileiro, da obrigação de realizar filmes tecnicamente perfeitos, nos moldes dos estúdios americanos, o que estabelece também uma rejeição à lógica de mercado controlado pelas distribuidoras americanas, que sufocava a produção nacional. Esse despojamento de um aparato técnico profissional mostra-se ideal, de acordo com o cineasta, para representar uma paisagem em sua precariedade de condições de vida e de existência socioeconômica. Para Flávio Moreira Costa, em comunhão de ideias, a exigência de qualidade técnica e artística, por isso, seria inadmissível porque remetia a outro padrão de cinema, descolado da realidade e conectado a uma velha forma de filmar: “É justa a exigência de filmes bem feitos? Ainda mais quando se exigem filmes bem feitos à luz de preceitos estéticos europeus?”¹³⁹

A referência majoritária, da qual o despojamento deveria vir como antídoto, seria o modelo de produção da Vera Cruz e as chanchadas. As imagens destes seriam construídas tendo como base “dados industriais decadentes e pelos homens formados na escola ‘expressionista’ [...] não passa[m], na realidade, da mais arcaica forma fotográfica de visualização”.¹⁴⁰ Em seu livro sobre cinema novo, David Neves dedica um capítulo específico para o tema chamado “um obstáculo a transpor: o público”, oferecendo uma teorização sobre as barreiras de percepção:

Enquanto um cinema funciona sob essas considerações específicas, sobrenaturais e distantes da realidade, certas verdades nacionais, mostradas muitas vezes de forma crua e despojada, não poderão ser totalmente assimiladas [...]. A realidade [...] é o ponto de referência crítica que ele [o público nacional] emprega para fundar suas opiniões concretas; por isso, de certa forma, ele precisa se achar nos filmes que assiste.¹⁴¹

O cinema de tendências expressionistas em sua modalidade industrial fundaria uma imagem que, em uma visão evolutiva a construir uma ponte direta entre o fotográfico “arcaico” e o cinematográfico “avançado”, permaneceria em uma maneira primitiva de “visualização”. Uma imagem que oscilaria a distância, entre o “sobrenatural” e o não verossímil, não conseguindo de

ela pode ser entendida a partir da recepção do movimento cinematográfico neorealista.

¹³⁸ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

¹³⁹ COSTA, Flávio Moreira da. Introdução ao (novo) cinema brasileiro. *op. cit.*, p. 166. Para a posição de Dahl, ver o artigo do autor naquela mesma coletânea, DAHL, Gustavo. Sobre o argumento cinematográfico: começo de conversa. In: COSTA, Flávio Moreira (org). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966, p. 19-38.

¹⁴⁰ NEVES, David E. 1966, p. 15-16.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 17-18.

fato, de acordo com o analista, atingir o espectador brasileiro. E, pior, ao cometer o pecado de habituar as plateias somente a tais imagens fantasmagóricas e distantes do real, promoveriam uma educação visual empobrecedora, o que explicaria a rejeição do público nacional a filmes de linguagem imagética mais direta, “crua e despojada”.

O despojamento torna a linguagem incompreensível para as plateias habituadas ao modelo internacional, porque construiria uma gramática excessivamente alternativa. Esta é a matriz das explicações sobre a não conexão do cinema novo com o público. O movimento carioca, durante toda a sua trajetória, seria atravessado por uma contradição, seria um cinema com ambições de representar o popular, mas que não conseguia ser atrativo para aquele que seria o seu alvo, e o barro a partir do qual moldavam suas imagens – o povo.¹⁴² Estamos já distantes das concepções de público, como as presentes nas teses dos congressos de cinema da década anterior, que identificavam os espectadores, um tanto ingenuamente, ao povo. Agora, o público de cinema surge como um rival diante das práticas dos cineastas, como queriam cinemanovistas, em revolução da linguagem.¹⁴³

David Neves chegava a denunciar um público nacional que não estava preparado para um cinema sem técnicas refinadas e alternativas, assegurando que o público era o “maior adversário” dos cineastas de um novo estilo de cinema. “Não propriamente o público, mas *uma consciência errada e anacrônica* que ele traz consigo”. O anacronismo do público faz com que ele não se sintonize a um cinema que caminha a passos largos rumo ao futuro da arte cinematográfica, moderno e despojado. O atraso do espectador e o avanço da arte cinematográfica, vetores em direção oposta, geram um descompasso de tempo. Para desmistificar essa consciência “errada”, atualizá-la frente a um tempo revolucionário, somente um “agente credenciado”, o crítico cinematográfico engajado, que guie o público rumo ao tempo correto da imagem, uma vez que o “público sozinho” não consegue *ver* a “realidade artística”.¹⁴⁴

Nesse raciocínio, os diretores que insistiam no modelo industrial, *à la* Vera Cruz, que acreditavam apenas na imagem por si mesma, em suas formas de expressão mais rebuscadas e, principalmente, em suas formas de se dar a ver arcaicas, seriam os grandes inimigos do cinema brasileiro. Seriam os culpados pela depauperização do olhar do nosso espectador. Em uma situação oposta estariam os cineastas, que, distanciando-se do específico cinematográfico infantil

¹⁴² BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *op. cit.* Salientar que, na terceira fase, o Cinema novo encontra sucessos de bilheteria como *Macunaíma* (1969) e *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).

¹⁴³ AUTRAN, Arthur, 2013, p. 317.

¹⁴⁴ NEVES, David E., 1966, p. 18, grifo nosso.

e primitivo, da imagem e sua “forma fotográfica de visualização”, abraçariam o real em toda a sua complexidade, elegendo apenas a própria realidade como seu altar.

A imagem industrializada, “arcaica”, primitiva, seria a base de um procedimento nefasto presente em práticas diversas genericamente reunidas sobre o termo “expressionismo”. Palavra que se espalharia pelos escritos da época e que não remetia especificamente a uma escola cinematográfica, como a alemã dos anos 1920, assumindo o sentido de um cinema descompromissado com a realidade, que ocasionava um intenso processo de descolamento da imagem cinematográfica da realidade e uma imagem plasticamente rebuscada.

Gustavo Dahl defendia uma urgente reversão desse processo:

A crença na imagem se manifestaria *pelo acréscimo expressivo que a ‘representação’ traria à coisa representada*. Este processo de ‘intensificação’ submetia a realidade a uma deformação [...]. O cinema, na inquieta busca de suas formas acreditou tanto na imagem – e quanto mais acreditava na imagem mais deformava a realidade – que no final, reais eram aparências desta deformação. [...] A este ponto, *o simples deitar os olhos sobre a realidade mesmo, concreta, tal qual se apresenta a todos, constituiria uma revolução*. [...] *A realidade não é inofensiva. Ela pulsa, lateja, rica de um rio que dentro dela corre e se chama História*¹⁴⁵

Contra essa prática de adoração da imagem, portanto, um cinema do despojamento das formas e das complicações técnicas tradicionais acumuladas durante 70 anos de história do cinema mundial. Um novo cinema traduzido no simples pouso do olhar sobre a realidade crua e sem ornamentos já seria “revolucionário”.

Como podemos constatar, o despojamento assume o papel de uma palavra-chave, o coroamento ritual de uma prática de aproximação da realidade “por contato”, de maneira direta, sem “rebatedores” que pudessem desviar o foco (v. 2.2.3). Como nos soldados da Antiguidade, tombados no campo de batalha, a imagem-câmera a captar a realidade deveria tornar-se sem despojos sem aparatos sem ornamentos. Estes despojos seriam apropriados pelos soldados vencedores, os cineastas, apenas para serem descartados. Completamente nua em seu devassamento pelo olho da câmera, a realidade dar-se-ia como o pastor adormecido a Phoebe.

Despojamento, portanto, também está em íntima comunhão com o sentido de tempo histórico partilhado pelos cinemanovistas. Acionar a imagem em seus despojos, os espólios de um mascaramento do real e assim abraçar o concreto, seria apressar o futuro, revelando-o. O sentido de

¹⁴⁵ DAHL, Gustavo. Sobre o argumento cinematográfico: começo de conversa. *op. cit.*, p. 26-28.

História cinemanovista baseia-se em um presente de tónus fraco em que só o futuro, com sua força e vigor inigualáveis, é o que importa. Cabe ao cineasta descobri-lo, organizar o seu caminho, conjugar os verbos no presente para assim acelerar o futuro. E, então, nesse momento, o rio da realidade revelaria a História contida em seu leito.

3.2.3. Consagração com longa-metragens: a tessitura de *Vidas Secas*

Nelson Pereira dos Santos, junto a Glauber Rocha, se tornaria o nome de maior destaque no movimento. Ambos os cineastas assumem o posto informal de líderes e porta-vozes do Cinema novo. Acrescente-se que o filme de estreia de Santos, *Rio, 40 graus* (1955) foi eleito pelos outros cineastas como precursor dessa proposta de cinema e um dos grandes representantes do cinema independente brasileiro.

Já de longa carreira, Santos integra-se ao movimento dos jovens cineastas, mas a versatilidade de seus filmes sugere que ele também possuía um caminho próprio, separado do movimento.¹⁴⁶ Em filmes como *Boca de ouro* (1961), em que ele trabalha sob encomenda para o galã Jece Valadão, adaptando, em um ambiente urbano, uma peça de Nelson Rodrigues, e em *El Justiceiro* (1967), comédia que subverte referências das chanchadas, realizado em coprodução internacional,¹⁴⁷ Nelson Pereira dos Santos teve chance de demonstrar seu grau de independência.

Essa autonomia em relação ao movimento jamais, porém, apresentou problemas para sua inserção pessoal no grupo do cinema novo. Seus direitos de cidadão da *polis* dos cineastas engajados não foram em nenhum momento questionados.¹⁴⁸ Nelson Pereira presta contribuições inestimáveis à solidez e legitimidade do grupo, tomando participação ativa e a liderança em

¹⁴⁶ SADLIER, Darlene J. *Nelson Pereira dos Santos*. Trad. Cid Vasconcelos. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

¹⁴⁷ Para ser mais preciso, *El Justiceiro* é financiado pela medida legislativa que retém parte dos impostos pagos pelos distribuidores internacionais, o que não deixa de ser um subsídio estrangeiro. Isso ocorre, ressalte-se, após meados de 1965, em um período, no entanto, em que a associação em coprodução já não carrega tanta carga pejorativa quanto no período de *Orfeu do Carnaval* (ver, cap. 2). No fim da década, vários filmes do cinema novo já seriam também coproduções internacionais: *Os Herdeiros* (1969), de Carlos Diegues, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade (1969), entre outros. Ver, JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 123.

¹⁴⁸ SANTOS, Nelson Pereira. Entrevista (Q & A) (concedida a Darlene Sadlier). In: FIFTY YEARS OF BRAZILIAN CINEMA: Nelson Pereira dos Santos retrospective. Bloomington: Indiana University, abr. 2013 (Informação verbal). Naquele evento, Nelson Pereira dos Santos metaforizava que, naquele período, ao profissional que se negava a representação da realidade brasileira, não era oferecida a “carteirinha de cineasta brasileiro”. Sobre isso, recorde-se a ressalva de Bernardet sobre conceder ou não os direitos de cidadania a cineastas que se negassem a seguir os parâmetros do programa nacionalista. Carlos Diegues também se refere que os opositores afirmavam ser necessárias “carteirinhas” para a entrada no grupo, evidenciando que a metáfora não era exclusiva de Santos, mas já circulava na época. DIEGUES, Carlos (*apud* SGANZERLA, Rogério). Diegues depõe. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05. 24 dez. 1966.

muitos dos eventos e entrevistas nas quais os cineastas são chamados a se pronunciar. Além disso, torna-se um guia ético de comedimento nas aguerridas discussões políticas e um porto seguro em termos de experiência técnica e estética para os outros cineastas. Um dos aspectos mais originais de *Barravento*, de Glauber Rocha, por exemplo, a montagem em descontinuidade, foi assinada por Santos.¹⁴⁹ Do mesmo modo, mas com método diferente, Nelson Pereira montaria *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman.



Fig. 3.3. *Vidas Secas*. 1963. Direção: Nelson Pereira dos Santos. O dilema entre a arma e a terra em uma fotografia revolucionária.

Seu longa-metragem *Vidas secas*, adaptação do romance de Graciliano Ramos, não se tornou muito popular nas bilheterias, mas impressionou profundamente à crítica da época. Ely Azeredo teria acusado a Metro-Goldwyn Meyer de propositadamente colaborar para a curta temporada da fita nos cinemas nacionais, “temendo que seu sucesso pudesse provocar algo como uma abertura para uma indústria cinematográfica brasileira mais competitiva”.¹⁵⁰ Azeredo, autor de uma série de quatro artigos sobre a película na *Tribuna da Imprensa*, mostrava-se um dos entusiastas do filme: “[Nelson Pereira dos Santos] nos dá a maior expressão da humanidade brasileira no cinema, obra que um [Vitorio] De Sica não se envergonharia de assinar”.¹⁵¹

O filme se torna o primeiro grande sucesso de crítica do cinema novo¹⁵² e reforça o

¹⁴⁹ Rocha diria posteriormente que Nelson Pereira salvou o filme. O cineasta baiano já adiava por um ano o momento de realizar a montagem do copião, acreditando que a tarefa seria impossível. Nelson Pereira dos Santos sugere, então, montar o filme fora da continuidade tradicional à la “Acosado” (*A bout la soufflé*, 1960), de Jean-Luc Godard. ROCHA, Glauber (*apud* ROCHA; SANTOS & VIANY). *op. cit.*, p. 89.

¹⁵⁰ SADLIER, Darlene J., 2013, p. 40.

¹⁵¹ AZEREDO, Ely (*apud* SALEM, Helena). *op. cit.*, p. 175.

¹⁵² Em Cannes, ainda que não levasse a Palma de Ouro, o filme se torna o recordista na premiação não oficial. Ver, SALEM, Helena. *op. cit.*, p. 179.

profundo vínculo desse movimento com a literatura nacional.¹⁵³ David Neves ressaltou várias vezes essa conexão com o *corpus* da literatura brasileira,¹⁵⁴ seja na constatação de que os cineastas lutavam para a constituição de algo similar para o cinema ao que o corpo literário brasileiro teria alcançado ou na comparação direta de nomes famosos da literatura e de cineastas do movimento.¹⁵⁵

No mesmo espírito, para a divulgação do filme, Nelson Pereira dos Santos, referindo-se a Graciliano Ramos, ofereceria o seguinte depoimento:

Nenhum outro dos nossos romancistas tinha tão grande senso de valores dramáticos, nem uma penetração psicológica tão admirável e segura. Os personagens que ele criou não eram títeres, criaturas inventadas, simples sombras saídas da imaginação de um ficcionista. Eram, ao contrário, seres vivos, de carne e osso, sangue e nervos, com reações lógicas e atos que obedeciam, sempre, a motivações profundas. Não há tipos inconsequentes ou artificiais em seus livros. Por isso mesmo, eles seduzem a imaginação de um cineasta, porquanto estão no plano dos personagens criados por um [Liev] Tolstoi ou um [Fiódor] Dostoievski.¹⁵⁶

Ramos seria, portanto, o arquiteto de personagens intrinsecamente conectados à realidade social e, por isso, seria de uma atração fundamental para um cineasta voltado à captação em imagens de uma determinada conjuntura econômica de miséria e fome. Seus personagens não eram apenas “sombras”, pálidos reflexos do real e instabilidade evanescente, mas “seres vivos” de “sangue e nervos”, dotadas, por isso mesmo, de estável concretude.

A comparação de Ramos com os escritores russos não se faz por acaso se recordarmos a alegada conexão daqueles literatos com os costumes e a cultura de sua terra natal, em estreita conjugação com a eficácia da comunicação de suas ideias ao redor do mundo. Ademais, uma

¹⁵³ Vale recordar a conexão íntima entre cinema novo e literatura, apontada por XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber, 2003, p. 7-29.

¹⁵⁴ Embora, em 1965, Viany continuasse a se ressentir: “Apesar da euforia produzida pelo surto do Cinema Novo, deve-se reconhecer que ainda não temos, do ponto de vista de uma cultura brasileira, um *cinema nacional*, tal como se fala em uma *literatura nacional*, por exemplo.” Ressalte-se, porém, que Viany enxergava isso como uma possibilidade a se realizar em um “futuro próximo”. VIANY, Alex. O cinema e a cultura brasileira. In: AVELLAR, José Carlos. (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 125, itálico no original. De acordo com nota de Avellar o ensaio foi escrito em 1965, mas permaneceu sem publicação, sendo a base para o famoso “Cinema no Brasil: o velho e o novo” (reeditado na mesma coletânea, p. 173-156), escrito em 1967.

¹⁵⁵ NEVES, David E., 1966, p. 13. Ressalte-se ainda as diversas comparações de Glauber Rocha do cinema novo com o movimento modernista de 1922 como um todo, mas principalmente no quesito literatura, principalmente em uma segunda fase da literatura modernista, a partir de 1930, na literatura regionalista de José Lins do Rego. Cf.: ROCHA, Glauber, 2003, p. 46; 130.

¹⁵⁶ SANTOS, Nelson Pereira (*apud* SALEM, Helena), *op. cit.*, p. 173-174 (Entrevista original a Alberto Shatovsky, publicada na revista *Manchete*, em 1963).

conexão implícita entre o cineasta paulista e o literato paraibano está no fato de Graciliano Ramos também pertencer ao Partido Comunista Brasileiro, justificando uma vez mais as alusões aos russos, embora, assim como Nelson Pereira dos Santos, terminasse com o tempo por demonstrar um elevado grau de independência de pensamento em relação aos dogmas do partido.

Essa citada imbricação entre literatura e cinema está presente desde a primeira cena do filme. O letreiro inicial de apresentação, chamada de “cartela”, à época, aponta que *Vidas Secas*, versão cinematográfica, era “a transposição fiel, para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira”, mas não só isso. No intuito de salientar o aspecto político da produção, o texto acrescenta: “É antes de tudo um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias [...]”.

Sobre isso, Darlene Sadlier recorda que a transposição de um mundo literário, de um contexto verbal, portanto, não poderia ser feita para o mundo das imagens cinematográficas sem “diversas alterações importantes”. A pesquisadora, porém, enfatiza que a maior parte das mudanças buscava contribuir para maior “eficácia política”, até mesmo superando e tornando mais explícitas as posturas políticas já existentes no romance.¹⁵⁷ Como diria um cronista da época, o verbo cinematográfico de *Vidas Secas* se preocupa em ser flexionado a partir de uma “conjugação no presente”.¹⁵⁸

Ainda que isto se refira ao neorrealismo, e não a esse filme de Nelson Pereira em específico, é possível aplicar o princípio a esse longa pelo anseio da narrativa cinematográfica em conectar-se com as questões mais politicamente prementes de seu tempo. Principalmente, a discussão sobre reforma agrária, contida nas reformas de base, propostas pelo presidente João Goulart, e as ligas camponesas, lideradas por nomes como Francisco Julião, então motivos de intenso debate.¹⁵⁹

Podemos acrescentar, assim, que algumas mudanças em relação ao romance também visavam adaptar o filme não só aos meios da linguagem cinematográfica, mas também para as necessidades da época de produção. Claramente, o tema isebiano do despertar da consciência a

¹⁵⁷ SADLIER, Darlene J., 2013, p. 42.

¹⁵⁸ RITTNER, Maurício. *Compreensão de cinema*. São Paulo: EDUSP, 1965, p. 81. Mariarosaria Fabris usa a expressão para realizar um vínculo do cinema de Nelson com o neorrealismo italiano, mais especificamente *Rio, Zona Norte* (1958). FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Edusp, 1994. p. 159.

¹⁵⁹ O Centro Popular de Cultura tentaria, dali a pouco tempo, realizar um filme sobre Francisco Julião, um dos líderes da liga. O cineasta Eduardo Coutinho seria o responsável pelas filmagens de *Cabra marcado para morrer*, que, interrompido pelo golpe militar de 1964, só seria concluído em outra abordagem, vinte anos depois.

respeito dos problemas do subdesenvolvimento nacional¹⁶⁰ constitui parte inseparável dos componentes internos (enredo e imagens) e externos do filme (as entrevistas dos envolvidos e a campanha de divulgação da produção). Nas palavras do diretor, em uma reavaliação do seu trabalho, Nelson Pereira salienta que o filme deveria falar diretamente ao espectador, sem malabarismos formais: “Com uma vontade didática, como se eu falasse aos espectadores explicando-lhes o fenômeno que eles próprios vivem sem o saber. Com o objetivo [...] de os fazer conscientes da sua própria realidade”.¹⁶¹

Um exemplo imediato do que foi exposto acima pode ser verificado em uma das cenas de *Vidas secas*, que não representa um trecho existente no livro. Logo após a cena da prisão injusta do protagonista e sua consequente liberação após uma noite de torturas, um grupo de jagunços encontra Fabiano e um deles o convida para se juntar ao bando. O vaqueiro, em um enquadramento em *contra-plongé* que ressalta a dignidade do personagem,¹⁶² parece, por um momento, indeciso diante da proposta. Em algum lugar, porém, o chocalho de uma vaca parece despertá-lo de um transe momentâneo, e ele toma sua decisão: seguir o seu caminho com a família e, assim, recusar-se a aderir a violência como resposta ao problema da miséria e como vingança em relação ao tratamento desumano – prisão injusta, humilhação pública e tortura – que sofrera dos poderosos. “Ele desiste graças ao sino da vaca, que indica sua relação inextricável

¹⁶⁰ No que diz respeito aos componentes externos ao filme, ou seja, divulgação, debates e entrevistas, o *leitmotiv* em torno da consciência do espectador tornava-se um componente essencial no vocabulário da época. Infelizmente, por termos de espaço, não podemos abordar aqui aquele que se tornou o hino poético cinematográfico da esquerda revolucionária, *Deus e o Diabo na terra do sol*, cujo sucesso de crítica e diante das plateias especializadas internacionais foi tão grande quanto o de *Vidas Secas*. O filme seria discutido intensamente naquele período e contaria com a presença do próprio Glauber Rocha em um debate promovido por Alex Viany, no dia 24 de março de 1964 (apenas uma semana antes do golpe, vale mencionar), nas vésperas da partida do cineasta para Cannes, onde o filme seria concorrente. Sob os auspícios da Federal dos Cineclubes do Brasil e pelo Grupo de Estudos Cinematográficos (GEC) da União Metropolitana dos Estudantes (berço do cinema novo), o debate contou com Leon Hirszman, David Neves, Norma Bahia Pontes, Walter Lima Jr., Luís Carlos Maciel e outros. Na ocasião, apontando uma potencial identificação dos espectadores com os personagens principais do filme, que transitam pelo sertão, do misticismo milenarista ao banditismo social do cangaço, até uma fuga final rumo à promessa revolucionária guiada pela ação humana (nem ligada ao divino, nem ao demoníaco), o cineasta assim se manifesta: “[...] Sobre todo esse problema de desalienação, quero registrar aqui no debate que eu pretendi desalienar os personagens [em um processo somente concluído no final do filme] para, uma vez desalienando-os, criar uma identificação deles com o público [...]. A melhor forma de causar um impacto para a desalienação era deixar os personagens naquele grau de alienação e evoluir com eles até o patético, um patético que provocaria um impacto tremendo e por esse impacto criaria uma rebelião contra aquele estado de coisas, contra a alienação dos personagens.” ROCHA, Glauber (*apud* ROCHA, Glauber et alli). *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 148.

¹⁶¹ SANTOS, Nelson Pereira dos (*apud* SALEM, Helena). *op. cit.*, p. 178 (Originalmente publicada em depoimento a Federico de Cárdenas, para a revista peruana *Hablemos del cine*, em 1968).

¹⁶² TOLENTINO, Célia Aparecida. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2001. Ver também: “Esse é um dos diversos planos que dão uma dimensão épica do vaqueiro, fotografado contra o céu a maneira de [Sergei] Eisenstein ou [John] Ford”. SADLIER, Darlene J., 2013, p. 46.

com a terra”.¹⁶³

Provavelmente, entretanto, o filme assume um aspecto árido e desolador a fim de captar a atmosfera do romance não exclusivamente em virtude de um elemento de enredo, mas também devido a um componente visual. Para muitos analistas, a fotografia inovadora de Luís Carlos Barreto, também ex-fotógrafo da revista *O Cruzeiro* assim como Linduarte Noronha, o diretor de *Aruanda*, está entre os principais motivos de reconhecimento mundial do filme pelos especialistas. A iluminação agressiva e sem requintes de *Vidas secas* está, para muitos, em relação direta com a fotografia daquele documentário curta-metragem realizado por Noronha e que tanto mobilizou a crítica durante a VI Bienal.¹⁶⁴ O esforço fotográfico de ambos os filmes, que procuram representar a paisagem da caatinga sertaneja, distante dos enquadramentos embelezantes,¹⁶⁵ continua a ser um dos aspectos mais enfatizados e elogiados durante a trajetória da recepção crítica do cinema brasileiro. À época, Ely Azeredo ressaltou: “A concepção fotográfica de Luís Carlos Barreto [...] se impõe como uma das mais felizes e, seguramente, a mais original de nosso cinema”.¹⁶⁶

De acordo com Nelson Pereira, a luz não deveria usar filtros, mas sim ser o mais natural possível. O diafragma da câmera seria medido pela luz do rosto e não por um referencial externo presente na paisagem: “De modo que tudo o que vem atrás [do personagem] aparece estourado, aquele branco, transmitindo a sensação de luz ofuscante, de temperatura alta, da seca, do ambiente da caatinga”.¹⁶⁷ Os grânulos da imagem então assumem a textura de uma xilogravura:

¹⁶³ SADLIER, Darlene J., 2013, p. 47.

¹⁶⁴ Sobre isso, ver o depoimento pessoal do assistente de produção de *Aruanda*, e um dos diretores, junto com João Ramiro, de *Os Romeiros da Guia* (1962), produção do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo) em CARVALHO, Vladimir. “Vivo ainda sob a hipnose de Aruanda”. In: LIMA, João de & CORREA NETO, Alarico. *Aruanda: tributo a Linduarte Noronha*. João Pessoa: Fundação Pedro Horta, 1999, p. 40.

¹⁶⁵ A referência negativa seria Gabriel Figueiroa, fotógrafo de Luís Bunuel, que, em *Os Esquecidos (Los Olvidados)*, MEX, 1952), dirigido por aquele cineasta, teria transformado uma paisagem árida e cruel em algo aprazível como um cartão-postal ou um jardim. SANTOS, Nelson Pereira dos (*apud* SALEM, Helena). *op. cit.*, p. 163-164 (Originalmente, revista *Manchete*, 20 nov. 1965); ROCHA, Glauber, 2003, p. 146. Interessante notar, se é possível perdoar o salto cronológico de quarenta anos, que o mesmo efeito-figueiroa poderia ser identificado a respeito da fotografia de *Central do Brasil* (1998) e *Abril despedaçado* (2002), ambos de Walter Salles Jr., que materializa um sertão cinematográfico em cores vivas e brilhantes, usando filtros e outros recursos expressivos (ou, nas palavras do nosso recorte seriam chamadas “embelezantes”). Além disso, longe de situar no centro das atenções questões sociais e políticas, o sertão de Salles Jr. é o local de encontro de subjetividades e resolução de conflitos emocionais. Seria a substituição de uma “*Aesthetic of Hunger*” (à la Glauber Rocha) por uma “*Cosmetic of hunger*”. BENTES, Ivana. The ‘Sertão’ and the ‘Favela’ in contemporary Brazilian film. In: NAGIB, Lucia (Org.). *The New Brazilian cinema*. London; New York: I.B. Tauris, 2006, p. 121-138, p. 126.

¹⁶⁶ AZEREDO, Ely (*apud* SALEM, Helena). *op. cit.*, p. 176 (originalmente publicado na *Tribuna da Imprensa*, em 29 ago. 1963).

¹⁶⁷ SANTOS, Nelson Pereira (*apud* SALEM, Helena). *op. cit.*, p. 164. A experimentação seria tão ousada que, em realidade, o outro fotógrafo da produção, Zé Rosas, seria encarregado de repetir as mesmas cenas com uma

“No primeiro plano, [a imagem] tem textura de gravura, os poros, as cascas das árvores, os galhos, *toda aquela tessitura que existe no sertão [...]*”.¹⁶⁸

Desde a época de seus filmes urbanos da década de 1950, o nome de Nelson Pereira sempre foi associado à “influência” do neorrealismo e dos pressupostos de cinema pregados por Cesare Zavattini, roteirista do cinema italiano.¹⁶⁹ Como apontamos anteriormente, à época, a pergunta sobre as influências sempre rondavam as entrevistas, não raro causando incômodos.¹⁷⁰ Em entrevista recente, Nelson Pereira dos Santos justifica a aproximação entre neorrealismo e seus filmes por meio do recurso a analogia entre a realidade social italiana e brasileira. Para ele, existe uma semelhança entre as duas realidades que justifica essa assimilação do despojamento do cinema europeu pelo cinema brasileiro.¹⁷¹

Mais especificamente, Pereira dos Santos defende a semelhança das paisagens italianas do pós-guerra, recém-destruída por bombardeios aéreos, e das paisagens de flagelo no interior do Brasil, onde o homem simples assistira a uma guerra todos os dias, contra as forças da fome, da seca e dos homens que defendem a preservação dessa lógica nociva. Como apontamos anteriormente para Roberto Santos (v. 2.3.2), diferente de uma deficiente justificativa para a má consciência da adoção de uma “influência” em um período em que isso politicamente se mostrava arriscado, tais comparações podem ter outro significado.

No jogo de sinuca¹⁷² dos influxos do cinema internacional, Nelson Pereira dos Santos põe

iluminação mais tradicional, processo que seria aplicado durante o primeiro mês de filmagens. Logo após isso, com a chegada dos primeiros copiões revelados, a inovadora experiência de Luís Carlos Barreto havia funcionando apropriadamente e a fotografia mais tradicional foi dispensada (*idem*, p. 167).

¹⁶⁸ SANTOS, Nelson Pereira (*apud* SALEM, Helena). *op. cit.* p. 164, itálico nosso.

¹⁶⁹ ZAVATTINI, Cesare. *Diario cinematografico & neorealismo ecc.* Milão: Classici Bompiani, 2002 (coletâneas de texto, da década de 1940 até 1970).

¹⁷⁰ Durante o mencionado debate de 26 de março, Rocha também admite, com certa nota apologética, a “influência” de John Ford e Luchino Visconti em *Deus e o diabo...*: “Do começo até o meio [do filme], procedi como crítico [cinematográfico]: fiz essa revisão toda de vários cineastas; têm muita gente metida ali. Da segunda parte em diante, a parte do cangaço, eu acho que é uma parte mais pessoal: [eu] *já estava livre*”. ROCHA (*apud* ROCHA, Glauber et al). *op. cit.*, p. 136, grifo nosso. Em mais um componente discursivo recorrente, Rocha aponta o próprio contato com a realidade como uma maneira de se libertar de uma herança potencialmente nociva de influências cinematográficas internacionais. Sobre isso, recordar Elísio Valverde e a experiência por contato que a aproximação cinema e realidade acarretaria em II. Xx.

¹⁷¹ SANTOS, Nelson Pereira. Interview. In: VIDAS secas [Barren lives]. Directed and written by Nelson Pereira dos Santos. Produced by: Luiz Carlos Barreto. 1963. New Yorker Video, 2010. Encarte do DVD americano. A autora Isabel Augusto menciona uma entrevista recente com o cineasta em que, de acordo com a pesquisadora, Nelson Pereira reforçaria o paralelo e a semelhança entre as duas realidades. AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e cinema novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 31, n. 2, p. 139-163, jul.-dez. 2008.

¹⁷² BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

a realidade brasileira e a realidade italiana em rota de interceptação, não apenas esteticamente, mas em termos sociológicos. Nesse ínterim, a câmera e a linguagem cinematográfica reinam como potentes mecanismos capazes de captar, com métodos semelhantes, o concreto dessas duas realidades. Ao unir os elementos em tese descontínuos, panorama brasileiro e panorama italiano, Santos realiza uma montagem, assim como fazia para Rocha e Saraceni, seus colegas cinemanovistas. Ao aproximar os dois componentes distantes, ele aciona um intervalo rico de significados.¹⁷³

As palavras de Nelson Pereira mostram-se estrategicamente necessárias, porque os cinemanovistas precisavam de justificativas sociais para legitimar o uso de recursos formais disponíveis na arte internacional.¹⁷⁴ Contudo, ao invés de apenas um alibi para um exercício formal, a comparação entre dois mundos culturais distintos, um europeu e o outro brasileiro, além de depositar elevada fé no grau de universalidade da imagem cinematográfica, é também um gesto genuinamente cosmopolita.

A homologia entre as duas paisagens sociais, cujo cenário seria de guerra, constrói uma conexão internacional baseada em uma ética do compromisso com a realidade social, que despreza fronteiras nacionais e diferenças culturais. Pereira dos Santos realiza pode ser inserido em uma categoria de “*conversations across boundaries of identity*”, um ação baseada em “*sort of imaginative engagement*” em direção a uma realidade nacional outra.¹⁷⁵ O olhar engajado do cineasta conseguiu, em sua percepção, intermediado pela câmera e através de um compromisso ético revelar uma conexão entre duas realidades encobertas pelas ruínas de uma organização social.

Em 1963, Pereira dos Santos, ainda que já em relação agudamente problemática com o Partido Comunista, continuava um nacionalista, principalmente por seu comprometimento político com a representação do povo, que permanece um elemento constante em sua carreira.¹⁷⁶ Em alguns momentos, porém, podemos sugerir que Santos partilha de um acentuado “*rooted cosmopolitanism*”. O aparente oxímoro sugere uma inserção de suas práticas na esfera

¹⁷³ AUMONT, Jacques. *op. cit.*

¹⁷⁴ Para Glauber Rocha, a tarefa de expressar mundos pessoais, tarefa da arte moderna, somente encontraria legitimidade em um engajamento político intenso: “Gesto de ‘profanação do cinema’ só legitimado, em tese, pelo compromisso político com a salvação da humanidade”. XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro. op. cit.*, p. 26.

¹⁷⁵ APPIAH, Anthony Kwame. *Cosmopolitanism: ethics in a world of strangers*. New York: Norton & Cia, 2006. p. 85.

¹⁷⁶ Sadlier menciona o *Manifesto por um cinema popular*, publicado em 1975, “geralmente atribuído” a Nelson Pereira. SADLIER, Darlene J., 2013, p. 29; 96.

internacional, uma abertura e um engajamento frente ao outro que excede fronteiras nacionais, mas que não abre mão das referências locais, fortemente enraizadas em seu projeto artístico.¹⁷⁷

Um ponto de vista a respeito de suas práticas de cinema que revela uma fé na potência de seu alcance, tanto sobre a consciência do espectador como na universalidade do aparato técnico apesar das diferenças nacionais. Para ele, porém, essa atitude, ao invés de distanciá-lo de uma realidade nacional, fortalecia suas raízes culturais e seu projeto antropológico de representação da realidade brasileira.¹⁷⁸

3.3 Industrialização das práticas de olhar

3.3.1 Intervenção estatal no cinema e o INC

O Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) promovia íntima participação do Estado na construção e solidificação de uma indústria cinematográfica; e, diferente das críticas que o acusavam de apresentar um aspecto apenas consultivo e não executivo, como seu nome propunha, o órgão promoveu significativas mudanças em seus cinco anos de existência (1961-1966): “*In many ways [Geicine] mark the beginning of a more aggressive state policy toward the cinema*”.¹⁷⁹

A criação da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), em 1963, o fundo de investimentos do Estado da Guanabara, que, regulando uma lei anterior, premiava a produção cinematográfica carioca, ocorre graças à colaboração do GEICINE. O CAIC deveria fomentar a indústria cinematográfica local, entendendo que, diante da conjuntura econômica internacional, o filme brasileiro não conseguiria manter-se financeiramente apenas com suas próprias forças.¹⁸⁰ Naquele período, governado por Carlos Lacerda, o Estado premiou várias produções cinemanovistas e a produção carioca de cinema voltara a ser a mais numerosa do País, superando a posição hegemônica alcançada por São Paulo na década de 1950.¹⁸¹

¹⁷⁷ HARVEY, David. Cosmopolitanism and the Banality of Geographical Evils. *Public Culture*, Vol 12, n. 02, p. 529–564, New York: Duke University Press, Spring, 2000, p. 544. O autor cita Heidegger em um ideal de unir nacionalismo e internacionalismo em “*into a system*” (*idem, ibidem*).

¹⁷⁸ O maior exemplo desse projeto antropológico (e também político) é o filme *Como era gostoso o meu francês* (1971), inclusive falado quase na sua integridade em Tupi. Sobre isso, SADLIER, Darlene J., 2013, p. 62-76; e ainda, SADLIER, Darlene J. The politics of adaptation: How was tasty my little frenchman. In: NAREMORE, James (Org.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers, 2000, p. 190-205. Para uma sucinta interpretação sobre o filme, ainda que diferente da usual, ver, CERTEAU, Michel. *Escrita da história*. 2. ed. Trad. Maria de Lourdes Meneses. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 241.

¹⁷⁹ JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁰ SIMIS, Anita. *op. cit.*, p. 235.

¹⁸¹ Nelson Pereira dos Santos afirmava que, na década de 1950, sua saída para o Rio de Janeiro na tentativa de fazer

A película *Vidas Secas*, o clássico cinemanovista de Nelson Pereira dos Santos, é um dos beneficiários diretos desse órgão de fomento, sendo, em realidade, uma das únicas formas que o filme teve de reaver o dinheiro investido, já que a renda obtida na bilheteria estacionou em níveis bem distantes do ideal.¹⁸² Outras produções como *Os Fuzis* (1965), de Ruy Guerra, e *A Grande Cidade* (1966), dirigido por Carlos Diegues, também receberam prêmios de financiamento do CAIC.¹⁸³ Não obstante as críticas de alguns de que Lacerda tentava beneficiar-se politicamente e catapultar uma possível candidatura a presidente da República, a partir do prestígio recém-adquirido pelo cinema, os cinemanovistas não viam problemas em aceitar o dinheiro do governo, até porque pela necessidade concreta de produção e sobrevivência não viam outra saída.

Em paralelo, Flávio Tambellini, presidente do GEICINE, reapresenta, para o congresso nacional, em 1963, o projeto do Instituto Nacional de Cinema. O projeto se arrastava há anos, desde a sua primeira proposição, pelo então senador e literato Jorge Amado, ainda na década de 1940. Sob o aval de Vargas, Alberto Calvacanti elabora um projeto em 1953, que também não se concretizou em razão dos entraves burocráticos do congresso. Na nova tentativa, o projeto de modernização industrial do cinema brasileiro, encampado pelo GEICINE, assumia a responsabilidade de execução da tarefa e de transformar a lei em algo concreto.

Finalmente, em 1966, o Instituto Nacional de Cinema (o INC) se tornaria uma realidade. Em torno de sua fundação, porém, a polêmica que envolveu os cineastas foi de grandes proporções. Em outubro daquele ano, os jornais do Rio de Janeiro e São Paulo foram assolados por notas enviadas por diversos setores da cinematografia nacional, entre exibidores e cineastas, alguns apoiando, outros condenando a criação do órgão federal de financiamento do cinema brasileiro. No ar, em tempos ditatoriais, pairava o temor, por parte de alguns, em relação ao controle estatal da liberdade criativa dos cineastas. Por outro lado, muitos viam o INC como o esperado resultado de anos de

cinema foi encarada como uma excentricidade para os seus colegas de profissão, uma vez que seria em São Paulo que, para eles, as atividades de produção de fato aconteciam. SANTOS, Nelson Pereira dos. Depoimento. In: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Embrafilme, 1983, p. 202-208.

¹⁸² SALEM, Helena. *op. cit.*

¹⁸³ SIMIS, Anita. *op. cit.*, p. 235. Randal Johnson cita ainda *Menino de Engenho* (1965), de Walter Lima Jr., *O Padre e a moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, *Opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, como parcialmente financiados pelo CAIC. Além destes, ele ainda acrescenta a lista, *A Hora e a vez de Augusto Matraga* (1966), de Roberto Santos, embora questionemos se esse híbrido entre filme rural e faroeste, baseado em história de Guimarães Rosa e produzido em São Paulo, possa ser inserido nos quadros do cinema novo. No geral, portanto, o financiamento estatal teve papel fundamental na produção cinemanovista: “*If the universalist group held power within the state cinematic apparatus (GEICINE), the opposing nationalist group was never far away and was itself actively involved in state policy toward the industry at the time*”. JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 101.

reivindicação da classe cinematográfica.

Os que eram contrários apontavam que a classe cinematográfica não havia sido consultada para a preparação do projeto antes de este ser enviado ao Congresso. Luís Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha estavam entre os nomes que solicitavam a retirada do projeto governamental dos trâmites do Congresso.¹⁸⁴ “Os exibidores, distribuidores, produtores e todos os que militam no cinema nacional foram marginalizados na proposição elaborada e remetida sem o conhecimento amplo da classe”.¹⁸⁵ Argumento não muito diferente dos debatedores que acusavam, em 1953, Alberto Cavalcanti de sugerir uma espécie de Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) no modelo varguista para o cinema. Argumentavam que o controle sobre a liberdade artística estava implícito por conta de a proposta contida no projeto concentrar poderes em demasia.¹⁸⁶

Os que eram a favor asseguravam que somente algumas emendas se faziam necessárias e que a criação do Instituto seria a porta aberta para a sonhada industrialização do cinema no Brasil. Em um abaixo-assinado realizado pela classe cinematográfica da capital paulista: “Representantes de todos os setores cinematográficos de São Paulo dirigem-se a Vossa Excelência [Marechal Castelo Branco] para testemunhar seu apoio ao projeto Instituto Nacional de Cinema [...]”.¹⁸⁷ Entre aqueles que assinavam estavam Walter Hugo Khouri, Rubem Biáfora, Luís Sérgio Person, Paulo Emilio Salles Gomes e Francisco Luiz de Almeida Salles.

Apesar da aparente divisão entre o polo de produção carioca, que já assumia uma posição de hegemonia no quadro de lançamento cinematográfico, e o polo de produção paulista, recentemente deslocado da posição majoritária, mas com prestígio suficiente para uma reivindicação expressiva junto às autoridades, o debate apresentava diversas nuances. Interessante, por exemplo, que, ao lado dos cinemanovistas, que usavam argumentos contrários à intervenção diretamente estatal na cultura, os exibidores e distribuidores do ramo, incluindo Luís Severiano Ribeiro e Herbert Richers, preocupados com uma possível redução da margem do lucro, devido às intervenções estatais, também se manifestaram contra o projeto. Editoriais do *Jornal do Brasil* e do *Jornal do Comércio* da mesma forma se manifestaram contrários ao que julgavam um atestado contra a livre

¹⁸⁴ NO CINEMA brasileiro a divisão leva a discussão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p.?, 17 out. 1966. Apresenta uma enquete com depoimentos de quatro cineastas contrários ao projeto (Glauber Rocha, Luís Carlos Rocha, Roberto Farias, Rui Santos) e quatro a favor (Walter Hugo Khouri, Luís Sérgio Person, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade).

¹⁸⁵ BARRETO, Luís Carlos (*apud* PRODUTORES reúnem-se para debater projeto que cria INC). *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. ? 14 out. 1966.

¹⁸⁶ PRODUTORES querem fazer emendas no projeto que cria Instituto de Cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. ? 15 out. 1966.

¹⁸⁷ CINEMA PAULISTA contra campanha. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 out. 1966.

empresa e livre iniciativa capitalista.¹⁸⁸ Por outro lado, a favor do projeto e ao lado dos paulistas, estavam os cinemanovistas Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl e Joaquim Pedro de Andrade, evidenciando que o apoio ou não ao projeto estava além das divisões tradicionais de grupo.

O projeto do INC foi decretado pelo Marechal Carlos Castello Branco, com as prerrogativas oferecidas ao ditador pelos *Atos Institucionais* de n. 1 e 2. Sob a alegação do “decurso de prazo”, o líder militar do País retira a oportunidade democrática de discussão sobre o projeto e impõe autoritariamente a fundação do Instituto.¹⁸⁹ O INC vinha somar-se a outras iniciativas de incentivo e controle do Estado sobre a produção cinematográfica. O Instituto se torna uma autarquia – semiautônoma – e subordina-se ao Ministério da Educação e Cultura (não mais ao Ministério da Indústria e Comércio, como estavam o GEIC e, por um intervalo, o GEICINE).

Em um editorial, a *Filme Cultura*, revista cujo projeto ainda pertencia ao GEICINE, mas que se tornaria a porta-voz do INC, o diretor do Instituto, Flávio Tambellini, apenas mencionaria que, alguns, “uma minoria”, imbuídos do espírito da “derrota” teriam se manifestado contrários ao projeto, esforçando-se em “deformar o sentido” de seus propósitos. Apesar disso, “impôs-se a vontade de outros [que apoiavam o INC] e a ‘derrota’ foi vencida”. Tambellini aproveita a ocasião para despejar elogios sobre a ditadura de Castello Branco, “um governo realmente dotado do sentido de reforma”, pela iniciativa de retirar o INC do papel.¹⁹⁰

A revista não cita descontentes nem os argumentos presentes nos protestos contra o projeto. Em nenhuma outra nota ou matéria trataria do debate, transmitindo a ideia para o leitor de que a aprovação ocorreu com relativa homogeneidade da classe e a disputa se devia apenas a uma “minoria”. O silêncio editorial da revista sobre a grande discussão aponta os caminhos sustentados pela sua linha ideológica, que defendia um cinema nacional firmemente construído sobre uma base industrial sólida e sob a tutela do financiamento estatal. Apagam-se ou minimizam-se as diferenças, o que se propõe é um tempo homogêneo e sem fissuras, um *continuum*.¹⁹¹

O INC inclinava-se para uma forma de cinema que se distanciava das propostas de cinema

¹⁸⁸ JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 109. Os mesmos veículos ainda criticavam o projeto, em seus editoriais, porque o julgavam por demais estatizante e, portanto, contrário ao espírito da “revolução” de 31 de março e do governo ditatorial. Segundo eles, os ditadores militares deveriam apoiar a livre iniciativa em geral e, nesse sentido, defenestrar iniciativas como estas. Sobre isso ver: PROJETO do INC é crime contra cinema nacional. *Jornal do comércio*, Rio de Janeiro, 14 out. 1966.

¹⁸⁹ JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁰ TAMBELLINI, Flávio. Insurreição contra a derrota. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 2, mar.-abr. 1967. Pouco tempo depois, Tambellini saíria da posição de liderança que ocupava há anos e indicava Durval Garcia Gomes, como seu substituto e continuador de sua política.

¹⁹¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 232.

despojado e social e voltava suas atenções e medidas para a concretização de uma indústria cinematográfica no País. As coproduções internacionais, para os quais muitos analistas anteriormente demonstraram intenso repúdio (ver 2.2.2), estavam entre as possibilidades sempre alimentadas nos projetos do instituto, desde os tempos do GEICINE. Essas iniciativas eram observadas de maneira prática, uma forma de angariar fundos e reduzir as expensas dos investidores nacionais, principalmente do INC, e uma maneira de o filme receber mais chances de divulgação internacional.¹⁹²

Uma indústria de cinema no Brasil, quem sabe, poderia se tornar possível se um pensamento de inclinação pragmática se instalasse na classe cinematográfica. Essa seria a postura do INC, distanciar o filme de suas condições de produção, interessado, primariamente, em questões de mercado e público.¹⁹³ Esse industrialismo não deveria ocorrer nos moldes da Vera Cruz em seu começo de existência, de dramas e comédias com apelo popularesco, mas em um modelo que sonhava aliar arte e indústria. Nas páginas da *Filme Cultura*, a oportunidade de alardear esse novo projeto para o cinema industrial, nesse sentido, vinha principalmente quando os novos projetos dos cineastas vinculados ao projeto universalista-industrial eram lançados.

Ainda quanto à revista, o índice do primeiro número da FC já apresentava uma provocação aos grupos rivais do projeto, a partir de reivindicações estéticas e ideológicas, principalmente, os cinemanovistas. A foto que ilustra aquela página pode ser encarada como uma provocação aos que pregavam um cinema preocupado com a participação social. Nela, um *still* de cinco pierrôs enfileirados. Destacados sobre um fundo negro, eles dançam e acenam para a noite, flagrados em pleno gesto de mãos para o ar, como se dele extraíssem algo invisível, em um distanciamento do concreto e uma aposta na forma, para além de posturas eminentemente políticas.

Trata-se de uma pintura capturada a partir das cenas de *Martim Gruber* (1966), o curta-metragem dirigido pelo crítico paulista Rubem Biáfara. Com base na abordagem oferecida a esse cineasta, podemos vislumbrar essa conjunção contraditória que o INC propõe entre um cinema “de arte” e a ação de consolidação da indústria. Uma proposta idealista de cinema aliada,

¹⁹² Sob a justificativa de que “a dinâmica do processo industrial do cinema cada vez mais se internacionaliza”, o INC lançava, por exemplo, o Plano de Promoção Externa do Filme Brasileiro, precursor da Unibrasil, uma “empresa paraestatal”, cujo modelo seria a Unifrance e a Unitália, visando a conquista do mercado internacional. TORRES, Rodrigues. A coprodução cinematográfica. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 9, ano II, p. 53, 30 abr. 1968. A Unibrasil viria, no ano seguinte, a se materializar com a criação da Embrafilme, na esteira das estatais do regime militar que, em paralelo, criou a Telebrás, a Embratel (na área de telecomunicações) e a Embraer (na área da aeronáutica), demonstrando a forte intervenção estatal na economia. JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 104-105.

¹⁹³ ORTIZ, Renato. *op. cit.*, p. 110-111; JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p.129.

paradoxalmente, a um pragmatismo de ações. Biáfora, crítico de cinema de *O Estado de São Paulo* e cineasta, se vira demonizado, durante os últimos anos da década de 1950 e o início dos 1960, pela crítica mais engajada, por causa de seu filme *Ravina* (1959), considerado “bergmaniano” em demasia.¹⁹⁴ Agora, nas matérias da *FC*, encontrava sua oportunidade de redenção.

Quando Rubem Biáfora voltou a ser destaque na revista, por exemplo, por conta de seu novo longa-metragem *O Quarto* (1967), ao avaliar o cineasta, antes renegado, podemos entrever um projeto de futuro para o cinema brasileiro proposto pelo INC. O sonho possível do cinema nacional consistia em se tornar “um cinema intelectual-industrial”, aliando em um mesmo bojo ambições autorais e acesso a recursos técnico-industriais satisfatórios: “[Biáfora é] batalhador da causa de um cinema brasileiro intelectual e industrialmente ativo, dotado de condição para um trabalho de significação artística”.¹⁹⁵

3.3.2 Indústria cinematográfica: elemento unificador dos homens de cinema

Naquele momento, meados de 1960, a situação dos cinemanovistas em relação ao projeto brasileiro de cinema industrial, capitaneado pelo Estado, já se alterara de modo significativo. Os cinemanovistas, no surgimento do movimento, pretenderam exercer uma prática de cinema independente (em termos ideológicos, do capitalismo e, na prática, da indústria) e, por isso, defenderam um cinema artesanal em contraposição a um cinema industrialista. Contudo, a opinião do grupo se altera sensivelmente, em especial na segunda metade dos anos 1960; e, tudo indica, jamais foi homogênea.

Avesso ao que parecia ser a linha anti-industrialista, aparentemente dominante até meados da década, estava Carlos Diegues, que se preparava para se lançar como diretor em *Ganga Zumba* (1964). O cineasta já exporia, em 1963, uma análise do momento econômico e político em que o artigo foi escrito, ainda encarado sob forte ótica desenvolvimentista. Para ele, aquela seria a hora “de a indústria cinematográfica, também ela, se beneficiar do desenvolvimento econômico, atraindo a iniciativa privada, a jovem burguesia nacional, para uma área de investimentos semivirgem em toda a América Latina”.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Salles Gomes critica a fita porque, apesar da saudável reação que o filme representava “contra a mediocridade do *status quo* cinematográfico nacional”, mas caía “no erro de confundir a noção de universal com a de estrangeiro”. GOMES, Paulo Emílio Salles. Perplexidades brasileiras. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 11 abr. 1959.

¹⁹⁵ AZEREDO, Ely. Biáfora, a coragem de ser. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 7, ano I, p. 18, out.-nov. 1967.

¹⁹⁶ DIEGUES, Carlos (*apud* AUTRAN, Arthur). 2013, p. 254. (Originalmente publicada na revista *Arquitetura*, n.

Uma vez mais, a tônica recaí nas expectativas que uma classe burguesa progressista poderia trazer ao País, ainda não aventando a possibilidade da intervenção do Estado. Diegues, assim, já admite a inserção da arte cinematográfica nos limites do sistema capitalista, sendo em realidade, de acordo com sua opinião, inseparável, por seu caráter técnico, da indústria no modelo ideológico dirigente: “Produto tipicamente industrial, o cinema, mais do que qualquer outra expressão cultural, está ao sabor do jogo de relações econômicas [...]”.¹⁹⁷

No mesmo período, Glauber Rocha lançava *Revisão crítica do cinema brasileiro*, em termos abertamente anti-industriais. Em um nível mais amplo, porém, a posição de Diegues se torna paulatinamente a hegemônica no interior do movimento e a de Rocha passa a se retrair a uma posição relativamente isolada. A alteração mais evidente ocorre nas bandeiras levantadas por Gustavo Dahl, que apresentara, em 1961, a postura do cinema artesanal como a “solução única”. Em 1966, ele revisaria fortemente essas assertivas, e apresentava como justificativas a crise mundial do cinema e a migração das audiências para a televisão, reivindicando medidas mais efetivas por parte do governo no sentido de apoio a indústria do cinema brasileiro.

Nas páginas da *Revista Civilização Brasileira*, maior periódico da esquerda na primeira fase da ditadura,¹⁹⁸ Dahl apresenta o cinema como inserido em um quadro industrial e necessariamente em diálogo com ele. Tal proposição partiria do diagnóstico de que “esta maravilhosa alquimia” – pela qual alguns “visionários” transformavam “prejuízos financeiros em altas manifestações da cultura brasileira” – referia-se a Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, “tornou-se insustentável”.¹⁹⁹

Como medida “urgente”, conclamada por Dahl, estava a “*transformação da estrutura semi-industrial do cinema brasileiro numa estrutura verdadeiramente industrial*”. E isso só viria “através da difusão de uma mentalidade empresarial”,²⁰⁰ e de medidas de incentivo por parte do governo federal, que evitassem o ônus do financiamento de um filme ser entregue somente a particulares. Esmagada pela lógica do capital, a mágica “alquimia” da primeira fase do movimento de prospecção a partir da terra do valoroso manancial do cinema nacional, aparentemente, se esgotara.

11, mai 1963).

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*.

¹⁹⁸ CZAJKA, Rodrigo. Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural. *Revista Sociologia e Política*, Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, fev. 2010.

¹⁹⁹ DAHL, Gustavo. Cinema novo e as estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 5-6, p. 193-204, mar. 1966. No mesmo texto, Dahl usava o argumento do “atraso como possível vantagem”, uma vez que a indústria cinematográfica brasileira estaria menos propensa a crise mundial, em virtude de poder, observando as etapas pelas quais outras cinematografias nacionais já haviam passado, antever problemas e apontar soluções prévias para a indústria de cinema nacional. Assim, podemos interpretar, fazendo uso dos dados do passado de outros, melhor controlar o próprio futuro. Sobre isso, ver, AUTRAN, Arthur, 2013, p. 290 e ss.

²⁰⁰ DAHL, Gustavo. Cinema novo e as estruturas econômicas tradicionais. *op. cit.* p. 203, grifo nosso.

Os membros do cinema novo viam a existência de seu projeto ameaçada a médio prazo; e, na luta pela sobrevivência de seu cinema, não viam escolha, a não ser adotar medidas administrativas típicas do capitalismo.²⁰¹ Esse é um dos fatores que os levam a flexibilização de suas posições anteriormente anti-industriais. Por essas razões, Maria Rita Galvão aponta como uma classificação mais coerente para o cinema novo de um sistema de produção, ao mesmo tempo, independente e industrial.²⁰²

Acrescente-se que, além das dificuldades materiais para a produção de um filme, podemos supor que a eficácia das ações do INC, também influenciavam tais mudanças. O Instituto Nacional de Cinema não foi apenas um órgão burocrático, com pouca efetividade e apenas ações localizadas sobre a produção cinematográfica,²⁰³ mas alterou significativamente o quadro industrial de cinema. O INC conseguiu a aprovação de 112 medidas para o favorecimento do cinema;²⁰⁴ os seus prêmios garantiram a produção de dezenas de filmes anualmente, fazendo com que o número saltasse de tímidos 28 filmes em 1966 para expressivos número de 78 películas produzidas em 1974.²⁰⁵ Aproximava-se o momento em que a Embrafilme assumiria também as tarefas executivas na indústria cinematográfica brasileira, substituindo definitivamente o INC.²⁰⁶

²⁰¹ Baseado nas declarações de Gustavo Dahl, os estudiosos Stam e Johnson chegam a seguinte conclusão: “*In cinema as in revolution, they [cinemanovistas] decided, everything is a question of power, and for a cinema existing within a system to which it does not adhere, power means broad public acceptance and financial success*”. STAM, Robert & JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 37.

²⁰² GALVÃO, Maria Rita. *Origens do cinema independente em São Paulo*. São Paulo: [s.l.], 1980? Datilografado, localizado nos arquivos da cinemateca brasileira.

²⁰³ A imagem é construída pelos estudiosos norte-americanos Stam e Johnson, que erroneamente igualam Embrafilme e INC. Em realidade, a Embrafilme foi fundada em 1969, mas funcionava apenas como distribuidora de filmes, atuando como uma empresa de economia mista (embora o capital particular representasse uma ínfima parte da empresa), sendo que o INC permanece até 1974 como uma autarquia e órgão executivo das medidas de financiamento estatal do cinema brasileiro. No trecho abaixo, na segunda linha, onde se lê Embrafilme deve se ler INC: “*Founded in late sixties to replace the National Cinema Institute (INC), Embrafilme began playing a decisive role in 1974 when president Geisel named filmmaker Roberto Farias as director. Prior to that time, Embrafilme [sic] had been little more than a minor bureaucratic agency that redistributed funds (from taxes levied on theater tickets) to film producers*”. STAM, Robert & JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 43-44, destaque nosso. De acordo com eles, até que os cinemanovistas tomassem o poder nesse órgão em meados de 1970, o que haveria seria somente tímidas propostas para o desenvolvimento do cinema brasileiro. Os números de produção e o crescente sucesso do filme brasileiro, construindo uma peculiar indústria cinematográfica, ainda que financiada pelo Estado, apontam em outra direção, o que foi notado em pesquisas mais minuciosas, como a que Randal Johnson realizaria alguns anos depois. Sobre isso, ver, JOHNSON, Randal. *op. cit.* e notas a seguir.

²⁰⁴ JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 112.

²⁰⁵ JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 201. O valor dos subsídios em 1967, quando os prêmios adicionais sequer existiam, era da ordem de CR\$ 345.271,18, saltando em 1974 para aproximadamente dez milhões de cruzeiros (somando o subsídio em geral e os prêmios adicionais). Um salto expressivo, mesmo descontando a inflação (*idem*, p. 118).

²⁰⁶ JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 151. A substituição – melhor seria dizer, englobamento - do Instituto pela Embrafilme, em 1975, se dá uma vez que, por definição, autarquias não deveriam se envolver em atividades empreendedoras. A negociação com os mercados, porém, tornava-se uma exigência crucial nas ambições da indústria

Nas páginas da *Filme Cultura*, que rapidamente se torna o mais próximo de uma revista nacional de cinema, uma das antigas reivindicações da I Convenção nacional da crítica, as referências aos membros e filmes do cinema novo, porém, continuam limitadas. O filme *Terra em transe* (1967), um dos clássicos do cinema brasileiro na segunda metade daquela década, por exemplo, não recebe grande destaque na publicação e seu diretor, Glauber Rocha, principal líder da juventude cinematográfica, escreve apenas poucas linhas para as edições por nós analisadas, em geral, em forma de curtos depoimentos; e até seu nome encontra-se citado, sem muito alarde, apenas algumas vezes. Em meio às matérias da revista, é possível nos depararmos com o mal-estar de alguns colaboradores em relação ao cinema novo. Nos próprios editoriais, podemos apontar citações, em geral, insatisfeitas no que diz respeito a ala mais à esquerda da prática cinematográfica. Em matérias de colaboradores, porém, as alusões são ainda mais frontais.

Durval Gomes Garcia, presidente do Instituto, em uma retomada do debate a respeito da negação do passado do cinema brasileiro, no caso a Vera Cruz, reforça a premissa básica da proposta do cinema técnico-industrial: “O INC reconhece a realidade da experiência acumulada pelo cinema brasileiro em todas as suas fases”, afirma. Em realidade, o alvo eram as práticas de cinema mais à esquerda: “Esse propósito de somar – jamais dividir pelos caminhos do *sectarismo* ou da *discriminação* – salta aos olhos em seu conjunto de resoluções”.²⁰⁷

E o próprio Ely Azeredo, redator-chefe, em uma de suas contribuições para o periódico, assim caracteriza o cinemanovismo, no primeiro número da revista: “Ao fugir ao ‘fantasma’ do cinema indústria e aos voos da ‘excessiva’ liberdade autoral, o ‘cinemanovista’ busca refúgio no receituário de certezas oferecido pelo marxismo”.²⁰⁸ Notório era o mal-estar de Azeredo contra aquela corrente cinematográfica, que, naquele momento, centralizava as atenções nacionais e internacionais.

Evidentemente, o INC não era isento de repressões, sendo ele mesmo parte de um aparato mais amplo de fiscalização da liberdade dos cidadãos e responsável pela privação de direitos e garantias fundamentais. Glauber Rocha, no episódio do Hotel Glória, e Joaquim Pedro de Andrade, em 1968, chegaram a ser presos por um curto período, sendo que Rocha dirige-se para

cinematográfica brasileira. O empreendedorismo, portanto, ficaria a cargo da empresa de economia mista, Embrafilme (*idem*, p. 113).

²⁰⁷ GARCIA, Durval Gomes. A hora do cinema total. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano III - n. 9, p. 01, 30 abr. 1968, itálico nosso.

²⁰⁸ AZEREDO, Ely. O novo cinema brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 1, ano I, p. 22, jun. 1966.

o exílio com o endurecimento da repressão pós-1968.²⁰⁹

De acordo com depoimento de Rocha, o redator-chefe Azeredo seria um dos principais responsáveis pela censura de *Terra em transe*. Consultado pelo Itamaraty, o crítico de cinema teria apontado o filme como subversivo e recomendado a sua censura pela justiça federal.²¹⁰ O episódio apenas confirma que a atmosfera pós-golpe de 1964 arrefeceu as posições e as solicitações implícitas de ostracismo daqueles julgados como adversários.

Em contraposição indireta ao depoimento de Glauber Rocha, e corroborando um painel da permanência (e asseveramento) das disputas, Alfredo Sternheim, assistente de direção de Khouri e diretor do curta-metragem *Noturno* (1966), inspirado notoriamente em *Noite vazia*, também concordava que os cinemanovistas teriam cometido excessos em busca por ocupação de territórios discursivos. Dizia julgar com maus olhos o movimento de Glauber Rocha em razão da:

Agressividade, o *clima de terror cultural* criado pela maioria dos teóricos e ensaístas desse movimento - e como exemplo temos certos críticos que convidavam determinados diretores a desistir de fazer cinema, pelo fato de seus filmes não refletirem de maneira evidentemente regionalista a realidade social do Brasil - o protecionismo que funcionou e ainda funciona [...], *sobretudo para artistas mais sensíveis ou artistas em formação, dotados de forte individualidade*.²¹¹

Sternheim denunciava a política do anátema público e da absolutização de posições que ele enxergava nos cinemanovistas.²¹² Ambos os lados acusavam um ao outro, em diferentes momentos, de “terrorismo”. Sternheim chama atenção, principalmente, para as dificuldades dos

²⁰⁹ Sobre isso, Randal Jonhson argumenta: “*Although the INC did not exercise direct ideological control, it would be simplistic to assume that it did not have a profound indirect ideological and political influence on the industry. The Institute did not exist in isolation. It was part of an often repressive state apparatus that attempted to silence opposition, while at the same time imposing an economic model that has frequently been referred to in the press and elsewhere as ‘savage capitalism’*”. JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 126.

²¹⁰ ROCHA, Glauber. Reação a *Terra em transe* (proibição e liberação do filme) In: GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 255-261. (Originalmente uma entrevista do cineasta a autora).

²¹¹ STERNHEIM, Alfredo (*apud* A CRÍTICA e o cinema novo II). *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 3, ano I, p. 53. jan. 1967, grifo nosso.

²¹² José Júlio Spiewak vai mais longe na acusação aos cinemanovistas, chegando a aludir um complô de esquerdistas “infiltrados em alta escala” no Itamaraty durante o governo João Goulart, fato que somente explicaria, para ele, porque os filmes selecionados para os festivais internacionais pelo governo federal eram sempre cinemanovistas. O ensaísta também atacava a Cinemateca Brasileira de São Paulo, que contraditoriamente “tinham um mórbido ciúme de quem o fizesse [cinema] em São Paulo”. Para o autor, a década de 1950, seria a época da “peleguização e fidelização [possível referência a Fidel Castro] de nosso país, que iria ser erradicada a 31 de março de 1964”. SPIEWAK, José Júlio (*apud* A CRÍTICA e o cinema novo II). *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 3, ano I, p. 52-55, jan, 1967. p. 53. O tom diretamente agressivo e antiesquerdista de Spiewak, quase uma convocação inquisitória da “Marcha pela família” contra os cinemanovistas, porém, não era tão corriqueiro nas páginas da FC, embora as referências mais brandas ou indiretas se multiplicassem.

cineastas que desenvolviam projetos individuais, afastados de políticas de grupo.

Curiosamente, tal divisão não transparece nos prêmios do INC, destinados a filmes, de acordo com a linguagem oficial, de alto valor cultural e estético, que, em realidade, transformou a iniciativa do CAIC do Estado da Guanabara, em uma medida de maior alcance, que abarcava a produção cinematográfica de todos os Estados (mas que na prática, beneficiava os dois principais polos de produção: Rio de Janeiro e São Paulo). Com a diferença agora de que os prêmios seriam pagos com recursos do governo federal.

De acordo com o historiador Randal Johnson, a distribuição dos prêmios do INC ao longo de 1965 até 1970, não revela favorecimento de nenhum grupo.²¹³ O que se evidencia ainda mais a partir de 1967, com a instauração de um prêmio adicional de qualidade. Vários filmes cinemanovistas, como *Fome de Amor* (1967), *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), *Macunaíma* (1969), *Brasil ano 2000* (1969), *Os Herdeiros* (1969), são favorecidos com prêmios em dinheiro.²¹⁴



Figura 3.4. *Macunaíma*. 1969. Direção: Joaquim Pedro de Andrade.
Um novo momento do mercado cinematográfico brasileiro.

²¹³ JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 114-115. Como podemos verificar nos números dos prêmios. De 1966 a 1970, por exemplo, o prêmio de melhor diretor foi entregue para, respectivamente, Walter Hugo Khouri, Ozualdo Candeias, Glauber Rocha e David Neves. O primeiro, em tese, ligado aos *universalistas*, os dois últimos, aos *nacionalistas*, e o segundo, a uma postura independente dos outros dois. Em 1967, ocorre um prêmio para Glauber Rocha, *Terra em transe*, três para o filme de Person, o *Caso dos Irmãos Naves*, e quatro para Domingos de Oliveira, *Todas as mulheres do mundo*. Nenhum dos dois últimos pode ser chamado propriamente de nacionalista. Já em 1968, Khouri vence a categoria Melhor Filme com *As Amoras*, mas *Fome de Amor*, de Nelson Pereira, e *Capitu*, de Paulo César Saraceni, são também premiados. Naquele ano, o cinema marginal surgia como uma força com *Bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, ganhando quatro prêmios. Apesar de fato de que “*theres is no evidence that they [cinemanovistas] were in any way discriminated against in the INC awards process*”, isso, obviamente, não significa que a equitatividade na distribuição prêmios significasse uma política ideológica neutra por parte do Instituto. Basta observar que filmes politicamente explícitos como *Os Deuses e os mortos*, de Ruy Guerra, e *Bravo Guerreiro*, de Gustavo Dahl, estavam ausentes da premiação justamente no período mais intenso da repressão. JOHNSON, Randal. *op. cit.* p. 121. Mais sobre a inclinação ideológica do INC, no próximo tópico.

²¹⁴ JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 119.

Além disso, em 1965, os cinemanovistas fundam a produtora DIFILM, sob a direção de Luís Carlos Barreto, o diretor de fotografia de *Vidas Secas*. Essa era uma medida prática e a prova material de que as ideias anticapitalistas do grupo sofriam os reveses devido às dificuldades materiais, e, por isso, os cineastas decidem se organizar na forma de uma empresa.²¹⁵ Glauber Rocha enfatiza a empresa como “uma espécie de distribuidora e produtora (em cooperativa de produção) [...] Cada um dos membros da DIFILM era o produtor individual”.²¹⁶ A empresa existiu por quase cinco anos, embora tenha perdido sua força com o passar dos anos e tenha se extinguido totalmente quando a Embrafilme foi criada.

Nesse período em que a prática cinemanovista se faz mais próxima dos critérios de produção de mercado, surge a necessidade de diversificação temática. Somente o nacional-popular e o regionalismo não mais se mostravam suficientes diante da ambição dos cineastas e do novo quadro político. Embora critérios estéticos tenham influenciado tal mudança de rumo, a saída imediata para a crise de capitais na produção de filmes foi apelar para uma diversificação de enredos, abordagens e temas que encontrou em filmes urbanos um filão vigoroso no qual apostar.

Assim, em um segundo momento, os exemplares fílmicos cinemanovistas se distanciam do sertão, do Nordeste e do cangaço, e investem tanto em roteiros urbanos quanto em discussões na mídia impressa, agora voltados para personagens da classe média. O propósito, além de novas apostas estéticas, seria conquistar o mercado e inaugurar uma nova relação com a indústria cinematográfica.

Desse modo, faz-se necessário enfatizar, os envolvidos nessas disputas múltiplas da práxis do cinema brasileiro, sejam técnico-industriais ou independentes, em termos pragmáticos, desejavam alcançar os mesmos objetivos. De acordo com Arthur Autran, se havia algum elemento “unificador da corporação cinematográfica brasileira”, esse consistia no “pensamento industrial brasileiro”.²¹⁷

3.3.3 Em torno do silêncio: modernização conservadora da cultura cinematográfica

²¹⁵ AUTRAN, Arthur, 2013, p. 285-286.

²¹⁶ ROCHA, Glauber. O processo cinemanovista. In: GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e o mito da civilização atlântica: cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 152-161, p. 159. Depoimento concedido a autora em 1973.

²¹⁷ AUTRAN, Arthur, 2013, p. 351; 362. Recorde-se que o cosmopolitismo, em maior ou menor grau, também pode ser identificado em várias frentes de combate, mesmo as mais nacionalistas. Esse também poderia ser outro elemento de unificação, embora o conflito e a diferença interna não estejam abolidas.

Conforme vimos, a revista *Filme Cultura* torna-se a grande mídia de divulgação do novo projeto de industrialização do cinema, agora subvencionado pelo Estado. Talvez uma estratégia para sondar alguns posicionamentos políticos de uma revista publicada por órgãos oficiais em tempos de exceção seja observar os seus silêncios. Aqueles fatos que em outro contexto provavelmente mereciam ao menos menção em sua pauta, mas para os quais, em virtude de sua existência em condições específicas, demandavam a manutenção conservadora da ordem, o periódico prefere calar-se. Dois desses momentos são pertinentes para nós. Um em nível internacional, outro em nível local.

Ainda que o destaque da orientação editorial da *Filme Cultura* abrangesse majoritariamente o cinema internacional, a publicação nada menciona a respeito de alguns episódios fundamentais e de grande repercussão na história do então recente cinema francês. Trata-se dos protestos contra a deposição de Henri Langlois do posto de dirigente da cinemateca francesa, em 1968. Esse e vários pequenos incidentes a ele relacionados movimentaram a comunidade cinéfila francesa, colocando, inclusive, à frente de combate, marchando ou em barricadas, cineastas respeitados internacionalmente, como François Truffaut e Jean-Luc Godard, o que coroava uma virada editorial para a esquerda da *Cahiers du cinéma*, até pouco tempo antes relacionado a um jornalismo cinematográfico burguês e de direita.²¹⁸

A revista do INC contornava esses tópicos mundialmente discutidos, uma vez que chamar a atenção para os desmandos do General De Gaulle e de sua equipe dirigente (no caso André Malraux, Secretário de Cultura, que arbitrariamente despediu Langlois de seu posto de anos) despertaria, certamente, uma discussão sobre questões similares deste lado do Oceano Atlântico. Assim como poderia gerar discussão sobre os possíveis desmandos autoritários da equipe dirigente, nomeada por este governo, atingindo indiretamente o INC. De todo modo, uma polêmica impensável para o regime ditatorial que se consolidava.

Além dessa notória omissão no que diz respeito ao cinema internacional, o silêncio do Instituto de cinema também pode ser abordado a partir de um fator interno de sua proposta. A modernização das práticas de cinema no Brasil apresentava-se como propósito maior do INC, o

²¹⁸ BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura. 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. Em outra pesquisa, Baecque aponta que a *Nouvelle Vague* quando surgiu fora relacionada à direita. Paulatinamente, porém, o efervescente clima político e ideológico, junto a fatores circunstanciais, levou a revista, o grupo a serem transformados em ícone da esquerda. Processo concluído com a revolução de 1968, cujo episódio do protesto pela demissão de Langlois foi um claro antecedente político para a revolta estudantil. Sobre isso, ver, BAECQUE, Antoine de. *Camera historica*. Trad. Ninon Vinsonneau; Jonathan Magidoff. New York: Columbia University Press, 2012.

que também pode ser percebido por seu peculiar projeto em relação aos cineclubes. Em 1959, Ely Azeredo e Alberto Shatovsky haviam iniciado o movimento para os cinemas de arte no Brasil, espaços de exibição que deveriam conter programação alternativa para o público cinéfilo fiel. Quando o GEICINE surgira, havia a proposta de incremento das atividades cineclubistas, vistas como essencial para a formação de público. Até mesmo um relatório sobre a atividade foi preparado para o órgão por Walter Pontes, presidente da Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro.²¹⁹ Essa medida, assim como várias, assume outra feição política com a criação do INC, o que possivelmente se explica pelo fato de o GEICINE pertencer a uma ordem democrática e o INC a uma conjuntura de estado de exceção.

Nas primeiras edições de *Filme Cultura*, Ely Azeredo propõe a substituição dos cineclubes pelos cinemas de arte, sustentando até mesmo a impossibilidade da existência dos movimentos cineclubistas em virtude do amadurecimento da recepção cinematográfica em solo brasileiro:

[Assiste-se hoje ao] *fim da era dos cineclubes* como veículos mais eficientes da difusão da cultura cinematográfica. Preços altos do aluguel dos filmes, dificuldade de obtê-los para fins não-comerciais [...], e sobretudo *instabilidade crônica dos quadros sociais*. Hoje, esse tipo de agremiação só se justifica como forma de aferição de afinidades em relação ao cinema e, a meu ver, só deve ser utilizado em áreas que, por qualquer motivo, não reúnem condições para projeções destinadas a um público amplo.²²⁰

De um espaço destinado exclusivamente à discussão de cineclubes, como aquele existente na mineira RCC, agora temos o editor-chefe do maior veículo de divulgação cultural cinematográfica do País desaconselhando sua existência. Os cineclubes eram práticas ultrapassadas de adoração cinéfila, e deveriam permanecer desativados, a não ser em situações especiais, em que as pessoas não tivessem acesso a cinema de qualidade, ou de maneira instrumentalizada, “para aferição” dos gostos do público, por exemplo.

Entre os outros motivos para o abandono do cineclubismo, estavam listadas as dificuldades financeiras e operacionais corriqueiras, mas também a perigosa “*instabilidade crônica dos quadros sociais*”. O regime ditatorial em que o País vivia, após o Golpe de 1964, não mais recomendava a existência de agremiações que pudessem catalizar e expressar manifestações de instabilidade popular (ou de classe média, poderíamos acrescentar) que, tal como explícito no diagnóstico, eram “crônicas”, portanto, incuráveis. Por isso, a substituição pelos cinemas de arte, que, diferentes da potencial

²¹⁹ SIMIS, Anita. *op. cit.*, p. 241.

²²⁰ AZEREDO, Ely. Situação dos cinemas de arte. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 3, ano I, p. 51, jan. 1967.

nocividade dos cineclubes, eram manifestações modernas de cinefilia.

No tempo proposto pela *Filme Cultura*, a cinefilia não devia ser evitada, mas sim incentivada, desde que se encontrasse modernizada; e, por que não, guiada através de práticas instrumentais, voltadas para o progresso da nação e o avanço das técnicas de produção de um cinema de qualidade e sucesso de público no Brasil. O presente em sua proposta era o feliz momento de encontro de forças que possibilitariam a construção de um futuro pacífico e próspero para o cinema recente, afastado dos erros do passado recente, que não devem ser desprezados mas sim considerados como necessárias experiências de aprendizado. Os rituais de olhar cinéfilo tornavam o cinema visível, mas deveriam ser tutelados pelo Estado e por uma modernização conservadora.

Na proposta técnico-industrial, a cinefilia deveria sofrer uma atualização, desde que contribuísse para o avanço geral da técnica cinematográfica e a construção de um público para o cinema nacional. O seu olhar deveria ser auferido e medido com instrumentos adequados, e sua memória cinefílica deveria se pôr a serviço da qualidade cinematográfica de padrão internacional.

Faz-se interessante observar que o ponto de partida para o impulso autoidentitário cinemanovista, o despojamento, a princípio, condena as práticas cinefílicas também à rejeição. O abandono das fórmulas e memória cinefílicas e um banho na própria realidade, prenhe de significados históricos clamando por ser dela extraídos, esses seriam preceitos básicos dos escritos cinemanovistas da primeira fase. A prática cinéfila também não encontrava apoio em seu livre exercício, como podemos ver, também entre os cinemanovistas. Na proposta cinemanovista, a cinefilia deveria ser contornada e até esquecida. Afinal, os seus ídolos e fantasmas poderiam desviar o cineasta do caminho moral mais adequado, a captação da realidade de maneira despojada.²²¹

Com a evidente transformação na postura dos cineastas cinemanovistas e a adoção paulatina de práticas industriais, porém, a cinefilia surge parcialmente reabilitada. Em uma série de entrevistas ao então crítico do *Suplemento literário*, o jovem Rogério Sganzerla, três dos mais expressivos integrantes do movimento, Glauber Rocha, Carlos Diegues e Gustavo Dahl, revisam suas posturas em relação ao cinema mundial e suas “influências”.

Por sua vez, Rocha continua a sustentar dois pontos que denotam a permanência do antigo ponto de vista. Primeiro, ele declara que o cinema brasileiro seria o único no mundo a sofrer “influência da influência”, e endogenamente se autoalimentar. Segundo, realiza uma conexão direta

²²¹ Basta recordar o tom de desculpas de Glauber Rocha ao se referir as “influências” estrangeiras durante o debate sobre *Deus e o diabo na terra do sol*, ver, ROCHA, Glauber (*apud* ROCHA, Glauber et al). *op. cit.*, p. 136.

com o movimento de 1922, que descobrira o “nacionalismo esteticamente”;²²² enquanto sua geração o descobre politicamente. Relação conflituosa com o internacionalismo e adoção da bandeira do nacionalismo são elementos por nós já discutidos. Uma novidade é que a variedade de opiniões que podemos constatar nesse novo momento apresenta-se mais ampla do que anteriormente era possível constatar. Os outros companheiros de cinema de Rocha, não obstante, apresentam posturas de abertura para o cinema internacional. Diegues é um exemplo desse posicionamento. Continua fechado para o cinema no estilo Antonioni, rejeitado em termos enfáticos, mas assinala o novo momento do movimento, principalmente em relação à forma: os cineastas teriam passado do “conceito”, centrado no roteiro (e no tema), para o “fenômeno”, centrado na “realização” (e na forma). “Nosso cinema está se libertando de certos preconceitos juvenis da primeira fase. Por motivos românticos e morais [...] fizemos um certo tipo de cinema de adesão”, que, para ele, resultou em um “maniqueísmo”.²²³

Dahl, por sua vez, ainda que continue a apresentar sérias restrições ao cinema de estúdio e a São Paulo como polo de produção cinematográfica, não se embaraça ao admitir: “o cinema brasileiro [...] é uma mistura de neo-realismo e *nouvelle vague*, mas que não consegue esconder sua vontade de ir mais além”. Ressalte-se nesse ponto a sobreposição cinema brasileiro e cinema novo como sinônimos, mas principalmente o receituário de que se aproveitar das “pesquisas formais” daqueles movimentos estrangeiros não poderia significar repeti-las.²²⁴

Até meados dos anos 1960, portanto, a cinefilia encontrava-se esmagada sob o temor de que as virtudes de seus ritos de iniciação contaminassem uma prática de cinema conectada à terra e ao solo nacional. Agora, quando as engrenagens da modernização conservadora ameaçam calar a cinefilia, sob pretexto de modernizá-la, os cinemanovistas a redescobrem, ainda que com reticências. Uma abertura gradual, ainda que tortuosa, para o cinema internacional parecia se encaminhar. Como mencionou Diegues, o grupo caminha para o amadurecimento e a nova postura de segurança frente as “influências” talvez tenha sido encorajada pelo reconhecimento internacional,²²⁵ como veremos no

²²² ROCHA, Glauber (*apud* SGANZERLA, Rogério). Fala Glauber Rocha. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 7 maio 1966.

²²³ DIEGUES, Carlos (*apud* SGANZERLA, Rogério). Diegues depõe. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 24 dez. 1966. O texto teve uma continuação, onde a rejeição a Antonioni se torna mais evidente (e grosseira): “Que se dane Antonioni e sua fossa bem paginada, seu tédio industrializado”. DIEGUES, Carlos (*apud* SGANZERLA, Rogério). Diegues depõe (II). *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 7 jan. 1967.

²²⁴ DAHL, Gustavo (*apud* SGANZERLA, Rogério). Fala Gustavo Dahl. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 5 nov. 1966.

²²⁵ Como expusemos em capítulos anteriores, as referências externas, apesar do embaraço causado nos cineastas, já

próximo tópico.

3.4 Cinema novo urbano

3.4.1. Virada para o cosmopolitismo?

Em janeiro de 1965, ocorre em Gênova, Itália, a *V Rassegna del Cinema Latino-americano*. Organizada pelo Columbianum, entidade cultural regida pelo padre jesuíta Angelo Arpa, a *Rassegna* era um evento itinerante a reunir periodicamente a intelectualidade em torno de questões estéticas e da arte engajada. De 1960 a 1961, ocorrera em Santa Margherita Ligure,²²⁶ mudando-se para Sestri Levante, nos dois anos seguintes, e, finalmente, em 1965, teve lugar em Gênova.

Nessa edição do evento, Glauber Rocha lança a tese “Uma estética da fome”,²²⁷ escrita durante o transporte aéreo para a Itália, em meio às várias conexões necessárias para a viagem, de acordo com a legenda transnacional ao final do texto “Nova York – Milão – Rio de Janeiro”. A tese sintetiza as conquistas recentes do cinema brasileiro, e, dando um passo decisivo na teorização do movimento, transforma o ideal de violência armada de Frantz Fanon, não apenas simbólica ou alegórica, mas prática, com gargantas cortadas, ossos triturados e sangue derramado, em um ideal de violência estética que atravessa e se materializa na forma

eram parte da prática cinemanovista, ver o exemplo de *Porto das Caixas* (v. 2.3.3). Seus autores preferem denominá-los inconscientes ou afirmar a necessidade de livrar-se delas. Este último mostrava-se uma constante, principalmente, em Glauber Rocha, resultado de seu incendiário nacionalismo emancipatório.

²²⁶ O Festival do Columbianum sempre teve uma relação estreita com a prática de cinema brasileira. Em 1961, em Santa Maria Ligure, o curta-metragem *Arraial do cabo* (1960) foi premiado. Ver também, PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. Revista Alceu n. 15, p. 127-142, Rio de Janeiro: PUC-RJ, jul-dez. 2007. Disponível em < http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Pereira.pdf > Último acesso em 12 Set 2014.

²²⁷ A versão original apresentada no evento, sem os acréscimos posteriores, pode ser encontrada integralmente (em italiano) em ROCHA, Glauber. Cinema novo e cinema mondiale. In: TERZO mundo e comunità mondiale. *Testi delle relazione presentate e lette ai congresso de Genova*. Milão: Marzorati, 1967, p. 435-437. Republicada na íntegra, traduzida para o português, em ROCHA, Glauber (*apud* VALENTINETTI, Claudio M). *Glauber: um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Prefeitura do Rio, 2002. p. 39-41. Para a versão com adendos, ver, ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, p. 165-171, Rio de Janeiro, jul. 1965. De acordo com texto explicativo do próprio Glauber, apresentado no cabeçalho do artigo: “O tema proposto pelo secretário [do evento] Aldo Viganó foi Cinema Novo e Cinema Mundial. Contingências forçaram a modificação: o paternalismo europeu em relação ao Terceiro Mundo foi o principal motivo da mudança de tom. A tese, a rigor, teve interesse apenas para a Mesa Redonda onde foi lida” (*idem*, p. 165). Na versão RCB, os principais acréscimos estão apontados claramente entre parênteses, embora o texto dos demais parágrafos também tenha passado por significativas revisões e acréscimos. Os parênteses desaparecem na versão compilada de publicação mais recente. Sobre isso, comparar, ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome* In: _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 63-67. O mesmo acontece na edição anterior, publicada em ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

cinematográfica.²²⁸

Publicado posteriormente na *Revista Civilização Brasileira*, em versão revisada e ampliada, e, a partir de então, reproduzido em outras fontes,²²⁹ o texto assume uma posição seminal no pensamento cinematográfico brasileiro.²³⁰ Podemos notar, porém, na versão da RCB, mais detalhista e didática, inclusive citando exemplos baseados na produção cinematográfica de diretores do grupo, uma necessidade de atingir possíveis adversários locais e responder ao novo momento da prática cinematográfica no Brasil pós-golpe.

Para Rocha, a violência formal seria a arma de um cinema subdesenvolvido para ser reconhecido internacionalmente:

Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto, para que o francês percebesse o argelino.²³¹

No trecho supracitado, podemos notar a conexão da guerrilha cinematográfica cinemanovista com o movimento internacional de esquerda. Inclusive, a partir de então, as referências a potencial formação de um corpo cinematográfico denominado “cinema

²²⁸ A semelhança entre Fanon e o manifesto da fome é apontada por vários autores, incluindo Renato Ortiz: “Somente Glauber Rocha recuperou no Brasil uma discussão do tema proposto por Fanon. E aqui, creio eu, podemos falar de influência direta, pois o manifesto sobre uma ‘Estética da Fome’ possui uma inspiração acentuadamente fanoniana”. ORTIZ, Renato. *op. cit.*, p. 62. Observação também retomada por XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 13-27, p. 21.

²²⁹ Inclusive em “traduções” que em realidade são versões resumidas, como em ROCHA, Glauber. *An Esthetic of Hunger*. Trad. Randal Johnson & Burnes Holyman. In: STAM, Robert & JOHNSON, Randal. *Brazilian cinema*. Expanded edition. New York: Morningside ed; Columbia University Press, 1995, p. 68-71 (cinco parágrafos, justamente os parênteses e partes de outros trechos da versão RCB, aproximadamente duas páginas no total, são, sem aviso ao leitor e sem indicação das elipses, eliminadas dessa versão).

²³⁰ A principal alteração na versão RCB está no tom negativo de Glauber para com a recepção européia da arte na América Latina. Se no original, ele aponta o eufemismo “uma falsa interpretação da realidade” (ROCHA *apud* VALENTINETTI, Claudio M, 2002, p. 40), na versão revisada, para ser publicada na RCB, o autor prefere: “mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que julgariam problemas sociais)” (ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. *op. cit.*, p. 165).

²³¹ ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. *op. cit.*, p. 169. O trecho mais abertamente fanoniano, inclusive com citações da guerra anticolonialista entre França e Argélia, está ausente na versão original. É necessário salientar, no entanto, que o legítimo uso da violência pelo povo *à la* Fanon, seu “*call forth the violence*”, jamais esteve entre os tópicos admitidos nas vias de fato pela maioria dos movimentos nacionalistas na arte ou na política no Brasil daqueles anos, seja pelos isebianos ou pelos cinemanovistas. A proposta do ISEB sempre se pautou pelo reformismo capitalista mais do que pela revolução. O projeto de ideologia desenvolvimentista isebiano pregava, guardadas as peculiaridades de cada pensador, um capitalismo estatizante de cunho nacionalista e jamais a revolução armada faria parte dessa proposta. TOLEDO, Caio Navarro. *op. cit.*; ORTIZ, Renato. *op. cit.* Para o “*call forth the violence*”, ver, FANON, Frantz. *The wretched of the Earth*. Trad. Richard Philcox. New York: Grove & Atlantic, 1961, p. 47; e anteriormente, 1.4.3.

tricontinental”, reunindo América do Sul, Ásia e África, como continentes colonialmente explorados, o que viria a incrementar a noção de terceiro mundo, torna-se um elemento de frequente ressonância no pensamento de Glauber Rocha.²³²

Para José Carlos Avellar, as ideias contidas no manifesto seriam uma síntese do recente passado do cinema brasileiro, de reação a uma situação de crise, a dos estúdios paulistas, a uma bem-sucedida instauração de um cinema de arte e revolução. O mesmo autor apontaria a “Estética do sonho”, texto que Glauber Rocha escreve em 1971, como uma espécie de continuação daquele e um apontamento para o futuro.²³³ Entre as duas teses, porém, a de 1965, sobre o campo de experiência e a de 1971, sobre o horizonte de expectativa, podemos nos indagar se não há nenhuma tese especificamente sobre o importante interregno de seis anos entre elas, justamente o período de consolidação da prática industrial cinematográfica alavancada pelo Estado, da criação do INC, da DIFILM, do CAIC, da *Filme Cultura*, da Embrafilme etc.

Esse também é o período em que os cinemanovistas apostam na diversificação temática e abandonam o rural como principal palco de suas narrativas, decididos a inaugurar um cinema novo urbano. Em realidade, diferente do que Avellar propõe, podemos notar, principalmente na versão aumentada da RCB, muitas conexões do pensamento de Glauber Rocha com as declarações que outros componentes do grupo expressaram após o evento do Columbianum (Cf. à frente). Dessa maneira, muitos trechos do manifesto da fome revelam um horizonte de expectativa renovado, ainda que não deixe de demonstrar certo receio, para a prática cinematográfica cinemanovista.

A demanda urgente concentrar-se-ia em filmes de abordagem e ambientação urbanas, haja vista que o manifesto da fome já apontava algumas questões nessa direção, não se dirigindo por conta disso, como apontou Avellar, tão somente a uma avaliação do passado. Dois dos trechos adicionados possivelmente remetem de maneira direta a esse dilema, são os tópicos “esterilidade” e “histeria”. O primeiro remete a artistas que “se castra[m] em exercícios formais” embarcando no “sonho frustrado da universalização”. O segundo remete às tentativas de submissão das ambições estéticas à luta política, o que o anteprojeto cepecista seria talvez o maior exemplo, em seus “discursos flamejantes”, resultados da “indignação social”. Rocha ressalta, porém, que “a

²³² O ideal cosmopolita revolucionário extraído a partir do pensamento do líder guerrilheiro argentino Ernesto Che Guevara, que em 1967 seria executado pela CIA na Bolívia, no entanto, encontra-se delineado, mas não desenvolvido no manifesto da fome. O que só aconteceria em textos posteriores de Glauber Rocha. AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed 34; EDUSP, 1995.

²³³ AVELLAR, José Carlos, 1995.

procura de uma sistematização da arte popular” seria a consequência válida dessa prática.²³⁴

Rocha diagnóstica, nesse sentido, em uma demonstração de autoconsciência, o precário equilíbrio das práticas do cinema, principalmente o de esquerda, entre essas duas posições. Segundo ele, suas práticas não estavam livres de um “condicionamento econômico”; e, por isso, aquele “possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico”.²³⁵

A virulência do autor, nos últimos parágrafos contra o (com maiúsculas) “*Cinema Industrial*” [sic], de compromisso com “a mentira” e “a exploração”²³⁶ não esconde a contraditoriedade evidente daquele momento de virada. Nesse tópico, sua voz destoa de outros cinemanovistas, já inclinados a um diálogo com as “estruturas econômicas tradicionais”,²³⁷ e também na insistência em não entender o cinema nacional como autônomo, mas como prática artística condicionada a forças, principalmente externas, impossíveis de dominar.

Em suas sementes de futuro, seus prognósticos e tentativas de controle em relação ao amanhã, o cineasta atém-se a uma definição moral do cinema novo. Para o manifesto, a fidelidade do movimento a um projeto, a um compromisso moral, seria a sua salvaguarda nas novas empreitadas: “onde houver cineasta disposto a filmar a verdade [...] aí haverá um germe vivo do Cinema Novo”.²³⁸ O dilema poderia assim situar-se nesses termos: – seria possível uma migração para o urbano, preservando a liberdade do autor cinematográfico e uma representação

²³⁴ ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *op. cit.* p. 166. Para Fernão Pessoa Ramos, o manifesto representa uma segunda virada do popular nas artes cinematográficas, possivelmente a mais complexa. O primeiro relacionamento dos cineastas e homens de cinema brasileiros com o popular seria na forma de repúdio elitista dos valores populares, isso ainda na década de 1920 e 1930. Uma segunda virada em relação a isso seria a relação de paternalismo e tutela do povo rumo a sua conscientização, o que gera duas consequências. Primeiro, a idealização do popular, “o popular positivo”. Esta característica conviveria – a partir da inauguração por Glauber Rocha em seu manifesto – com uma segunda consequência, o “popular estrutural”. Para o autor, essa seria “a corrente mais fértil do Cinema Novo e a que o caracteriza de modo mais marcante. Trata-se de representar o popular de maneira que subverta sua forma, por meio de uma postura agressiva que não possa ser absorvida sem incômodo”. Um terceira virada, a escatológica, viria no final da década e seria confundida com o irracionalismo, caracterizado por uma relação de agressividade com os referências populares, estando relacionada com a consciência da impossibilidade de representação do popular por parte do cineasta. Sobre isso, ver: RAMOS, Fernão Pessoa. As três voltas do popular e a tradição escatológica do cinema brasileiro. In: ESTUDOS de cinema: Socine I e II. São Paulo: Annablume, 2000, p. 49-56, p. 55.

²³⁵ ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *op. cit.* Vale recordar os influxos sobre o texto de Glauber de outro escrito seminal para o cinema brasileiro, *Uma situação colonial?*, a tese apresentada durante a I Convenção de críticos de cinema por Paulo Emílio Salles Gomes, não só na reação aos condicionamentos econômicos devido a uma situação colonialista sobre o cinema nacional, mas no ressentimento – ou mera constatação – em relação a ausência de organicidade no corpo do cinema nacional (sobre isso, ver. 2.2.2).

²³⁶ ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *op. cit.*, p. 170, itálico no original.

²³⁷ DAHL, Gustavo. Cinema novo e as estruturas econômicas tradicionais. *op. cit.*

²³⁸ ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *op. cit.*, p. 169-170. Ressoa aqui, a famosa frase de Ernesto Che Guevara. “Se você é capaz de tremer de indignação cada vez que acontece uma injustiça no mundo, então somos companheiros”. GUEVARA, Ernesto (*apud* GREGORI, José). Algumas questões sobre a representação cultural da injustiça. *Poliética*, São Paulo, V. 1, n. 1, p. 83-97, São Paulo, 2013. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/PoliEtica/article/download/15204/11342>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

crítica do popular? Desafiado a sobreviver enquanto prática econômica e a manter-se fiel aos seus ideais políticos, o movimento procurava uma terceira via entre a esterilidade das formas e a histeria da ideologia.

A teoria clássica para explicar essa migração dos cinemanovistas para o urbano está em um texto de Jean-Claude Bernadet, publicado em 1967.²³⁹ O analista remete a representação de temas rurais e temáticas regionais a um pacto implícito entre cinemanovistas e os governos populistas e desenvolvimentistas, de Juscelino Kubitschek a João Goulart. Por isso, os cineastas do cinema novo se esquivariam dos temas situados no cenário por excelência da burguesia industrial, as metrópoles, e a abordagem direta dos problemas da classe média, preferindo temas supostamente menos arriscados, conectados ao regionalismo, ao rural e a região, em tese, de maior necessidade material do país, o Nordeste.

Apesar do inegável peso dessa explicação, podemos supor outro conjunto de hipóteses, tomando como ponto de partida o dilema lançado acima por Glauber Rocha. Estas irão somar-se, em uma perspectiva multicausal, ao esquema explicativo de Bernadet, e não negá-lo – é importante frisar. Essa alteração e diversificação temática dos filmes do cinema novo rumo ao urbano, propomos, está simultaneamente ligada ao sensível e de proposições de efeito prático e não somente a pactos e questões de lutas de classes (ou da ausência delas).

Tais hipóteses também sugerem uma tímida abertura para o mundo e para a internacionalização das práticas por parte dos cinemanovistas. Embora não nos caiba, nos limites desse trabalho, avaliar se os cinemanovistas efetuem, de fato, um giro para o cosmopolitismo, podemos afirmar que alguns documentos revelam que há uma inclinação nessa segunda fase do cinema novo, às vezes tímida e indecisa, rumo a uma prática mais cosmopolita e menos atrelada apenas a referenciais internos, mesmo que nessa abertura a internacionalização não venha abolir a busca pelo nacional, mas proponha um nacionalismo renovado e crítico.²⁴⁰

²³⁹ BERNARDET, Jean-Claude, 2007 (Original em 1967). As ideias situadas historicamente naquele debate são reforçadas em esforços analíticos posteriores do mesmo autor. Sobre isso, ver, BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995; e BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²⁴⁰ O manifesto da fome, de Glauber Rocha, nas versões de 1981 e de 2004, carrega as tintas em uma intensa ênfase anti-cosmopolita: “Não temos por isso maiores pontos de contato com o cinema mundial.” ROCHA, Glauber. *Eztetika da fome*. In: _____, 2004, p. 67. Enquanto na versão para o evento, o tom era menos peremptório (e um tanto contraditório): “Por isso não tem [o cinema novo], outros pontos de contato com o cinema mundial além de suas origens técnicas, industriais e artísticas”. ROCHA, Glauber (*apud* VALENTINETTI, Claudio M.), 2002, p. 41, grifo nosso. Já na versão RCB (que aparentemente foi a base para a versão da mencionada compilação, apesar dos cortes), “Não temos por isso maiores pontos de contato com o cinema mundial, a não ser com suas origens técnicas e artísticas”. ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. *op. cit.* p. 170. Em uma gradação cronológica, o trecho vai

Para chegar a essa proposição, a *V Rassegna*, o evento ocorrido em Gênova, assim como outros textos menos famosos assinados pelos cinemanovistas se mostram fundamentais para a proposição de esquemas explicativos que venham somar-se aos já consolidados. Naquele evento, o prêmio da crítica foi entregue ao cinema novo e o movimento seria intensamente ovacionado pela plateia presente. O cinema de esquerda, revolucionário, da América Latina, tanto o brasileiro quanto o argentino, representando principalmente por Fernando Birri, estavam entre os mais celebrados pelo júri internacional e pelas plateias europeias.

Em entrevista, ocorrida logo após o retorno dos cineastas ao Brasil, Carlos Diegues assim se manifestaria: “Pela primeira vez, nós fomos à Europa como uma cinematografia e não mais como uma série de fenômenos isolados”.²⁴¹ Essa seria a efetivação do projeto que vinha da década anterior, que garantia ao cinema brasileiro não a exceção de uma ou outra obra de qualidade, mas um corpo de obras artísticas, passível de ser identificado como um todo orgânico. O cinema nacional, portanto, marca presença no festival não pela singularidade de um ou outro filme, mas pelo conjunto de sua existência.²⁴²

Além disso, o evento em Gênova proporciona, segundo o cineasta, uma inédita oportunidade de revisão do que os próprios cineastas, enquanto movimento, haviam produzido. A *Rassegna* dera vasão a “um clima de levantamento do cinema brasileiro [...] do que havíamos

sendo extirpado de suas contradições (e de sua riqueza analítica), mas principalmente de uma possível abertura cosmopolita. Interessante que, em um resquício das posições anti-industrialistas anteriores, Rocha elimine, quando da publicação para a comunidade brasileira do período, justamente o trecho sobre as origens “industriais” partilhadas com o resto do mundo, mas não o aspecto técnico e estético. Em seguida, em um gesto mais glauberiano do que o próprio Glauber, o compilador extirpa também os outros pontos de contato com o cinema internacional, possivelmente por questões de coerência, mas que provoca igualmente um apagamento das diferenças internas e o favorecimento de uma aparente homogeneidade.

²⁴¹ DIEGUES, Carlos (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI [Vitória do cinema novo]. In: AVELLAR, José Carlos. (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 103 (Publicado originalmente na *Revista Civilização Brasileira*, n. 2, jun. 1965).

²⁴² O que pode ter sugerido o acréscimo de certos trechos à revisão do manifesto da fome por Glauber para a versão RCB, que, aliás, seria publicada na edição seguinte aos aqui citados depoimentos de Diegues, Neves etc. Ainda que provavelmente Rocha discordasse da autopercepção do cinema brasileiro como um todo orgânico - como diria Dahl, um cinema brasileiro em “total independência”, em “uma independência de pensamento em relação a eles [os europeus]”, o que não colaborava para o diagnóstico de uma situação colonial, promovido pelo cineasta baiano, outros pontos de contato existiam. Trechos do manifesto versão RCB ausentes na versão original denotam estreita conexão de prognósticos de Rocha com o pensamento de Diegues e os outros, como, por exemplo: “*não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria miséria*”. ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *op. cit.*, p. 170, itálico no original. Na versão do compilador, mais mudanças, “*não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência*”. ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: _____, 2004, p. 67, itálico no original. Para o depoimento de Dahl sobre independência, ver, DAHL, Gustavo (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI). *op. cit.*, p. 104.

feito até ali, onde estávamos e para onde deveríamos ir”.²⁴³ Uma chance de assistir a todos os filmes do movimento cinema novo em conjunto, algo que não havia sido possível, até então, em razão de os diretores estarem envolvidos na complexa dinâmica de produção e divulgação dos filmes. A visão em conjunto das próprias obras, para o cineasta, permitira, portanto, avaliar “a situação real em que nos encontramos em relação à produção do cinema brasileiro, à crise econômica em que vivemos, às agonias pessoais de cada um em termos de criação – o que deve e o que não deve ser feito”.

David Neves endossa essa postura e assegura que a mostra na Itália apresenta um cinema nacional como “um corpo orgânico, que podia ser discutido como uma cinematografia”, não mais apenas como exceções “escandalosas” que vinham de um sistema de produção precário e só poderiam ser encaradas como surpresas. “Existe uma *coisa chamada cinema brasileiro* que se desenvolve *organicamente* por estes e aqueles caminhos”.²⁴⁴ Os cineastas ligados ao movimento, dessa maneira, estavam gratificados, porque agora o cinema nacional conquistara autonomia²⁴⁵ e uma identidade, coroando com sucesso a busca eleática por uma essência do cinema nacional, que, anos antes, tanto preocupara os críticos de cinema.

Na mesma entrevista, Gustavo Dahl, justificando sua mudança de postura naqueles anos (ver 3.1.1), menciona a reação dos estrangeiros frente às possibilidades de “uma das soluções – ou a solução” vir a ser uma indústria cinematográfica forte no Brasil: “Quando a gente começa a falar em termos de [...] uma indústria nacional que faria concorrência ao produto estrangeiro, eles [os franceses] ficam nervosíssimos”. Percebemos que a tônica da discussão se modificara após a consagração internacional, agora, a indústria passava de elemento desprezado e combatido a uma solução não só possível, mas desejada. Em realidade, Dahl repete, nesse depoimento, a sua fórmula, em 1961 aplicada ao cinema artesanal, agora com sinal invertido.

Entretanto, aquele cineasta ainda identifica uma matriz de discussão que se tornaria essencial para definir os rumos do cinema novo em sua nova fase, o do endereçamento do filme a uma determinada plateia e da consolidação econômica dessa cinematografia que, agora,

²⁴³ DIEGUES, Carlos (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI). *op. cit.*, p. 104.

²⁴⁴ NEVES, David (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI). *op. cit.*, p. 108, grifo nosso.

²⁴⁵ A autonomia da arte cinematográfica brasileira pode ser relacionada a uma preocupação antiga da história da arte e da época moderna de diferenciação da arte da “práxis vital” e sua afirmação como produto da individualidade do artista para o “consumo individual” dos receptores. Isso não tornaria a dimensão participativa da arte uma utopia inócua, como os dogmas stalinistas da época poderiam entender, mas reforça uma perspectiva de que a “heteronomia” só poderia ser possível após a conquista de autonomia: “A autonomia da arte é, ao mesmo tempo, o pressuposto para uma posterior heteronomia”. Para isso, ver, BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 104; 194.

alcançava a “maioridade”:

[...] O problema de o cineasta brasileiro ter de optar pelo público mundial ou pelo público brasileiro, pois haveria diferença de linguagem em função do endereço que desse a seus filmes. [...] Este é um dos grandes problemas que temos que pensar, já que os críticos europeus *demonstram má-vontade para com os filmes ‘instáveis’, inquietos em suas formas. Mas, a partir do momento em que há uma certa maioria intelectual, encontrar o equivalente econômico dessa maioria é um dos problemas com os quais nós estamos [nos] defrontando.* Sendo o cinema condicionado por um regime econômico que é o regime capitalista, ele fatalmente reflete essa origem e tem de assumi-las. É justamente esse o problema que se vem colocando no Brasil: esgotadas todas as possibilidades de capitalização econômica e de um prestígio cultural, o que precisamos fazer agora é criar um prestígio econômico que permita alimentar permanentemente essa cultura.²⁴⁶

O cineasta, portanto, avalia a posição do cinema novo como ápice de um “prestígio cultural” que, uma vez conquistado agora abre outras perspectivas, principalmente “o equivalente econômico” – grosso modo, a indústria cinematográfica – dessa recém-conquistada emancipação. A conquista do mercado internacional seria uma dessas novas possibilidades, o que geraria um problema de recepção porque alguns críticos estrangeiros demonstravam impaciência com “filmes ‘instáveis’, inquietos em suas formas”.

Nesse sentido, a precariedade dos meios e a câmera tremida, “formas instáveis” em demorado, talvez não fossem, para Dahl, a melhor opção formal para atrair essas plateias. O cineasta propõe, a partir desse ponto de vista, que, para se consolidar como indústria, o cinema brasileiro, agora autônomo, deveria abraçar filmes que pudessem conquistar aqueles mercados; e, nessa direção, as produções adotassem filmes menos ousados esteticamente. Uma concessão ao capitalismo se mostrava necessária para “alimentar permanentemente essa cultura [cinematográfica]”.

É lícito constatar, a partir disso, que os cinemanovistas, sendo artistas e impulsionados pelos prêmios internacionais que recebiam, gostariam de realizar apostas estéticas mais ousadas e visualmente mais desafiantes. Entretanto, havia uma indústria cinematográfica a ser erguida, o que os situava diante de um impasse. Frente a esse dilema, continuar fazendo filmes “instáveis” com altas apostas estéticas ou filmes menos ousados que pudesse consolidar um modo de produção, um novo desafio a contemplar seria um território – o filme urbano – até então explorado, com raras exceções, somente pelos cineastas da Vera Cruz, assim como pelos

²⁴⁶ DAHL, Gustavo (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI). *op. cit.*, p. 114.

cineastas independentes paulistas como, por exemplo, Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person.

No mesmo depoimento, Paulo César Saraceni elege o filme de Luís Sérgio Person, o recém-lançado *São Paulo S.A.* (1965) como um modelo a ser perseguido: “Sobre o problema da indústria brasileira de cinema [...] como fenômeno paulista, o filme de Person [...] é perfeito [...] não sei se conseguiremos vencer o caminho que o Person venceu em São Paulo”.²⁴⁷ O que é endossado por Diegues: “O Person é um excelente exemplo [...], é a recuperação de São Paulo para o cinema”.²⁴⁸ E, ainda por David Neves: “um filme realmente novo como *São Paulo S.A.* abre novíssimas perspectivas e parece prenunciar um futuro brilhante”.²⁴⁹ Os três entrevistados tomam unanimemente a estreia de Person (ver 5.2) como um modelo para o cinema novo urbano.

Uma questão adicional seria, em tese, o apelo que filmes urbanos teriam sobre o público de cinema. Um dos grandes problemas do cinema novo sempre foi a ausência de público. Seus filmes possuíam grande repercussão junto à juventude estudantil, e a intelectuais, principalmente a um público mais politizado, mas nunca foram sucessos de massa. O problema do público do cinema novo surgia como fundamental e resolvê-lo implicava conseguir uma “solução para as discontinuidades visuais do cinema brasileiro”.²⁵⁰ O filme urbano poderia ser um chamariz para plateias também urbanas, que poderiam se identificar com os problemas e personagens apresentados na tela mais facilmente.

Mas os culpados do afastamento e do preconceito das plateias contra o cinema brasileiro teriam identidades bem definidas, seriam a chanchada e o malogrado empreendimento industrial da Vera Cruz. Desse modo, o grande obstáculo que os cinemanovistas deveriam transpor seria compor uma imagem urbana que escapasse dos modelos industriais de visualização, em geral, confundidos com a protoescola de cinema expressionista (ver acima, 3.2.2). Chegamos uma vez mais à pergunta de Glauber Rocha, implícita em seu manifesto da fome, como levar os preceitos de um olhar sobre a realidade que se deixasse expressar em sua concretude, em sua verdade, para o filme urbano? O risco seria o “arcaísmo visual”, típico dos filmes industriais comerciais, e a “deformação” da realidade, “por acréscimo expressivo”.²⁵¹ Mas esse era um risco que os cinemanovistas estavam dispostos a encarar.

²⁴⁷ SARACENI, Paulo César (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI). *op. cit.*, p. 114.

²⁴⁸ DIEGUES, Carlos (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI) *op. cit.*, p. 117.

²⁴⁹ NEVES, David (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI). *op. cit.*, p. 115-116.

²⁵⁰ NEVES, David (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI). *op. cit.*

²⁵¹ DAHL, Gustavo. Sobre o argumento cinematográfico: começo de conversa. *op. cit.*, p. 26.

Em sua tese apresentada em Gênova, “A Poética do cinema novo”,²⁵² David Neves apresenta um histórico formal das transformações que o cinema brasileiro atravessara até o surgimento do cinema novo,²⁵³ tratando rapidamente das chanchadas, da Vera Cruz e comparando Glauber Rocha ao romancista Guimarães Rosa, mas sustentando que todos os sinais (e “mundos próprios”) elaborados em diferentes momentos pelos cineastas apontavam para a unidade do movimento. Para nós, interessa aqui já um dos momentos de encerramento do texto:

Eis aí resumida a poética do cinema novo. Falta, também, mencionar que os problemas técnicos que assaltam quase sempre a realização de um filme, agem de maneira a influir sobre a formação desses mesmos mundos. Aos poucos, porém, a consciência vem chegando e *universo pessoal e condições materiais atingem uma fase quase familiar de concordância*: são os casos de *Vidas Secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *o exemplo paulista de Noite Vazia*.²⁵⁴

Apesar da afirmação de Neves de que as teses redigidas antes do evento italiano foram modificadas, após a calorosa recepção internacional e a modificação na autopercepção dos cineastas,²⁵⁵ podemos supor uma continuidade entre o pensamento de Gustavo Dahl, Carlos Diegues e o próprio Neves, manifestado após a *Rassegna* e a tese supramencionada, elaborada previamente ao festival. O ideal a ser buscado, ainda que o caminho fosse uma “incógnita”,²⁵⁶ possivelmente pode ser essa a “concordância” entre “universo pessoal” (o desejo de expressão do autor e a fatura de mundos próprios) e “condições materiais” (o aspecto técnico e econômico).

Não por acaso, ao lado da “maravilhosa alquimia” dos clássicos instantâneos do cinema novo, as obras-primas de Nelson Pereira e Glauber Rocha, o filme de Khouri surge logo em seguida, a título de “exemplo paulista”. O cineasta paulista notadamente não fazia parte do cinema novo, então, podemos questionar: – por que inseri-lo como uma espécie de contraparte paulista do movimento para as plateias internacionais? A inserção de Khouri (e em menor grau, de Person) no cinema novo, digamos assim, a reboque, encontrava-se como centro de um grande debate (Cf. cap. V).

²⁵² NEVES, David E. Poética do cinema novo. In: TERZO mundo e comunità mondiale. *Testi delle relazioni presentate e lette ai congresso de Genova*. Milão, Marzorati, 1967. p. 421-423. Publicado no Brasil em NEVES, David E. *op. cit.*, p. 20-26 (os dois textos são praticamente idênticos, ambos em português, não sofrendo acréscimos na revisão).

²⁵³ Nas palavras de autocrítica do próprio Neves: “Minha tese é um tanto esquemática, evolucionista, da chanchada até o Cinema Novo”. NEVES, David (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI). *op. cit.*, p. 118. Embora, para Diegues, aquele fosse “metodologicamente” o caminho mais “acertado, porque é o que se compromete menos teoricamente”. DIEGUES, Carlos (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI). *op. cit.*, p. 116.

²⁵⁴ NEVES, David E., 1966, p. 24, grifo nosso.

²⁵⁵ NEVES, David E. (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI). *op. cit.*, p. 104.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.118.

O que podemos aventar, nesse instante, é que o experiente Walter Hugo Khouri, assim como o estreante Person, também surgia como um modelo de inspiração para um cinema novo urbano. Se não por suas polêmicas opções de forma e enredo, ao menos pela capacidade de aliar técnica e indústria à expressão pessoal e estética, fatores cruciais para a nova fase do movimento carioca. Os paulistas, portanto, agora se tornam modelos a serem, se não seguidos, ao menos, debatidos e estudados:

[Chegamos] ao esgotamento de uma safra de filmes, com o Festival de Gênova, e uma nova safra se inaugura [...] O filme de Person é um caminho novo na medida em que responde às pessoas que, ingenuamente, vivem a perguntar: ‘Por que só filmes de cangaço?’ ‘Por que só filme sobre o nordeste?’ ‘Por que não filmes urbanos?’ Nesta, em particular, *São Paulo S.A. é uma resposta a altura: é um filme urbano, sim, mas um filme urbano à moda do Cinema Novo, à brasileira* [...]. É fundamental esse caminho que o filme de Person abre no sentido do cinema urbano. *É um caminho importantíssimo, que deve ser estudado, analisado, seguido.*²⁵⁷

O que os cineastas defendem acima é o ineditismo dessa “nova safra” do cinema. A diversidade temática e de abordagens desse novo momento não deixaria, porém, de gerar atritos com os demais membros da esquerda no período. Jean-Claude Bernardet chega a aventar uma traição por parte do movimento em relação a um cinema engajado em prol de um cinema comercial.²⁵⁸ Estaria Bernardet preocupado com a possível rendição dos cinemanovistas a “esterilidade” dos exercícios formais gratuitos, citada por Glauber Rocha?

Como pudemos constatar, a mudança não possuía, no entanto, apenas um fator econômico, apesar de este ser vital, mas também um fator estético. O desafio seria a representação visual da cidade em um modelo alternativo – ao filme comercial – de urbano cinematográfico. Distanciar-se do modelo da Vera Cruz e apropriar-se das esteticamente bem-sucedidas experiências de Person e, em menor grau, de Khouri e, assim, plantar uma nova semente para a renovação do olhar cinematográfico brasileiro. Nesse impulso de renovação, a *V Rassegna* teve um papel fundamental por permitir aglutinar anseios, tornar mais claros os impasses e permitir uma reavaliação da cinematografia do movimento em conjunto.

3. 4. 2 Cinema urbano-regionalista e o impasse cosmopolita

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 118-119, grifo nosso.

²⁵⁸ Ao denunciar o comercialismo da nova proposta, assim se pronuncia Bernardet: “O coquetel Glauber Rocha-Mazzaropi não tem futuro”. BERNARDET, Jean-Claude (*apud* AUTRAN, Arthur), 2013, p. 323 (Publicado originalmente em 1968).

Em artigo de alguns anos depois, por ocasião da morte de João Guimarães Rosa, o cineasta David Neves aponta, reforçando os vínculos entre o movimento cinema novo e a literatura brasileira, que o falecimento do literato mineiro deixara “uma lacuna no meio cinematográfico brasileiro”. No texto, Neves relata que os cinemanovistas teriam conhecido Guimarães durante a *V Rassegna*, que também possuía representantes da literatura como o crítico literário Antonio Candido, e a troca de ideias com o autor de *Grande Sertão: Veredas* teria deixado profundo impacto sobre “os processos criativos do cinema novo”.²⁵⁹

Esse artigo, em realidade, apresenta o tom de um fechamento tardio para as proposições que surgiram naquele depoimento coletivo pós-Gênova, publicado na *Revista Civilização Brasileira*. A imagem de Guimarães Rosa surge como modelo inspirador, do alto de sua autoridade como mestre da literatura regionalista.²⁶⁰ No artigo, um tipo de necrológico, Neves o transforma em uma referência sólida para um cinema novo na busca por uma consolidação em sua nova fase.

De acordo com o cineasta, um conselho que Guimarães Rosa deixara para Glauber Rocha poderia explicar muitos fatores relativos aos desdobramentos recentes do movimento: “Diga a Glauber que Deus está nos detalhes”, o que, segundo Neves, tornar-se-ia um “*leit-motiv*” pessoal de suas considerações sobre cinema brasileiro em sua “visão de conjunto”, sua tendência para compor um “mural”. O que, de acordo com o ensaísta, se soma a uma frase de Paulo Emílio Salles Gomes sobre dedicar “filmes sobre ‘coisas e não sobre ideias’”.

Nesse necrológico, David Neves une, como podemos ver, duas autoridades, uma da literatura regionalista, o escritor mineiro, a outra da crítica cinematográfica brasileira, na figura de Paulo Emílio Salles Gomes, para justificar o novo momento do cinema novo. O que poderia ser sintetizado, na expressão dos ideais cinemanovistas, não mais de maneira tão explícita quanto em seu primeiro momento de produção, mas nos detalhes dos filmes, e também em uma disposição de realizar filmes

²⁵⁹ NEVES, David E. Guimarães Rosa e o cinema. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 27 jan. 1968.

²⁶⁰ Necessário, porém, recordar que o regionalismo de Guimarães Rosa, já de uma produção posterior a 1930, distancia-se do debate em torno de temáticas sociais, comuns, por exemplo, em Graciliano Ramos, portador de um “realismo participante”, na visão de seus analistas. Em Guimarães, o regionalismo flerta abertamente com um pensamento filosófico de cunho universal, talvez realizando em termos hiperbólicos a máxima de que o regionalismo busca em uma camada mais profunda, o universal: “[Guimarães Rosa] alcançou a mais alta universalidade, aprofundando particularidades nacionais: a nossa língua, de onde retirou uma fala originariamente poética, e o sertão brasileiro, que transformou num arquétipo do mundo e da aventura humana, que se ombreia com a Mancha de [Miguel] de Cervantes, a *selva escura* de Dante [Alighieri] e a Dublin de [James] Joyce”. NUNES, Benedito. Guimarães Rosa. In: _____. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectivas, 1969, pp. 143-211, p. 199, itálico no original (Coletânea de críticas literárias publicadas na imprensa brasileira entre 1962 e 1967). Para uma análise de Graciliano Ramos sob a ótica da participação social, ver, COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP & A, 2000 (coletânea que reúne textos publicados pelo autor, tradutor de Gramsci no Brasil).

sobre fatos concretos do cotidiano e não mais sobre ideias, evitando fazer, nessa tentativa, o que normalmente se chama filmes de tese.²⁶¹ Certamente, o artigo configura-se um necrológico não só de Guimarães Rosa, mas uma nota de despedida tardia também em relação à primeira fase do cinema novo.

As expectativas que essa mudança de rumos gerou entre a intelectualidade brasileira e a crítica cinematográfica foram muitas. Um sintoma disso seria que três anos depois, os cinemanovistas, como Neves, ainda sentiam necessidade de realizar necrológicos da primeira fase, aquela que talvez tenha de modo mais indelével construído um lugar na intelectualidade de esquerda, para justificar as alterações realizadas no novo momento. Os cinemanovistas sentiam dificuldade de se deslocar das identidades instituídas na sua fase regionalista e telúrica para uma fase urbana e de abertura para a técnica e a indústria cinematográfica.

Para efetuar um paralelo talvez profícuo, lancemos uma ponte entre a recepção cinemanovista e a recepção crítica daquele que se apresentava como uma das maiores referências desses cineastas em sua primeira fase de expressão, o sociólogo Gilberto Freyre. Em longa resenha, publicada em 1962, ao livro “Ordem & Progresso”, de Freyre, o articulista Bernardo Gersen, também estudioso da obra de Guimarães Rosa, apresenta uma reflexão peculiar e talvez útil para nossos propósitos. O longo conjunto de ensaios assinados por Gersen para avaliar Freyre, chamados “sociologia existencial”, estende-se por cinco *suplementos literários*, oferecem uma ideia de como as expectativas sobre o regionalismo estavam expressas no vernáculo à época, em que a palavra “existencial” apresentava uma flexibilidade muito maior do que o significado que atribuímos a ela atualmente. Gersen diagnostica que Freyre revelava, em sua mais recente publicação, um dilema entre a representação de uma realidade fincada nas raízes nacionais. Em *Casa Grande & Senzala* e *Sobrados & Mucambos*, suas obras anteriores, fora bem-sucedido; e o tema mais contemporâneo da nova pesquisa, onde Gilberto Freyre teria, para Gersen, fracassado.²⁶²

Uma questão necessária a admitir, bastante semelhante àquela dos cinemanovistas, o conflito entre a representação das origens de uma identidade nacional e a representação contemporânea de personagens em um caótico meio urbano. Devemos, evidentemente, guardar as devidas proporções

²⁶¹ O que também é um elemento discursivo presente no manifesto da fome versão RCB, inexistente na versão original: “É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia”. ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *op. cit.*, p. 170. Um elemento a mais debatido em grupo pós-*Rassegna* e acrescido ao texto como uma conexão ao pensamento do grupo? É uma hipótese.

²⁶² GERSEN, Bernardo. Uma sociologia existencial (I). *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 3. 7, jul. 1962.

nessa empreitada, uma vez que um projeto dedicado à imagem e um dedicado a escrita apresentam desafios bastante diferentes. Mas podemos, ao menos, efetuar um paralelo. Gersen afirma que Freyre enfrenta o desafio em *Ordem & Progresso* de retratar a contemporaneidade, um período “flutuante por excelência, de intensa mobilidade social” que subvertia “os padrões tradicionais do viver brasileiro”, de evolução histórica “no sentido da cosmopolitização, da europeização, com a persistência de feições peculiares apenas no plano regional”.²⁶³

Para o autor, ao passo que nos livros anteriores de Freyre, o desafio seria menor, até porque o sociólogo alimentava-se de suas memórias pessoais, de fontes e uma experiência “existencial”, agora, ele propõe falar de uma realidade distante das “raízes [...] vitais da personalidade brasileira”. Antes, de acordo com o ensaísta, na abordagem regionalista, “os diversos fatores que entram na composição do complexo histórico se manifestavam com relativa simplicidade e pureza”.²⁶⁴

Em *Ordem & Progresso*, por sua vez, o objetivo seria “muitíssimo mais complexo”, devido à “intervenção crescente das conquistas civilizacionais”, referindo-se à modernização tecnológica e urbanização da sociedade brasileira. Acontecimentos “que permitem ao homem dominar seu destino em vez de suportá-lo, tendendo senão a anular, pelo menos a diluir os múltiplos efeitos das forças mais diretamente naturais e cósmicas”.

Gersen revela uma perspectiva sobre o campo como lugar de raízes e pureza, que estava longe de ser exceção no panorama de pensamento do período. Simultaneamente, observa a “cosmopolitização” das realidades urbanas brasileiras, berço da técnica e da modernização, como um processo bastante difícil de analisar e descrever, o que também seria uma opinião comum em vários analistas do período.²⁶⁵

Façamos uma comparação direta da fala de Gersen sobre cosmopolitização e regionalismo com as palavras dos cinemanovistas. Dahl já esboçava em 1965, com referências diretas ao filme de Luís Sérgio Person, um modelo programático informal para o novo momento. Sua exposição permite efetuar claras conexões com a resenha de Gersen. Para o cineasta, voltar-se a temática e ambientes urbanos seria um passo natural de complexificação da abordagem do cinema novo:

[...] Quando o Cinema Novo partiu para os primeiros filmes, foi encontrar-se, foi evoluir na área em que *os problemas estava mais radicalmente colocados, e onde,*

²⁶³ GERSEN, Bernardo. Uma sociologia existencial (I). *op. cit.*

²⁶⁴ *Id. ibid.*

²⁶⁵ *Id. ibid.*

portanto, *poderia evoluir mais fácil e eficientemente*. Por isso, concentrou-se no Nordeste e na favela. *Evidentemente uma vez colocados esses problemas, estes, por sua própria simplicidade, se esgotaram rapidamente*. Há, então, uma necessidade de abrir [...] a problemática e ir buscar em outras regiões, outros ambientes, outras zona sociais, o mesmo tipo de *approach* que se tem em relação ao Nordeste e à favela. Tenho a impressão de que o recurso às obras literárias vem de uma certa sensação de desproteção diante de uma outra temática, de *uma temática mais complexa, qual seria, a temática urbana, a temática da burguesia, a temática da classe média, a temática da intelligentsia*. [...] As pessoas que reprovam o cinema brasileiro [sic] só por pensar em favela e nordeste verão que as coisas ficarão efetivamente muito mais claras quando ditas na cidade. Essas pessoas não terão o lado exótico que nós lhe oferecíamos. Os filmes falarão de gente como elas, que se verão na tela. E não é bom a gente se ver na tela [...]. *O cinema que quero fazer é exclusivamente urbano, procurando colocar má consciência na burguesia*. Eu quero mesmo que a burguesia saia do cinema envergonhada de ser o que ela é. [...] O filme de Person já da saída para isso... É uma denúncia da grande mediocridade, da doença da mediocridade da classe média. [...] O subdesenvolvimento é muito mais chocante quando tem o fundo de Copacabana do que quando tem o fundo da caatinga do Nordeste. *A miséria da cidade, mesmo que seja um décor, é muito mais difícil de explicar do que a miséria do Nordeste. O Nordeste é uma região depauperada: São Paulo é uma região rica e, no entanto, nos letreiros de São Paulo S.A. há uma favela. Como, então, explicar uma favela numa região rica?*²⁶⁶

Gustavo Dahl propõe, nesse prognóstico, uma “abertura” de temas, e justifica que os primeiros filmes do grupo abordavam problemas (do Nordeste, regionais etc.) que, por sua intrínseca “simplicidade”, foram superados, “*esgotaram-se rapidamente*”. O otimismo desenvolvimentista, o entusiasmo revolucionário e uma crença acentuada no poder da câmera faziam Dahl acreditar que o misticismo, o cangaço, o analfabetismo, a miséria e os problemas sociais das regiões mais pobres já estavam suficientemente explorados pelo cinema novo.

Em um regime de pensamento que permite que o “primitivo” e a “simplicidade e pureza” do campo sejam contrapostos ao ambiente “muitíssimo mais complexo” da cidade de uma maneira dualista, nas palavras de Gersen²⁶⁷, Dahl estava autorizado a crer que um quadro que aliava uma glorificação de uma região como o berço da cultura nacional, o estuário de raízes identitárias, a um conjunto de adjetivos, em contrabalanço, como primitivos, alienados, místicos e “radicado[s] na terra”²⁶⁸, permitissem explicar e sintetizar um ambiente humano de tamanha complexidade

²⁶⁶ DAHL, Gustavo (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI). *op. cit.*, p. 120.

²⁶⁷ O confronto entre o técnico, localizado na cidade e cujo símbolo maior seria São Paulo, e o humanístico, de busca das raízes e da pureza, representado principalmente pelo Nordeste, já era sólido naqueles anos no pensamento brasileiro e somente iria se asseverar com o passar dos anos e a modernização conservadora implantada pela ditadura. Sobre isso ver, ORTIZ, Renato. *op. cit.*; PÉCAUT, Daniel. *op. cit.* e esse trabalho, I. Xx.

²⁶⁸ Em diversos momentos, a pecha recai sobre Glauber Rocha, algumas vezes para justificar sua extroversão e entusiasmo nas discussões políticas, outras para explicar a sua genialidade. Dahl diria: “seguramente, de todos os diretores brasileiros [Glauber é] aquele que está mais radicado na terra (*não se nasce impunemente em Vitória da*

socioeconômica como a região nordeste (ou, em sentido semelhante, a favela).

Apesar da ingenuidade, pelo menos para a ótica atual, de Gustavo Dahl, ele apresentava uma proposta de temas para o cinema novo urbano, que terminou por ser adotada na prática. A classe média, a intelectualidade e o urbano, apesar do “desprotegimento” dos cineastas frente a esses *topos*, em virtude da ausência de referências palpáveis para essas realidades disponíveis na literatura e nos ensaios sociológicos,²⁶⁹ tornam-se, nos anos seguintes, os principais tópicos dos roteiros cinemanovistas. Os resultados práticos dessas propostas e problemática são os mais variados. Nessa segunda fase do movimento, provavelmente mostra-se ainda mais difícil uma identidade uma entre as práticas cinemanovistas. Cada experiência deve ser analisada em separado, o que não é nosso objetivo nesse trabalho. Fica a sugestão para futuras pesquisas.

Diante da diversidade de opções, citamos alguns títulos apenas como exemplo. Paulo César Saraceni dirigiu *O Desafio* (1965) como um desses primeiros exemplares urbanos.²⁷⁰ Nessa

Conquista [Bahia]”. David Neves já sustentara para ele, em artigos anteriores, uma “*retórica baiana*” (o que, segundo o autor, o próprio Glauber Rocha defenderia para si mesmo). Neves aponta também uma “*progressiva animação baiana*” como um dos esquemas explicativos para entender Rocha em sua resenha a *Revisão crítica*. Opiniões que ressoariam anos depois, por exemplo, quando a estudiosa Raquel Gerber, justifica a representação etnográfica dos rituais das religiões afro-brasileiras, mencionando uma “*cultura original desses povos da Bahia*” e, por isso, “*Glauber não pode deixar de fazer desse filme uma espécie assim de ode*” uma vez que “*no fundo ele era um baiano, de Vitória da Conquista, viu aquilo acontecer desde que ele nasceu, as crenças populares, o modo de ser do povo da Bahia*”. Essa naturalização de uma “*baianidade*” está estritamente relacionada com o sistema discursivo que transforma uma região recortada a partir da necessidade de divisão administrativa de um país, o Nordeste, que reúne 100 milhões de habitantes e uma diversidade cultural acentuada, em uma identidade una e intimamente colada aos corpos de seus habitantes. Isso nos faz refletir sobre o radical questionamento desses processos de disciplinação discursiva, cujos começos remontam aos idos de 1910 e 1920 em Pernambuco, presentes em ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do nordeste e outras artes*. 4. ed. Recife: FJN; Massangana; São Paulo: Cortez, 2009. Para os textos citados, respectivamente, ver: DAHL, Gustavo (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI). *op. cit.*, p. 120; NEVES, David E., 1966, *op. cit.*, p. 31; NEVES, David. A revisão de Glauber Rocha. In: XAVIER, Ismail (Org.), 2003, p. 217; e GERBER, Raquel. Entrevista. In: BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Luiz Paulino dos Santos, Glauber Rocha e José Teles. Produção: Rex Schindler. Elenco: Antônio Pitanga, Luiza Maranhão, Lucy de Carvalho, Lídio Silva e Aldo Teixeira. Fotografia: Tony Rabatoni. Montagem: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1962, 1 DVD (82 min). P & B. Extras do DVD. Todos os grifos são nossos.

²⁶⁹ Na literatura brasileira, a temática urbana, de acordo com alguns diagnósticos, majoritariamente se manifestava com um grau de cosmopolitismo e aparente negligência em relação a temas nacionais, o que possivelmente gerava receio nos cinemanovistas. Basta lembrar o fenômeno literário de Clarice Lispector. Seus contos intimistas e suas histórias urbanas, que adotavam recursos estéticos da literatura internacional, como o “*stream-consciousness*” de James Joyce, baseavam-se, de acordo conforme estudiosos da autora, justamente na relativização de qualquer referência local ou de origem. Sobre isso ver, NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector In: _____. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectivas, 1969, p. 93-141 (Publicado originalmente como “O mundo de Clarice Lispector”, em 1966).

²⁷⁰ Como dissemos anteriormente, mostra-se impossível definir no quadro de cruzamento das referências disponíveis e nas tessituras que as imagens constroem se *O Desafio* não é também uma resposta a *Noite vazia*, tendo o filme de Khouri como uma de suas diretrizes a lhe propor desafios que a imagem de Saraceni pretende responder (e superar). Uma comparação entre os dois filmes é realizada por PUCCI JR., Renato Luiz. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

produção, um homem de classe média, diante dos novos tempos, via-se obrigado a tomar uma decisão de luta contra o regime ditatorial, sendo obrigado a fazer sacrifícios em sua vida pessoal. O filme gerou grandes debates²⁷¹ e contém cenas documentais do show *Opinião*, de Zé Ketti e Nara Leão, que representaram um importante período de questionamento ao regime civil-militar. O final é icônico quando o personagem principal, Marcelo, desce uma escadaria, ao som de um samba, marcando a sua decisão, em uma ascense reversa, de sujar as mãos na terra e engajar-se ideologicamente na luta contra o regime.

O que se somaria às investidas de Carlos Diegues ao dirigir *A Grande cidade* (1966) em que um personagem central, Calunga, espécie de narrador-participante, locomove-se por experiências sensoriais por meio de diferentes situações da vida urbana, questionando o comodismo da coletividade frente à injustiça social e política. Em algumas cenas, usam-se os recursos do *cinema vérité*, de Jean Rouch e Edgar Morin, com o narrador fazendo perguntas para transeuntes reais, no meio das ruas lotadas do Rio de Janeiro. Como enredo central, o amor de dois imigrantes nordestinos se torna impossível devido à atribulada realidade social da cidade, o que permite à crítica a consciência de alguns personagens entregues ao sonho de retornar para casa ou ao mito do amor romântico.²⁷²



Figura. 3.5. *A Falecida*. 1965. Direção: Leon Hirszman. A fotografia de José Medeiros ressalta a melancolia urbana.

²⁷¹ Um exemplo de debate formalmente realizado ocorreu no dia 20 de maio de 1966, no *Clube dos Artistas e dos Amigos da Arte*, com a presença do diretor Paulo César Saraceni. Dele, participaram Francisco Luiz de Almeida Salles, Maurice Capovilla, Jean-Claude Bernardet, Gilda de Mello e Souza e Flávio de Carvalho. Apesar da reserva de alguns, o filme é fortemente celebrado como um todo. A transcrição das exposições orais dos debatedores pode ser encontrada em: DEBATE sobre 'O Desafio'. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 4, jun. 1966.

²⁷² LOUZADA FILHO, O. C. Consciência na grande cidade. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 1, 22 abr. 1967. Período em que o *Suplemento* passava por severas mudanças editoriais e a coluna de cinema deixa de ser fixa e, nesse caso, surge na primeira página do caderno. No destaque, uma grande foto de Anecy Rocha, protagonista feminina do filme (e irmã do cineasta Glauber Rocha).

Igualmente Leon Hirszman adapta uma peça de Nelson Rodrigues, *A Falecida* (1965), para abordar os problemas da inconsciência de uma protagonista feminina em um ambiente urbano.²⁷³ O filme seria apontado como uma contraparte urbana a *Porto das Caixas*, já que este tomou como cenário um ambiente rural. De maneira semelhante ao trabalho de Mário Carneiro naquele filme, o fotógrafo José Medeiros, que também teve origem profissional na Revista *O Cruzeiro*, carrega nos contrastes entre o branco e o preto. Provavelmente, nesse exemplo, os pruridos cinemanovistas em relação a uma forma de visualização expressionista são confrontados diretamente. Uma vez mais o ambiente real de um estádio de futebol em plena realização do jogo é explorado, em uma mistura de cenas documentais e ficcionais, misto de “*self-referentiality*” e “*anti-illusionism*” que seria uma das características formais em comum dessa série de filmes.²⁷⁴

Diferente do que acontece com *Garota de Ipanema* (1967), do mesmo diretor, em que a opção de luz e visualização em cores – o primeiro filme do cinema novo em *technicolor*, o que, no período denotava o destino do filme a um público de massa, com participação de cantores da recém-fundada MPB, Chico Buarque, Vínicius de Moraes etc. – constrói uma imagem chapada e sem profundidade, de iluminação acadêmica e sem grande sofisticação de estilo. Nesse filme, a proposta seria uma primeira metade da duração que tentava seduzir o espectador até que uma segunda o insere em um grau mais elevado de questionamento, um experimento a fim de aliar expressão pessoal e técnica, o ideal então buscado.²⁷⁵

A resposta urbana de Glauber Rocha seria a mais radical entre todos os cineastas do grupo e ataca várias frentes em um único filme, um dos mais complexos de toda a existência do movimento. Dividido entre uma temática mais próxima da urbana e dos problemas da classe média intelectual e um cenário impreciso que, às vezes, assume a posição não de um mundo urbano, mas de um mundo onírico-alegórico. Estamos nos referindo a *Terra em transe* (1967), no qual se discute a ambiguidade política de um poeta dividido entre sua arte e a luta para a influência nos rumos políticos de um regime injusto em um fictício país chamado Eldorado.

De montagem entrecortada e narrativa não linear, o filme constrói a alegoria de uma classe artística mesmerizada e iludida em relação a suas próprias forças de atuação política. Ao insistir em acreditar na possibilidade de sua manifestação artística contribui de forma efetiva para a

²⁷³ Para uma análise contemporânea, ver, XAVIER, Ismail. *A falecida e o realismo a contrapelo de Leon Hirszman*. In: _____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 255-284.

²⁷⁴ STAM, Robert & JOHNSON, Randal. *op. cit.*, p. 36.

²⁷⁵ Recordar essa máxima, expressa em NEVES, David E. *Poética do cinema novo*. In: _____. 1966, p. 24.

contestação do regime. O artista termina por entregar-se a um processo catastrófico de impotência e autodestruição. Reflexão que funciona como autocrítica para o próprio cinema novo em sua primeira fase e para a arte de inspiração nacional-popular.²⁷⁶



Figura 3.6. *Terra em transe*. 1967. Direção: Glauber Rocha. O líder populista em crítica ao paternalismo político e intelectual.

Espécie de materialização crítica dos princípios apresentados na “estética da fome”, o filme assume elevado destaque na história do movimento. Ao permanecer nas “formas instáveis”, sem se importar com possíveis problemas de endereçamento, Glauber Rocha constrói o maior exemplo, ao qual Fernão Pessoa Ramos chamou de “populismo estrutural”.²⁷⁷ Simultaneamente, o cineasta critica o engajamento paternalista do período para reafirmar um novo engajamento, agora autocrítico, mas nem por isso menos fervoroso.

As imagens fílmicas convocam, em seu final, o poeta Paulo Martins, o protagonista da narrativa, a uma praia em um cenário de vazio. O personagem, que tenta por meio de um projeto intelectual intervir nos destinos da nação e tutelar o povo guiando-o para o futuro, encontra naquele lugar o fim de sua história sob a epígrafe do poeta Mário Faustino escrita na tela: “Ele não conseguiu / firmar o nobre pacto / do cosmos sangrento / com a alma pura [...] / gladiador defunto/ mas intacto / (tanta violência mas /tanta ternura)”.²⁷⁸

²⁷⁶ XAVIER, Ismail, 2012.

²⁷⁷ RAMOS, Fernão Pessoa, 2000, p. 55 (ver nota 234, acima).

²⁷⁸ O trecho completo: “Não conseguiu firmar o nobre pacto/ Entre o cosmos sangrento e a alma pura/ Porém, não se dobrou perante o fato/ Da vitória do caos sobre a vontade/ augusta de ordenar a criatura/ Ao menos: luz ao sul da tempestade/ Gladiador defunto, mas intacto/ (tanta violência mas/tanta ternura). FAUSTINO, Mário. Balada. In: ROCHA, Antônio Amaral. O poeta vai morrer. *Baleia na rede*: revista online do Grupo de Pesquisa de cinema e literatura. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao04/poeta.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

A referência mítica da praia e do mar promove uma encruzilhada de destinos, em que os novos tempos pedem um renascimento, mas, principalmente, a efetiva atuação de um setor crítico e engajado na arte brasileira, disposto a um árduo e talvez constante recomeçar diante das forças de repressão. Em um cenário mais amplo, o cinema novo tentava reorganizar sua identidade, tanto nos esforços de novos anteparos críticos quanto em uma diversificação de sua abordagem da realidade. Mantém-se, porém, a estreita conexão com a literatura, inclusive com a sobreposição das palavras de Faustino sobre a tela, não dispensando sequer o sinal indicativo da elipse, em um híbrido entre visual e o literário.²⁷⁹

Jean-Claude Bernadet avalia o filme, assim como *O Desafio* como “trabalhos diretamente provocados pela reviravolta de abril de 1964 e que não assumem a posição fácil de estar contra o novo regime, a favor do antigo”. Ambas as produções seriam sintomas de um novo momento da intelectualidade brasileira, voltadas para “analisar o passado, insistindo muito na inconsistência das bases em que se apoiava toda uma política, e esse fato já é uma procura de caminhos. Fomos enganados e nos enganamos: precisamos procurar os motivos.” O crítico, no entanto, apresenta a seguinte conclusão: “tal análise do comportamento político da classe média, o cinema brasileiro teria chegado mais cedo ou mais tarde [...].”²⁸⁰

Apesar do tom de fatalidade e encaminhamento teleológico, para uma análise da classe média por parte dos cinemanovistas presente no diagnóstico de Bernadet, encarados como um caminho natural e não como uma opção estética conscientemente articulada, torna-se difícil discordar de sua percepção a respeito da agilidade da prática cinemanovista em oferecer respostas quase imediatas aos acontecimentos históricos recentes.

Se a proposta inicial do movimento de uma imagem despojada encontra-se relativizada nessa nova fase, aquela de observação crítica sobre a realidade continuava a ser adotada e permite um cinema urbano voltado para a análise dos impasses – éticos e morais – da classe média. Uma vez mais, o manifesto da fome, ao propor o compromisso moral do cinema novo, apontava uma linha de ação a ser seguida.²⁸¹

²⁷⁹ Para José Carlos Avellar, *Terra em transe* seria “exemplo de uma relação entre cinema e literatura que não passa de uma transposição de um texto para a imagem”. Uma mostra da possibilidade de “fusão de imagens visuais e imagens verbais”. AVELLAR, José Carlos. *O chão das palavras: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, 228-229.

²⁸⁰ BERNARDET, Jean-Claude, 2007, p. 152-153. (Original em 1967).

²⁸¹ “Onde houver cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo”. ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. *op. cit.*, p. 169-170.

O terceiro longa-metragem de Glauber Rocha, porém, marca uma polêmica com a esquerda intelectual do período, o que revela uma atmosfera de conflitos dentro do meio esquerdista.²⁸² De acordo com o próprio realizador, em um debate no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, um “líder da esquerda radical” o acusara de produzir um “filme fascista” ao inserir temáticas supostamente conservadoras, como “a busca do absoluto”. Como de hábito, Rocha reage com intensidade, não perdoa a provocação e se manifesta com ressentimento, a partir de então, ao que ele chamava “esquerda acadêmica”.²⁸³

Pouco depois, nas páginas da RCB, Leandro Karnal, um dos líderes intelectuais da esquerda, preocupado com a educação da juventude revolucionária no Brasil, aponta as falhas ideológicas de três intelectuais “rebeldes”, o crítico Paulo Francis, o romancista Carlos Heitor Cony e o cineasta Glauber Rocha.²⁸⁴ Talvez, nesse artigo, Karnal sintetize parcialmente os ataques a Rocha. Especificamente sobre o filme *Terra em transe*, Karnal defende que, ao flertar com formas rebuscadas, o cineasta esqueceu-se de apresentar “as raízes histórico-sociais dos personagens”, criticando também a opção suicida final do herói.²⁸⁵ “[O cineasta] deixou-se escorregar para uma perspectiva irracionalista [...] levado a desprezar as tradições do racionalismo ‘europeu’ e acabou sendo envolvido pelas concepções não menos ‘europeias’ do *avant-gardismo*”.²⁸⁶

²⁸² Roberto Schwarz, em crônica escrita no período, enxergava uma hegemonia de esquerda naquela conjuntura. Muitos já questionaram essa hegemonia (ver, PÉCAULT, Daniel. *op. cit.*). Aqui nos limitamos a constatar a diversidade dentro dessa aparente hegemonia, encoberta por um aparente consenso na base do “estar por dentro” ou “estar por fora”, típico das palavras da época, o que não abarca a complexidade das posições existentes. Se a hegemonia pode ser contestada, tampouco uma possível homogeneidade no interior da “esquerda festiva” está livre que questionamentos. Glauber Rocha demonstra, em *Terra em transe*, os impasses da esquerda e os radicalismo ideológicos, que ele apelidara com o epíteto “histeria”, talvez um dos motivos indiretos do incômodo que o filme causou. Sobre isso, ver, SCHWARTZ, Roberto. *Cultura e política: 1964-1969*. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-93 (Publicado originalmente em 1969). Na apresentação da republicação, Schwartz já apresenta uma necessidade de revisão ao ensaio, não realizada, entretanto, em nome da representatividade das palavras em relação aos anseios da época em que foi escrito: “são observações, erros e alternativas daqueles anos que [aqui] têm a palavra” (*idem*, p. 61).

²⁸³ ROCHA, Glauber (*apud* VALLENTINI, Claudio M.), 2002, p. 75. Depoimento originalmente publicado em 1969. Episódio relatado também em ROCHA, Glauber. [*carta*] ? maio 1971, Santiago, Chile [para] GUEVARA, Alfredo, Havana. Cuba 13 f. Sobre a revista Cine Cubano, o cinema revolucionário e atualização sobre a situação de cinema no Brasil. In: BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 400-412.

²⁸⁴ KARNAL, Leandro. A rebeldia, os intelectuais e a juventude. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 15. p. 135-145, set. 1967. A despeito disso, percebamos a preocupação em avaliar outros intelectuais das letras junto a um cineasta, evidenciando o *status* que o cinema como prática intelectual havia atingido.

²⁸⁵ MOTA, Carlos Guilherme. *op. cit.*, p. 221. Mota analisa o episódio que antecede, segundo ele, uma “radicalização do processo crítico” por parte da revista nos números seguintes, o que motivaria seu fechamento por parte do autoritarismo militar, em 1968 (*idem*, p. 224).

²⁸⁶ KARNAL, Leandro. A rebeldia, os intelectuais e a juventude. *op. cit.*, p. 143, itálico no original. Podemos, em

A incompreensão por parte da esquerda revela que os experimentos formais, principalmente os mais ousados, que buscavam levar “o *approach*” – antes destinado à favela e ao sertão – para a cidade, proposto pelo movimento,²⁸⁷ nem sempre encontrava uma recepção alvissareira, mesmo dentro da comunidade engajada. O urbanismo-regionalista que surgia, de caráter híbrido,²⁸⁸ com o espírito ético e antropológico da primeira fase e a abertura para novos temas e abordagens, possivelmente representa a fase de menor aceitação por parte da plateia do cinema novo, agora não apenas de público, mas também de crítica.²⁸⁹

Conforme constatamos, com o impacto sobre os cineastas brasileiros da *V Rasegna*, um ponto de virada se organiza para os cineastas. Para a afirmação de um cinema nacional, emancipado e consciente, seria preciso a sua aceitação internacional. Ao mesmo tempo, para a sobrevivência material do cinema brasileiro independente, seria necessária sua inserção em um quadro industrial. Por mais que a máxima do literato russo “Para cantar num tom que seja internacional, cante naquele de sua aldeia”,²⁹⁰ continuasse a base de seu cosmopolitismo e a

realidade, apontar os germes nessas acusações de fascismo (ou, em menor grau, de irracionalismo) que vinham da esquerda intelectual do que mais de uma década depois, Carlos Diegues chamaria, com grande repercussão, de “patrulhamento ideológico”: “Uma espécie de política ideológica que fica te vigiando nas estradas da criação [...] policiando permanentemente a criação, a criatividade, tentando limitar para essa ou aquela tendência. Quando a grande riqueza do cinema brasileiro, a *grande qualidade básica que deveria ser alimentada é exatamente a sua pluralidade, a sua multiplicidade, a sua multifaciedade*”. DIEGUES, Carlos. Cacá Diegues: Por um cinema popular, sem ideologias (entrevista concedida a Pola Vartuck). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 27, 10 set. 1978, grifo nosso.

²⁸⁷ DAHL, Gustavo (*apud* VIANY; DAHL; DIEGUES; NEVES & SARACENI). *op. cit.*, p. 120.

²⁸⁸ Frente ao questionamento de porque as obras de arte urbanas não poderiam ser também chamadas “regionalistas” uma vez que representariam também uma região, os teóricos respondem que aquilo que diferencia o urbano do regional é a ausência de marcas de origem nítidas. Sem se esquivar de enfrentar o oxímoro, os cinemanovistas procuravam representar um urbano com marcas de origem, permitindo, por isso, a denominação híbrida por nós empregada “urbano-regionalista”. Para o apanhado geral das categorias regionalismo, mas também universalismo e cosmopolitismo, ver. AMORIM, Christiane. Armorialismo e/ou regionalismo em *A História de Bernarda Soledad: a tigre do sertão*, de Raimundo Carrero. *Revlet - Revista Virtual de Letras*, Goiânia, Ano III, n. 5, 2011. Disponível em < <http://www.revlet.com.br/artigo/86>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

²⁸⁹ Em um importante estudo sobre a recepção internacional do cinema novo, Alexandre Figueirôa aponta que os filmes também desagradavam as platéias dos festivais internacionais. Justamente em um momento em que tanto *Cahiers du cinéma* e a *Positif*, os dois maiores periódicos franceses sobre cinema, dedicavam dossiês para o cinema novo, o que reforçava o prestígio alcançado pelo movimento, os novos filmes, agora urbanos, recebem uma recepção fria e até mesmo a sugestão direta, por parte de alguns críticos europeus, para que os cineastas brasileiros voltassem a eleger o rural como seu tema: “A recusa de um cinema com temática urbana estava, em certos casos, ligada à crença de que, nos países subdesenvolvidos sem proletariado industrial significativo e mobilizado, a revolução se faria no campo, com as massas camponesas. Portanto, mostrar a alienação urbana não tinha nenhuma utilidade.” Sobre isso, ver, FIGUEIRÔA, Alexandre. *op. cit.*, p. 172.

²⁹⁰ A frase, atribuída a Lev Tolstói, teve uma celebrada recepção pelos regionalistas de todas as tendências no Brasil. Uma das hipóteses para explicar o contexto que gerou a frase estaria presente no último livro de Tolstói, “Khadij-Murat”, só lançado, postumamente, em 1912. Escrito provavelmente em 1902, o romance fala de um rebelde na província da Chechênia lutando contra opressão. TOLSTOI, Lev. Khadij-Murat. Lisboa: Cavalos de ferro, 2010. Em ensaio quase da mesma época, 1896, Tolstói apontaria também que o patriotismo deveria ser destruído: “[Tolstoy] *inveighed against the ‘stupidity’ of patriotism. ‘To destroy war, destroy patriotism’*”, dando a entender que as idéias

“fealdade”²⁹¹ da realidade social injusta permanecesse em seu anteparo básico, suas imagens, principalmente nessa segunda fase, precisam flertar mais diretamente tanto com forma histórica cinematográfica mundial quanto com propostas de cinema mais comerciais.

Em uma visão de conjunto, os cinemanovistas não só dedicaram um olhar para o outro lado da fratura social, tomando a realidade de penúria do sertão nordestino, da favela carioca, como também efetivaram, tomando a classe média urbana como objeto, uma autoanálise, atravessada pelo impulso sartreano de negar a própria classe. Podemos fazer uso de uma expressão de Alfredo Bosi, como um aviso aos intelectuais que acreditavam poder manter suas mãos limpas frente às urgências históricas, e refletir que, para os cinemanovistas, isso seria impensável. Manter “as mãos limpas” seria o equivalente a manter as “mãos vazias” em meio aos acirrados debates ideológicos do período.²⁹²

Faz-se necessário sujar-se na lama do real, para poder lutar por um ideal de pureza em uma equação paradoxal e contraditória, onde estar sujo é estar com o dever cumprido e quite com a consciência social. Onde enlamear-se é purificar-se. O cineasta buscava, assim, sair de si mesmo e construir um olhar hábil o suficiente para confrontar a história, fiel a seu tempo, sem anacronismo, fornecendo respostas adequadas às necessidades de seu tempo.

que deram origem a sua famosa frase não necessariamente deveriam ser vinculadas a um nacionalismo e/ou regionalismo de estreitas possibilidades. APPIAH, Anthony Kwame. *op. cit.*, p. xvi.

²⁹¹ Walter da Silveira diria que, talvez em um resquício zdanovista, aquilo que realmente interessava ao crítico de cinema seria “sob a superfície bela da forma, a fealdade mais profunda do tema”. SILVEIRA, Walter. *As fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966, p. 19.

²⁹² BOSI, Alfredo. Um testemunho do presente. In: MOTA, Carlos Guilherme, *op. cit.*, p. i-xvii, p. vi.

CAPÍTULO 4: COSMOPOLITISMO E TEMPOS ANACRÔNICOS

4.1 Imagem de um tempo em aberto

As manifestações cosmopolitas nas artes do Brasil dos anos 1960 ainda estão relativamente inexploradas pelas pesquisas historiográficas, não somente em relação ao cinema. Entretanto, realizar um apanhado histórico geral do cosmopolitismo nas artes não está entre nossos objetivos aqui. Essa tarefa excede a nossa proposta. O que nos propomos é, especificamente, apresentar os influxos cosmopolitas que podem estar mais diretamente relacionados com o cinema brasileiro no período.

O cinema paulista, principalmente, será o alvo de nossas atenções, aqui representado por dois cineastas, Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person. Os filmes de ambos reconfiguram o olhar do espectador em narrativas que não se prestam a julgamentos morais fáceis, levando o jogo visual a explorar tempos enigmáticos e corpos que se debatem em prazer, êxtase, dor ou agonia. Na articulação *sui generis* dessas imagens, o diálogo com as palavras da época encontra-se efetivado de uma maneira específica, promovendo choques e recontextualizações, exigindo que esboçemos uma estrutura temporal igualmente particular para vê-las.

Antes de partir para as singularidades históricas que permitem oferecer ao cosmopolitismo uma denominação exclusiva ao tempo que analisamos, é lícito recordar, da forma menos exaustiva possível, as definições do termo a partir das chaves analíticas de que dispomos. Nesse sentido, cosmopolitismo pode ser definido, em primeira mão, como um engajamento frente ao internacional ou a referências estrangeiras, distantes de definições diretamente relacionadas a origem nacional do artista: esses “*encounters*” não necessariamente tomam lugar para promover consenso entre diferentes formas de fazer, mas são resultado de “*a conversation across boundaries*”, perfazendo não apenas um metafórico “*engagement with the experience and the ideas of others*”, mas um diálogo entre culturas.¹

Com efeito, o cosmopolitismo pode ser também definido, grosso modo, por um procedimento de espelho negativo. Nesse caso, o cosmopolitismo se caracteriza pela ausência de preocupação em buscar a tipicidade ou fazer referências diretas a uma possível identidade

¹ APPIAH, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: an ethic in a world of strangers*. New York: W.W. Norton, 2006, principalmente, p. 85.

nacional. Em relação a esse sentido específico, cabe à nós adicionalmente reconfigurá-lo como um complexo relacionamento entre o próximo e o distante, entre o local e o internacional, em um rearranjo de coordenadas constante, em que o apelo ao internacional não abole necessariamente a referência ao local.²

Após essa tarefa, podemos propor um modo de fazer peculiar, surgido do embate entre palavras e imagens, que chamaremos aqui *refazer um itinerário perceptivo das formas da época*, para chegar a um *cosmopolitismo cinematográfico* capaz de identificar essas práticas de cinema brasileiro. Nosso intento não é oferecer um conceito em um sentido forte, a esse tempo. Mesmo que entendamos conceito não como uma categoria analítica fechada, mas enquanto portador de uma polissemia e um poder de generalização básicos³, a pretensão de conceitualizar não é por nós partilhada.

O que propomos é manter a temporalidade em estudo em seu coeficiente de indeterminação que lhe é peculiar, defendendo a abertura e não o fechamento como característica básica dos empreendimentos temporais humanos. Não obstante, podemos operacionalizar o termo imagem, em seu sentido benjaminiano para referir a essa especificidade temporal uma imagem constituída de palavras. O cosmopolitismo cinematográfico seria, desse modo, uma *imagem-conceito*, um “*entrelaçamento da forma produzida e da forma compreendida*”.⁴

Em consequência disso, os esquemas de compreensão que propomos para esses “modos de fazer” e visualizar da época em busca de uma estrutura de entendimento historicamente situada sobre as imagens se configuram em torno de uma noção de equipamento cognitivo. Entendidas como experiências especificamente situadas em um tempo, que permitem vislumbrar um conjunto de esquemas, predisposições e pontos de vista agregados em um horizonte de expectativas, circunscrevendo aquilo que chamamos acima de itinerário perceptivo.⁵

Entretanto, essa utensilagem mental, para usarmos um termo consagrado, não deve ser considerada estática. Mesmo que muitas sejam as palavras necessárias para constituí-la, como

² FERNÁNDES, Mária. *Cosmopolitanism in the Mexican visual culture*. Austin: Texas University Press, 2014; HARVEY, David. *Cosmopolitanism and the geographies of freedom*. New York: Columbia University Press, 2006.

³ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad.: Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-RJ, 2006, p. 102.

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1998, p. 181, grifo nosso.

⁵ Embora o termo seja nosso, ele é tributário do trabalho da pesquisadora Svetlana Alpers. Ela propõe o estudo sobre os modos de compreensão da imagem de maneira localizada em um determinado contexto: “Desejo não somente ver a arte como uma manifestação social, mas também acessar as imagens mediante uma consideração do seu lugar, papel e presença na cultura mais ampla”. ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa do século XVII*. Trad. Antônio Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999, p. 37.

veremos em todo este capítulo, essa imagem de um cosmopolitismo pensável no recorte em questão guarda uma fulgurância, um incansável oscilar, e talvez por isso ela seja mais adequada para se referir a um cinema de tempos não pacíficos e não ajustáveis.⁶

No confronto com a análise das imagens, com novas palavras de outros interlocutores da época e dos próprios cineastas, esses modos de ver se convulsionam, rearticulando-se constantemente, sutil ou violentamente e, a partir de suas faíscas, teremos a cada vez que avançemos na discussão, uma nova compreensão sobre o papel do cosmopolitismo para esse cinema “anacrônico” que analisamos. Um cinema que compõe uma temporalidade própria, ainda que relacionada de modo interdependente, formando uma teia, a outros cinemas de sua época.

4.1.1. As aventuras do cosmopolitismo

O feroz dinamismo da inteligência moderna devora o mundo, penetra no âmago do átomo, desvenda as esferas longínquas, desmonta a alma do homem e não para a sua vontade dionísia de conhecer e desmanchar.

Mário Pedrosa, 1959.⁷

Em vários momentos no decorrer dessas páginas, apresentamos de modo difuso algumas tendências ou características de um cosmopolitismo no Brasil nos anos 1950-1960. Devido a extensão do trabalho, faz-se apropriada uma rápida recapitulação das principais metamorfoses (não vamos chamá-las de correntes) que o cosmopolitismo podia apresentar a partir do contexto que temos estudado. Essas manifestações poderiam se mesclar e se combinar de maneira múltipla, suas fronteiras não sendo estanques.

Podemos revisar, rapidamente, cinco tipos: 1) Cosmopolitismo como imperialismo e atuação dos interesses econômicos estrangeiros.⁸ 2) Cosmopolitismo como descaracterização da

⁶ Para a revisão dessa concepção de utensilagem mental, ver, CHARTIER, Roger. *História cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa; Rio de Janeiro: Difel; Ed Bertrand Brasil, 1990; GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: um problema de método. In:_____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 41-93. Para uma crítica a essa noção semioticamente estática, Didi-Huberman opõe a ideia de “*formas plásticas en transformación perpetua*”. O historiador precisa “*subvertir tal distinción*” do equipamento cognitivo como uma caixa de ferramentas e admitir que o artista precisa se empenhar “*en transformar en reiventar dicha caja de herramientas mental*” diariamente. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. 3. Ed. Buenos Aires: Adriana Hildalgo ed, 2011, p. 40. Por isso, preferimos o termo itinerário que sugere percurso, que sinuosamente pode se alterar, ao invés de algum vocábulo que se aponte para um depósito, o que pode se referir à estaticidade.

⁷ PEDROSA, Mário. Problemática da sensibilidade II. In:_____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectivas, 1975, p. 17-22, p. 20.

nação, abordagem folclórica das riquezas culturais da nação e decadência moral.⁹ 3) Cosmopolitismo como técnica internacional, resultando em um nível de qualidade aceito em todo o mundo¹⁰. 4). Cosmopolitismo, às vezes chamado de internacionalismo, que prega o julgamento da arte por critérios como autonomia e singularidade, e não mais por representações de temas ligados à terra e à nação.¹¹ 5) Cosmopolitismo, confundido com universalismo, como abordagem de valores “permanentes” e “essenciais”¹², e que teriam preocupações filosóficas e/ou existenciais.¹³

⁸ Conforme identificado pelo isebiano Hélio Jaguaribe e, anteriormente, pelos críticos da revista Fundamentos (ver próxima nota). TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: Fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977; TOLEDO, Caio Navarro (org.). *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005; PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Trad. Maria Júlia Goldwaser. São Paulo: Ática, 1990 (ver, 1.4).

⁹ Principalmente os críticos de cinema Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos. Sobre isso, ver, SANTOS, Nelson [Pereira] dos. Caiçara – negação do cinema brasileiro. *Fundamentos*: Revista moderna de cultura, São Paulo, n. 17 – ano III, pp. 45-46, jan. 1951, p. 45-46; VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revam, 1993. Para uma análise, ver, BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as ideias de ‘nacional’ e ‘popular’ no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense; Embrasilme, 1983, p. 66-70. Uma inesperada conexão com esse pensamento pode ser encontrada, anos depois, nas assertivas sobre o cosmopolitismo como Babel, o que, implicitamente, situa a plena realização de uma ambição cosmopolita na necessidade de consenso, em CARPEAUX, Otto-Maria. *Cosmópolis. Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 12 jun. 1965. (ver, 1).

¹⁰ Confundido, simplesmente, com industrialização e modernização em uso frequente desses termos visando a neutralidade, sendo identificados apenas como aperfeiçoamentos ou melhorias. É o que aparece nas publicidades da época (v. 1.2.3) e está presente em depoimentos de vários remanescentes da Vera Cruz, compilados em GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasiliense, 1981. Para análise, ver, AUTRAN, Arthur. *Pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: HUCITEC, 2013; e BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita. *op. cit.*

¹¹ Os críticos Mário Pedrosa e José Lino Grünwald, esse também poeta concretista, são alguns dos mais notórios defensores dessa linha de pensamento. Ver, PEDROSA, Mário. *Arte-Forma/Personalidade: três estudos*. São Paulo: Kairós, 1979 (Coletânea de ensaios publicados entre 1949 e 1963); GRÜNEWALD, José Lino. *O grau zero do escrever*. São Paulo: Perspectivas; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002 (Coletânea de críticas publicadas a partir de 1960). Para uma análise de Pedrosa, ver, RENHEIMER, Patrícia. *Singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. Tese (doutoramento). Rio de Janeiro: UFRJ, 2008; BRITO, Ronaldo. As lições avançadas do mestre Mário Pedrosa. In: _____. *Experiência crítica: textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 48-52; e para uma visão geral sobre Grünwald, ver, CASTRO, Ruy. Amoral, neopagão, fenomenológico. In: GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme*. São Paulo: Companhia das letras, 2001, p. 09-18.

¹² Sobre isso, ver, RITTNER, Maurício. *Compreensão de cinema*. São Paulo: São Paulo Ed, 1965; ISMAEL, J. C. *Cinema e circunstância*. São Paulo: São Paulo Ed, 1965. Maurício Rittner, cineasta, assistente de produção de Khouri, é o grande defensor desse tipo de prática no cinema. J. C. Ismael, crítico do *Estado de São Paulo*, apropria-se do termo “circunstância” da filosofia existencialista de Ortega y Gasset. A abordagem de ambos os livros na discussão acadêmica sobre o cinema do período é quase nula. Não incluiremos nessa lista, talvez demasiado sintética, os influxos cosmopolitas da esquerda cinematográfica, na tentativa de classificá-los. Eles estão parcialmente apresentados, ainda que de modo difuso, nos capítulos anteriores. Além disso, acreditamos que isso poderia resultar em outra pesquisa acadêmica.

¹³ Na crítica literária, Benedito Nunes e Anatol Rosenfeld podem ser apontados como grandes analistas dessa prática na literatura. Como amostra dos trabalhos dos citados críticos, temos NUNES, Benedito. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969; ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectivas, 1985.

Internacionalmente, a discussão sobre cosmopolitismo ou anti-nacionalismo nas artes tinha um dos grandes nomes do período no literato argentino Jorge Luís Borges. O autor de *Ficcões* (1944) defendia que para ser autêntica e pertencer genuinamente a uma cultura, a arte não precisava fazer aproximações demasiado imediatas com elementos nacionais ou procurar o típico.

Um polêmico texto assinado pelo contista¹⁴ brinca com a possibilidade de o Corão, clássico da literatura religiosa islâmica, não ser considerado típico da cultura árabe porque em nenhuma de suas centenas de páginas apresentou um camelo sequer. Enquanto árabe, Maomé “*no tenía porqué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos*”. Borges completa, com indisfarçável sarcasmo: “*en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar [...] caravanas de camellos en cada página*”.¹⁵

Possivelmente o maior teórico direto sobre o tópico internacionalismo nas artes no Brasil naquele período pode ser identificado na figura de Mário Pedrosa, embora sua posição, como se apresenta comum em uma análise atenta aos detalhes contraditórios e as fissuras nas posições assumidas no trajeto de uma vida revelada, mostra-se ambígua, principalmente após a deflagração do golpe civil-militar. Antes disso, Pedrosa antevia na construção de Brasília, por exemplo, um grande passo utópico no soerguimento de uma arte de âmbito internacional no Brasil em íntima relação com o regional e as referências locais, em um cosmopolitismo que pressupõe uma imbricação entre o local e internacional (v. 2.1).

Mas também extendia esse otimismo frente à confraternização universal para a construção de novos símbolos e mitos que, de acordo com ele, a arte moderna seria capaz de conceber, preenchendo um vácuo ocasionado por uma propalada crise da humanidade com uma compreensão de mundo radicalmente nova:

Os símbolos da arte são, porém, de natureza e função diferentes dos da fala discursiva, ou dos fins prático-informativos [...]. Só funcionam, só agem, não

¹⁴ Ver, BORGES, Jorge Luís (*apud* SCHWARZ, Jorge). *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras; FAPESP; EDUSP, 1995, p. 466 (Palestra ministrada originalmente em 1951, e publicado como “El escritor argentino y la tradición”, em 1957)

¹⁵ BORGES, Jorge Luís (*apud* PERRONE-MOISÉS, Leyla). Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local. In: SCHWARZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Unesp; FAPESP; Imprensa oficial do Estado, 2001, p. 101-117, p. 106. Jorge Schwarz completa o trecho citado, com tradução própria, enfatizando a reação ao nacionalismo peronista contida nessas palavras: “Acho que nós, argentinos, podemos nos parecer [sic] a Maomé, podemos acreditar na possibilidade de sermos argentinos sem exagerar na cor local”. BORGES, Jorge Luís (*apud* SCHWARZ, Jorge), 1995, p. 466.

servem senão uma vez, no contexto artístico, isto é, na obra em que se apresentam, onde funcionam como os concretizadores da sua qualidade expressional. [...] *E é precisamente por essa qualidade sensível, vital, não-conceitual, não-intelectual que a arte moderna, reagindo contra o conceitualismo representativo acadêmico, adquiriu sua formidável universalidade, e pode, por sua força expressiva, entrar em comunicação, ao vivo, entre sensibilidades humanas*, estejam estas nas alturas inacessíveis do Tibete ou nas planícies amazônicas, nas estepes russas ou nos Alpes europeus, nas campinas do Oeste americano ou nos risonhos vales japoneses, nos centros mais cultos e refinados da Europa ou nos mais bárbaros da África ou Oceânia. *É a primeira vez que tal fenômeno acontece na história cultural do Planeta.*¹⁶

O potencial utópico da arte como nova linguagem universal estava concentrado, para Pedrosa, na sua possibilidade de construção de novos símbolos míticos. Justamente por não se filiar ao aspecto analítico-verbal da comunicação, mas em “formas” que revelam um caráter intuitivo e não analítico; a arte pela primeira vez na história encontrava-se apta a criar uma linguagem válida para as mais distantes e inacessíveis nações espalhadas pela terra que fizessem uma ponte “entre [as] sensibilidades humanas” espalhadas pelo globo.

Essa linguagem atravessa fronteiras e culturas e supera os aspectos até então ao menos de acordo com o diagnóstico de boa parte dos analistas, em franca decadência na cultura ocidental: “O pensamento discursivo [...] matou na árvore da consciência humana o ramo colateral mítico-artístico não-verbal do simbolismo cognitivo”. O que a trajetória da arte estava empreendendo, desde os pintores impressionistas, seria uma tentativa de salvar “a humanidade de morrer de fenecimento espiritual”.¹⁷

4.1.2 Crise da palavra, crise da experiência

No desembarque dessas perspectivas no Brasil, uma palavra recorrente diz respeito à “crise”, seja das ciências, das artes, do romance ou da palavra.¹⁸ Nessa trajetória de pensamento, uma consciência de uma iminente e radical mudança de rumos ou desaparecimento de uma época surgia em algumas falas do período.

¹⁶ PEDROSA, Mário. Arte, linguagem internacional. In: _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectivas, 1975, p. 53-55, p. 54-55, grifo nosso. (Originalmente publicado em 1960).

¹⁷ PEDROSA, Mário. Das formas significantes à lógica da expressão. In: _____, 1975, p. 61-71, p. 69 (Escrito em 1954 e publicado em 1960).

¹⁸ Vale lembrar que estamos analisando uma “crise” bastante circunscrita em seu alcance ao próprio recorte que elegemos. Contemporaneamente, o crítico de arte Ronaldo Brito aventa a possibilidade de, pelo desgaste dessa concepção, uma “crise da própria noção, algo teleológica, de crise”. BRITO, Ronaldo. Fato estético e imaginação histórica. In: _____. *Experiência estética: textos selecionados*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 139-153, p. 140.

O que para muitos era visto com um toque de desespero, para outros ocasionava a chance de renovação. Em Pedrosa, para o qual a denominação crise espiritual aparentemente seria a mais justa a fim de designar esse estado das coisas, a arte, por exemplo, vinha formular “certas premissas indispensáveis a um novo homem ou a uma humanidade bem diferente desta de que estamos vivendo, com apreensão, os derradeiros lances”.¹⁹

Mário Pedrosa falava de uma crise da “consciência contemporânea irremediavelmente dilacerada”.²⁰ O fenômeno seria, portanto, contemporâneo. Diria respeito ao próprio tempo em escala global. Desse modo, não seria apenas nacional, mas geral, inclusive em termos mundiais. Para nós, vamos trabalhar com a hipótese de que a crise (ou a consciência dela) se restrinja apenas aos ocidentais de modelo europeu, apesar das ênfases generalizantes em escala mundial presentes nos diagnósticos da época.

Essa antevisão de um fim próximo e inevitável se consolidava como um *tropo* e tornava-se um vocabulário recorrente para arte.²¹ Em um sentido histórico amplo, Walter Benjamin falava, já na primeira metade do século, em uma crise da representação humana, que seria principalmente um depauperamento na possibilidade coletiva de transmitir experiências.²² Em Benjamin, a capacidade de narrar experiências se veria radicalmente reduzida em um mundo onde predominava, entre outros fatores, a informação publicitária, de caráter rápido e instrumental, as relações humanas que se apresentavam baseadas no cálculo e em um tempo exclusivamente quantitativo: “para as quais a finalidade da vida se descortina apenas como ponto de fuga longínquo numa infundável perspectiva de meios [...]”.²³

Nesse estado crítico do narrador mergulhado em uma existência em que as barreiras entre o ser humano e os objetos se mostram demasiado frágeis, onde a imediaticidade irrefreável constitui um padrão dos usos desses objetos, a narrativa não consegue criar laços duradouros com

¹⁹ PEDROSA, Mário. Das formas significantes à lógica da expressão. In: _____, 1975, p. 61-71, p. 71.

²⁰ PEDROSA, Mário. Problemática da sensibilidade II. In: _____, 1975, p. 17-23, p. 20 (Publicado originalmente em 1959).

²¹ BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 24 e ss. Didi-Huberman também chama a atenção para as aporias do fim: “No fundo, a expressão ‘fim da arte’ só pode ser pronunciada por alguém que decidiu ou pressupôs o seguinte: a arte tem uma história e essa história tem um sentido. [...] Algo que poderemos chamar de sua *autoteleologia*”. DIDI-HUBERMAN, Georges, 2013, p. 57.

²² BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lescov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

²³ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *O anjo da história*. 2 ed. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 90. Para uma análise, ver, GAGNEBIN Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectivas, 1994, p. 55-71.

o ouvinte. Ato análogo de experiência promove também o desaparecimento da aura na arte²⁴, resultado de um empobrecimento na habilidade do ser humano em emprestar a objetos inanimados a capacidade de responder a uma percepção sustentada em uma atenção qualitativa em termos sensórios. O declínio da aura, não somente na arte, mas nos objetos em geral, está relacionado à incapacidade dos objetos de devolver o olhar ao espectador: “Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”.²⁵

A filosofia benjaminiana constrói uma oposição dialética entre a experiência (*erfahrung*), uma riqueza da transmissão de saberes e um regime de atenção intensamente compartilhado, e a vivência (*erlebnis*), que enfatiza o transitório e o consumo rápido, atenta às praticidades e às necessidades ordinárias do cotidiano. Diferente de uma paralisia de posições estanques, Benjamin apontava que seria possível uma operação criativamente prolífica em um projeto estético que atuasse justamente nos limites dessa perspectiva aparentemente apocalíptica de morte e encerramento. O peculiar sentimento de fim (de um saber, de uma arte ou de uma era) oferece, em realidade, imprevisíveis possibilidades, dando lugar a uma radical renovação da representação da arte e do humano através de uma “espécie de nova bárbarie”, em um “novo conceito, *positivo*, de barbárie”.²⁶

Esse novo bárbaro seria aquele que brinca com as formas em um tempo que desapareceu como auratizá-las, pretendendo uma radical renovação do olhar. Em uma crônica da escritora Lygia Fagundes Telles, lançada anos depois, podemos encontrar uma construção imagética que abre caminho para uma apropriação desse contexto. Com uma imaginação literária atenta à simultânea precariedade e riqueza das formas, ela propõe uma sensibilidade que, ao

²⁴ Construção primeiramente explorada em um texto de intensa recepção no Brasil. Traduzido por José Lino Grünwald em meados de 1960, ganhou várias versões em português até BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196. Atualmente, republicado e retraduzido, o ensaio tem sido alvo de intensas releituras. Como exemplo, podemos citar: CAPISTRANO, Tadeu (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

²⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Charles Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Matins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 103-149, p. 140.

²⁶ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In:_____, 2013, p. 86-87, grifo nosso. Provavelmente, Benjamin, além de Mickey Mouse, citado textualmente a partir provavelmente de *Steamboat willie* (EUA, 1928), os construtivistas russos, como Aleksandr Rodtchenko, e representantes da escola de Bahaus, como Láslo Moholy-Nagy (sobre isso, ver, 1.1.1). O filósofo achava revelador para o estudo de uma época em que os indivíduos incorporam a técnica como uma “*second nature*” essas manifestações culturais. BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge: MIT Press, 1991, p. 470; p. 160.

recontextualizar o que antes jazia em estilhaço, aciona o potencial transformador de uma arte imiscuída na vida.

A crônica se chama “Senso de humor” e advoga uma espirituosa “loucura” como uma maneira de reagir às adversidades da experiência para ressemantizá-las: “O bem-humorado é um esteta. [...] A casa pegou fogo? O louco bem-humorado dá uma volta em torno, tira o cigarro do bolso que não existe e acende o cachimbo numa brasa de fogão”.²⁷ Uma imagem que pode demonstrar uma focalização apurada quando aplicada ao contexto da arte brasileira que estudamos, na qual crise e crítica eram componentes recorrentes e geralmente ocasionavam incêndios impossíveis de ser completamente debelados.²⁸ Através dessa proposta de arte, a humanidade preparava-se “para se necessário for, sobreviver à cultura. E o que é mais importante: faz isso rindo”.²⁹

4.1.3 Crise de arte: da estética à *aisthisis*

A pesquisadora americana Susan Sontag, em textos clássicos daquele período, apontava que a crise se mostrou particularmente sensível, e essa será nossa delimitação, à esfera da arte. Ela converteu-se em um estado de autocrítica da própria razão de ser da prática artística, agora desafiada em seus propósitos basilares. A radicalidade desse questionamento colocou em xeque as próprias ambições metafísicas do artista, advindas do paradigma romântico do século anterior.³⁰ Mas também, em sentido mais prático, questionou-se o estatuto da arte, ao negar qualquer elemento que pudesse agir como uma “essência” da expressão estética.

As vanguardas artísticas do início do século já haviam confrontado radicalmente o conceito de “obra de arte”. Em peças como as de Marcel Duchamp, a vanguarda destruiu o

²⁷ TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Círculo do livro, 1980, p. 20.

²⁸ Para o qual a crise recente na Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo é uma melancólica confirmação e talvez sinal de uma perpetuação dessa situação através dos anos.

²⁹ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____, 2013, p. 90. Benjamin falava no contexto das vanguardas da década de 1930. A possibilidade uma barbárie positiva tinha seu *background* em um segundo momento das vanguardas europeias. Nesse contexto, os *mass media* (incluindo o cinema comercial) e o fascismo se apropriavam dos impulsos vanguardísticos, sendo tarefa da crítica continuar a acioná-las em seu invólucro incendiário. HANSEN, Miram Bratu. Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.), 2012, p. 205-255, particularmente p. 207. Para o momento das vanguardas em 1930 no cinema, ver, ALBERA, François. *Cinema, modernidade e vanguarda*. Trad. Eloísa Araújo. São Paulo: Azougue Ed, 2012.

³⁰ SONTAG, Susan. *A vontade radical – estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das letras, 1987 (Compilação de ensaios publicados nas décadas de 1950 e 1960). No século anterior, para os poetas alemães, por exemplo, a arte assumia um atributo metafísico de conectar o ser humano ao absoluto. BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 71 e ss.

“conceito tradicional” da “obra de arte orgânica”, entendida como uma unidade, um corpo de símbolos, com nexos sólidos entre si e com o mundo à sua volta. Essa “unidade do geral e do particular sem mediação”, o orgânico, encontrava-se, a partir de então, rompido pelo poder revolucionário dessas vanguardas.³¹ Para o teórico da arte alemão Peter Bürger, o caráter eminentemente destrutivo das vanguardas torna-se decisivo para a renovação das artes na Europa.

No decorrer do século, em acréscimo, os catastróficos acontecimentos históricos que se seguiram levaram ao questionamento não só da capacidade de representação da realidade humana, pela arte, mas também do próprio estatuto do artista. Em um mundo pós-Auschwitz ainda seria possível produzir poesia? Para muitos, a pergunta clássica de Theodor W. Adorno sintetiza a crise da representação da arte no pós-guerra.³²

A arte estaria capacitada para representar as dores e o desespero humano após o golpe nas crenças humanistas que o Holocausto e a bomba atômica representaram?³³ Ao invés do absoluto, o artista do século vinte está confrontado agora com ao caráter efêmero de sua atividade, reduzida a práticas mundanas e pelo seu “caráter ‘material’” (o mercado, a encomenda, a transitoriedade das regras sobre o conceito do belo, etc.).³⁴

Diante dessa inexorável contingência e consciência da fugacidade do tempo histórico, que pode julgar como os dejetos de amanhã o que é válido como arte hoje: “a arte é desmascarada como gratuita e a própria concretude dos instrumentos do artista (e, em particular, no caso da linguagem, sua historicidade) aparece como um ardil”³⁵. Destronado de sua posição de intermediário entre o mundano e o absoluto, resta ao artista assumir a crise do seu mundo e se aventurar na procura de saídas, a fim de legitimar a prática artística e, de maneira talvez mais prosaica, justificar a sua própria existência profissional.

³¹ BÜRGER, Peter. *A teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 106.

³² Albera, apesar de reconhecer “os acentos premonitórios” da frase, ressent-se de que o aforismo seria “excessivamente” famoso imprimindo-lhe a pecha de “fórmula”. Ele prefere a contrapartida do francês René Clément, de alguns anos antes, e que apresenta a vantagem para nós de especificar a discussão para o cinema, o que seria impensável para Adorno, já que para ele todo cinema (antes e após a guerra) era esteticamente comprometido: “Após Buchenwald não é possível fazer filmes medianos”. CLEMENT, René [1945] (*apud* ALBERA, François), 2012, p. 176.

³³ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Após Auschwitz. In: DUARTE, Rodrigo & FIGUEIREDO, Virginia. *As Luzes da arte: Homenagem aos 50 anos da publicação da Dialética do esclarecimento*. Belo Horizonte: UFMG; Opera Prima, 1999, p. 81-113. A filósofa Jeanne-Maria Gagnebin analisa o pessimismo de Adorno em relação ao espírito humanista em geral e informa que a frase completa é: “Escrever um poema após Auschwitz é bárbaro/ faz parte da barbárie”, publicada em 1949, em uma concepção exclusivamente negativa de barbárie. ADORNO, Theodor (*apud idem*, p. 81).

³⁴ SONTAG, Susan, 1987, p. 12.

³⁵ *Idem, ibidem*.

4.1.4 Cinema e o sensorio: do técnico ao corpo

A crise podia ser observada em diversos campos, nas artes plásticas, na poesia, no romance, mas o veículo cinematográfico revestia-se de um aspecto particular e enfaticamente destacado em meio a esse painel. O cinema surgia como o conquistador de uma linguagem visual apta a se apropriar da crise esteticamente e renovar-se a partir disso. Por critério semelhante, José Lino Grünewald argumentava que, desde meados do século vinte, o artista de todas as áreas estava obrigado a confrontar-se com suas próprias ambições em um “obrigatório transe” sobre si mesmo³⁶.

Mas isso não valia, de acordo com aquele crítico, para o cinema. Grünewald aponta que as relações de automação e indústria favoreciam o cinema como expressão artística, pondo-o fora desse “transe” pelo qual estavam passando as outras artes. Sendo uma “arte coletiva”, destinada à “apreensão coletiva” tinha vínculos profundos com o consumo de massa, desde a “sua raiz” estando ligada ao “automatismo” da indústria.³⁷ Diferente das outras artes, esmagadas pela nova era de informação e pela crise da representação e da palavra, o cinema, arte da imagem, estaria antenado com a nova era da máquina que se anunciava e, por isso, agora, com o avanço da técnica e sua penetração invasiva no meio social, encontrava sua melhor expressão.³⁸

Sem questionar de imediato a aproximação automatismo, indústria e cinema de Grünewald, tomada de otimismo tecnicista, precisamos salientar que a riqueza da arte do período

³⁶ GRÜNEWALD, José Lino. Cinema novo no Brasil. *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 07, ano III, p. 83-88, out. 1965, p. 88. Grünewald propõe, com base nisso, também estreitas relações com o Concretismo, o que era partilhado pelos outros poetas daquela corrente: “Se Guerreiro Ramos pôde até mesmo dar um exemplo de ‘redução tecnológica’ na indústria automobilística [...], nós, que não vemos o poema em sua materialidade com nenhum tipo de liturgia extra-humana, poderemos dizer [...] que a poesia concreta oferece o exemplo de ‘redução estética’”. CAMPOS, Haroldo de. Contexto de uma vanguarda. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde anos 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 156 (Original em 1960). A “redução” mistura-se ao tecnicismo e automatismo expressos para transformar a poesia em um resultado de uma técnica, um produto ao final de um processo de produção. Naquele manifesto, os poetas flertam diretamente com a sociologia de esquerda, mas seu alvo era uma possível conexão em torno de um fundo fenomenológico e um tecnicismo humanista. Ver também, GRÜNEWALD, José Lino, 2002. Sobre a redução, à frente (4.3.4.).

³⁷ GRÜNEWALD, José Lino. Cinema novo no Brasil. *op. cit.*, p. 88.

³⁸ François Albera chama a atenção de que o discurso das vanguardas, desde o cinematógrafo, não pode ser aplicado, sem séria cautela, ao cinema, entre outros fatores, por seu estatuto técnico e industrial: “Não é possível, sem qualquer precaução, aplicar ao cinema os termos dessa questão, tal como eles são elaborados nas ‘outras artes’, por razões [...] que antes de tudo se referem às diferenças estruturais que afetam o campo cinematográfico – o qual se constitui progressivamente muitos anos depois do cinematógrafo –, na relação que estabelece com os campos intelectual, literário e artístico, todos já constituídos quando da emergência do cinema, e que também se referem à natureza do meio e da mídia ‘cinema’ (ele está ligado à reprodução e é pluricódigo [sic] como meio, é industrial e é voltado para a massa como mídia)”. ALBERA, François, 2012, p. 57, grifo nosso. Ao contrário, o que acontece é que as vanguardas das outras artes tentam se apropriar do potencial iconoclasta do cinema como meio.

não estava limitada ao cinema, ainda que dele se alimentasse. Ainda que as experiências visuais na literatura principalmente deviam-se a uma nova relação, sensorial e em formas de olhar, com o cinema. Apesar do tom apocalíptico de crise e do fim apresentar-se um tropo comum no território artístico que ressurgiu com força de tempos em tempos,³⁹ precisamos apreciar a versatilidade e amplitude dessa arte que vê a si mesma constantemente à beira do abismo.

Em uma sociedade em que “os signos” surgem em demasia, abraçar a insuficiência e falta das palavras apresenta-se como uma estratégia de autoavaliação e do poder de intervenção da arte na vida prática. Contra a linguagem ordinária do cotidiano, esses artistas preservam uma “energia blasfêmica secular” e, em realidade, apesar da violência que destinavam contra a própria arte enquanto instituição, continuavam a acreditar na superioridade da expressão artística e seu papel de guia para uma renovação sensorial do mundo. O silêncio, nesse raciocínio, torna-se a última cartada da arte para descortinar o absoluto: “o desejo de atingir o ilimitado, não-seletivo e completo conhecimento de ‘Deus’”.⁴⁰

Essa era uma aventura de ambições desmedidas, portanto, o que implicava em novos tipos de engajamento, menos voltados a uma realidade externa à própria arte, mas à esfera do sensorial e do olhar: “Suas formas nos revelam virtualidades irrealizáveis pelo nexo causal simples, descobrindo em nós mesmos novas maneira de sentir e, portanto, de ser. *Uma nova ética* [...]”.⁴¹ O que se convertia, muitas vezes, o *nouveau roman* e o cinema moderno de Alain Resnais são exemplos na constituição de novas formas de realismo nas artes.⁴²

O corpo e o sensorial são, em última instância, o alvo desse estatuto renovado da operação estética. Alguns pensadores julgaram lícito, para melhor delinear a questão, mapear a etimologia do estético a fim de explicar os esforços de dedicação que os sujeitos sociais operam para que a arte continue a ser legitimada na esfera social, diluindo as barreiras entre arte como instituição e

³⁹ Com efeito, isso permitiu a história da arte como disciplina, repensada de maneira mais ampla como “história da imagem”, elegeu como estudo a própria historicidade da arte, o caráter de construto histórico e cultural da arte, incluindo o seu significado e função, para cada sociedade em específico: “Uma arte que para nós não é mais uma evidência apresenta um novo tema em sua evidente historicidade”. BELTING, Hans. *op. cit.*, p. 289.

⁴⁰ SONTAG, 1987, p. 21.

⁴¹ PEDROSA, Mário. Das formas significantes à lógica da expressão. In: _____, 1975, p. 61-71, p. 70-1, grifo nosso (Publicado originalmente em 1960).

⁴² O *nouveau roman* é uma das principais referências literárias no pós-guerra: “O romance é, para o ‘novo-romancista’, uma forma de estudar as infinitas possibilidades do real”. PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ótica ilusória de Robbe-Grillet. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 01, 12 Fev 1966. Ver também, PERRONE-MOISÉS, Leyla. O novo romance. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 01, 05 nov 1966.

vida prática. Para alguns, o estético surge como esfera autônoma em um contexto particular, no século dezoito, de submissão dos aspectos sensórios a uma lógica da razão.

O filósofo Giorgio Agambem salienta que antes desse processo de autonomização, uma atenção aos sentidos e ao inconsciente pode ser delineada na era moderna. Para ele, um mal-estar em relação ao sujeito moderno e sua produção de conhecimento pode ser remontado a Michel de Montaigne e Jean-Jacques Rousseau. Em seus ensaios, esses pensadores descreviam flertes com o sensório, em tentativas de atenção a uma esfera da experiência humana repleta de mistério.

Essa atenção pode ser delineada naquilo que não cabe no “cogito” e cuja experiência em um sentido lato (*erfahrung*) apresenta-se como uma tentativa de transformar essa esfera, tão influente quanto desconhecida, em uma categoria filosófica. Aqueles flertes seriam descrições que remetem a “*um estado crepuscular e inconsciente*”, que se torna um “*modelo de uma experiência particular, que não é [...] uma antecipação da morte, mas, antes, uma experiência do nascimento (nascia para a vida naquele instante) e, ao mesmo tempo, o signo de um prazer sem paralelo.*”⁴³

Em direção similar, Susan Buck-Morss chama a atenção para a raiz grega *Aisthisis* (“a experiência sensorial da percepção”⁴⁴) ser a base para o que, no século dezoito, revestiu-se, através de uma consciência que se baseava na unidade e no autotelismo, e transformou-se na estética elevando-a a um foro privilegiado – e praticamente único – de discussão da arte como instituição. Uma exploração do sensório, portanto, da *aisthisis*, em seu aspecto corpóreo, está na base dessas manifestações que estamos descrevendo.

Os sentidos originais da palavra “estética”, inseparáveis de referenciais do corpo, a partir do sensório e de aspectos, até certa medida, indomáveis do ponto de vista estritamente racional, permitem uma outra perspectiva sobre as ambições estéticas que estudamos.⁴⁵ O cinema, que aciona a sensibilidade moderna de modo único, assume estatuto privilegiado nessa nova

⁴³ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência de origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 51, itálico nosso.

⁴⁴ BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração sobre a obra de arte de Walter Benjamin. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.), 2012, p. 157. Vale dizer que, aplicada ao cinema, tal questão ambiciona ampliar sua compreensão artística, explorando modalidades até então ignoradas, e de forma nenhuma torna subalterno seu valor artístico. Compreender o cinema como um campo, em que atuam forças múltiplas, sejam sociais e/ou sensórias, não invalida o seu reconhecimento estético, mas torna múltiplas suas bases e sua inserção em um mundo social pelo estudo de sua historicidade.

⁴⁵ BUCK-MORSS, Susan, 2012, p. 158 e ss.

configuração, configurando-se em uma arma nas mãos da barbárie em um sentido positivo, como proposto por Benjamin.⁴⁶

Essa renovação na esfera cinematográfica encontra em um tipo específico de realismo, que chamaremos aqui de realismo fenomenológico, uma expressão ímpar dessa ambição de, ao abraçar o sensorio das linhas e das formas, atingir uma *representação*, como diria Ricoeur, do real em camadas cada vez mais profundas e distantes da percepção superficial e cotidiana. Ou então, *apresentar* a vida em uma máquina – a câmera e o aparato de cinema – que *produz* realidade ao lançar uma ponte para um aspecto do mundo vivido ainda desconhecido, em uma utopia do sensorio e de um humanismo técnico.⁴⁷

4.2 Da palavra à imagem

4.2.1 O anteparo básico: uma burocracia das palavras

O realismo cinematográfico encontrava-se entre os tópicos de maior frequência de abordagem nos assuntos da época. Se o cinema não estava afetado ou, ao contrário, beneficiava-se em seu poder de persuasão devido à crise, isso, para as versões encontradas na época, poderia se dever a dois fatores. Primeiro, à sua relação estreita com a técnica e com o automatismo, conforme exposto por Grunewald no tópico anterior. Em segundo lugar, pela capacidade do cinema em captar o real de modo único em uma celebração da vocação realista do cinema, que vinha desde a recepção de André Bazin.⁴⁸

⁴⁶ “A arte, que teve de ser imposta no início da modernidade” passa a ser “confrontada” com uma existência ameaçada, para Hans Belting, justamente porque outras mídias assumiram suas antigas modalidades, sendo o cinema um desses *mass media* privilegiados: “[uma] questão sobre as funções e as mídias da arte que não se cala mais [desde então] no cenário artístico”. BELTING, Hans. *op. cit.*, p. 287.

⁴⁷ O dilema entre representação (*darstellung*) e apresentação (*vorstellung*) é secular na filosofia e literatura alemãs. Ricoeur desenvolve, apoiado no primeiro, uma teoria da representância, baseado na racionalidade narrativa. Ver, RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Unicamp, 2008. Já as vanguardas baseadas na montagem como princípio construtivo investem na maneira como um fragmento confrontado com outro produz uma explosão de novos sentidos, em que a realidade é somente uma “flor azul no jardim da técnica”. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____, 1994, p. 186.

⁴⁸ A discussão sobre a fidelidade ontológica do cinema em relação ao real encontrou em André Bazin um dos seus maiores defensores e teóricos. O realismo de Bazin estava apoiado no poder de representação da imagem em critérios de similitude e possibilidade de apreensão da câmera de um real. Ele compartilhava da crença de que o plano-sequência (sem cortes) efetuava uma transposição de um elemento essencial do real para a imagem fílmica. O cineasta deveria, portanto, partilhar um compromisso ético de ser fiel a esse princípio realista do aparato cinematográfico. O humanismo técnico de Bazin, em que o dever do homem consiste em um respeito ao objeto câmera e conseqüentemente ao real, não dispensava um caráter assumidamente místico. Sobre isso, ver, BAZIN,

Diante disso, a crítica cinematográfica brasileira estabelecia um painel contextual bastante peculiar nos ensaios publicados no Brasil daquele período. Em um ensaio que corresponde ao último texto em uma das derradeiras edições da *Revista de Cultura Cinematográfica*, que encerra suas atividades em 1963, o crítico Luiz Fernando de Vianna Mendes analisava *O Abismo de um sonho* (*Lo sceicco bianco*, ITA, 1952), o primeiro filme de Federico Fellini, em que uma mulher recém-casada, levada pelo fascínio das imagens de fotonovela e das revistas de vedetes, quase destrói seu casamento abandonando o marido em plena lua-de-mel para correr atrás do sonho de viver um amor romântico nos moldes das narrativas imagéticas que a hipnotizavam.⁴⁹

Como era o tom de muitas críticas da época, o artigo sobre essa comédia aproveitava para discutir o engajamento ou não de Fellini frente aos problemas da contemporaneidade. Sob essa condição, a constatação não seria das mais alvissareiras. O texto encerra-se com um ácido aforismo: “A verdade é uma só e por mais luzes que se acendam, não se conseguirá enxergar o fundo do abismo para onde se atira a sociedade contemporânea”.⁵⁰

Vianna apresenta uma visão amarga sobre a sociedade e a moral da época. Para isso, aproveita-se de uma análise daquele modo de ser que movimentava a mente e a pena de alguns analistas, o engajamento dos cineastas diante da insofismável verdade contemporânea, a da realidade. Vianna Mendes insistia em denunciar, usando o filme como pretexto, uma crise existencial na sociedade da época que tentava vislumbrar, sem sucesso, “o fundo do abismo”. Ele mistura a reprovação moral, não raro encontrada na RCC, às exigências de engajamento social dos cineastas.

Vianna Mendes, escrevendo em um veículo católico, um órgão até certo ponto conservador, apesar de inegáveis matizes dessa posição, insistia que a mencionada crise seria social e de valores. Isso pode sugerir o conservadorismo que tinha dificuldades em lidar com as mudanças rápidas, principalmente de costumes e liberação sexual, que então celeremente se davam. Pode também evocar um repertório pessimista, que ambiciona tanto o diagnóstico quanto a denúncia da situação da sociedade, composto por crises familiares, traições conjugais e

André. *Cinema – ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. Uma outra perspectiva sobre realismo e sua necessidade no cinema está disponível em KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press, 1960. As discussões sobre realismo e transparência na arte cinematográfica estão sintetizadas em XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. rev e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

⁴⁹ MENDES, Luiz Fernando Vianna. Fellini o primeiro. *Abismo de um sonho*. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 34, p. 69-70, jan.-abr. 1963.

⁵⁰ MENDES, Luiz Fernando Vianna. Fellini o primeiro. *op. cit.*, p. 70.

incestos, ao gosto do teatro de Nelson Rodrigues.⁵¹ Mas também pode denotar algo mais do que apenas uma reação conservadora.

Desde fins da década de 1950 e ao longo da década de 1960, a crise da sociedade contemporânea continuava como um tópico recorrente. Podemos supor que essa ideia de crise pertencia a uma espécie de hábito mental do período e, exatamente por isso, nenhum dos interlocutores se preocupa em realmente anunciar do que se trata e pormenorizar as suas características. Principalmente, ninguém se interessa em interligar, supondo que existisse um elo de fato, essas esferas, sejam artísticas, sociais ou morais, onde essa crise pode ser constatada. Afinal, o que pertence ao dia-a-dia e, portanto, apresenta-se como tácito para a maioria, não precisa ser explicado ou pormenorizado, para desespero do historiador que, no futuro, voltará seus olhos para essa época.

Encontramos uma pequena amostra disso no artigo de Vianna. Esse texto também apresenta-se como sintoma de uma crise, talvez um tanto quanto mais prosaica, na falta de uma melhor expressão. Após duas grandes tentativas de uma revista sobre o cinema nacional, com a *Revista de Cinema* (que de maneira intermitente, durou de 1954 a 1964) e da *Revista de Cultura Cinematográfica* (de 1957 a 1963), o encerramento das atividades de ambos os periódicos significaria um intervalo superior a dois anos de ausência de um empreendimento editorial de grande porte fosse observado na área cinematográfica.

Somente em 1966, a revista *Filme Cultura*, do INC (Instituto Nacional de Cinema), uma revista financiada pelo Estado, portanto, viria preencher o vácuo nas letras cinematográficas aberto pelo desaparecimento das revistas mineiras. Possivelmente em virtude de problemas econômicos e instabilidade política desse período, uma publicação de médio ou grande porte dessa natureza mostrava-se impossível. Sem demonstrar a intenção de efetuar a menor injunção entre essas duas esferas, ou fazer avaliações de ordem econômica, faz-se possível observar que a crise do humano, diagnosticada por Vianna, convivia com uma crise socioeconômica.

Se existe relação entre o pessimismo do analista e o que acontecia em outras esferas da vida prática é impossível saber e o historiador não possui recursos para tanto. O que podemos constatar, sem hesitação, é que assertivas que garantem a efetividade da crise se multiplicavam

⁵¹ XAVIER, Ismail. Nelson Rodrigues no cinema (1952-99): anotações de um percurso. In: _____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 161-223. Mas também MAGALDI, Sábado. Prefácio: A peça que a vida prega. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1993, p. 11-131.

em muitos meios de expressão e se referiam não somente ao campo econômico, o que o desaparecimento das revistas materializa em um grito cultural, e ao moral, que os conservadores continuariam a denunciar.⁵²

Vianna Mendes, no artigo sobre Fellini supracitado, sugere uma das formas de realismo possíveis. Ele evoca que os novos reinos da imagem e do concreto, incluindo o cinema, ameaçavam esmagar os valores das significações simbólicas e espirituais, englobando e sufocando a moral e a mensagem no filme. Sugere então que se Fellini dispensasse uma dose extra de realismo à sua narrativa, essa seria uma maneira de reagir a um tempo da imagem cinematográfica excessivamente forte. Se não é possível escapar da imagem, conclui o analista, esta, no mínimo, precisa honrar um compromisso: o de ser fiel ao real.⁵³

O ensaísta, apesar do tom negativo, operacionaliza suas ideias a partir da assertiva de que o olho cinematográfico, a objetiva, possui um atributo inegável e uma capacidade inigualável de captação da realidade, o que ocorre no interstício de uma descrença no poder das palavras para alcançar o mundo. Franco Monteleoni, cronista italiano, em artigo traduzido no Brasil pela *Filme Cultura*, apresentaria alguns anos depois argumentos em semelhante direção. Ele diagnostica: “Entrando em crise a palavra como meio de comunicação, assistimos ao crescente sucesso das imagens, dos signos, dos objetos.”⁵⁴

Desse modo, filmes como o de Fellini, que versa sobre a ilusão das imagens e seu efeito deletério para os valores sociais, permitia a abertura para a convicção desses interlocutores de que, em um mundo de fatal predomínio imagético, essas mesmas imagens precisam ser usadas de uma maneira eticamente responsável. Uma reação que colaborasse nesse sentido se fazia necessária, mas pensá-la em termos exclusivamente de palavras seria inadequado. Seria no reino da imagem que a reação se daria. Principalmente naquele que se apresentava seu altar maior, o cinema:

[...] porque a imagem e o movimento constituem a linguagem mais identificadora da psicologia coletiva atual. *As cenas são projetadas e o homem vê – ver é o sentido básico dos tempos modernos* [...]. A música, a poesia, a

⁵² Embora a asserção de que “a crise está na condição mesma do cinema”, Cyro Siqueira oferecia estatísticas que apontavam para uma radical redução de público a nível mundial de 1958 a 1961, com quadro de dados sobre a Europa, o que resultaria em apelos ao governo por parte dessas indústrias para que elas se sustentassem, medida vista com ironia: “A crise, mais uma vez, se institucionaliza, oficializando-se”. SIQUEIRA, Cyro. O cinema em crise. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 04, p. 47-49, set.-out., 1964, p. 47 e 49.

⁵³ MENDES, Luiz Fernando de Vianna. Fellini, o primeiro. *op. cit.*, p. 70.

⁵⁴ MONTELEONI, Franco. O cinema da objetividade. Trad. Alexandre Pires. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 04, ano I, p. 10-19, mar.-abr. 1967 (originalmente publicado na revista *Bianco & Nero* n. 06, 1966, p. 14).

pintura, o romance e o teatro não conseguem esse resultado. [...] Já no cinema, mesmo que o filme seja a pior manifestação de um péssimo realizador, há elementos que o levam, numa *comunicação imediata, espontânea e direta, ao homem que olha*.⁵⁵

Walter da Silveira, crítico de cinema baiano, defende uma sintonia basilar entre o cinema e o espectador, “o homem”, sendo fiel às suas palavras. O frequentador de cinema encontra-se aqui pensado em termos coletivos, enquanto parte do vernáculo humanista de uso corrente.

Nessa conexão profunda entre o homem e a máquina, entre aquele que vê e as imagens mecânicas projetadas na tela, inexistente em qualquer outra forma de expressão, podem ser encontradas imediaticidade e espontaneidade em seu grau máximo. Não importa nem mesmo a qualidade do filme, há sempre, para o crítico, uma conexão “direta” entre o cinema e o “homem que olha”, praticamente reduzida a uma função de fundo orgânico, cuja explicação estaria no papel fundamental do sentido físico de “ver” para os representantes daquelas temporalidades.

Para outro cronista da época, Carlos Maximiano Mota, a narrativa cinematográfica captura o espectador de tal maneira e este se identifica tão integralmente “com o que se passa na tela”, guiado através de seus inescapáveis mecanismos, “que a narração se apossa completamente de seu ânimo e o que a princípio é estimulante e são [saudável]”, em seguida, “se torna sufocante até fazê-lo aceitar coisas que em seu equilíbrio perfeito recusaria”.⁵⁶

Do estímulo ao solapamento, o instigante espetáculo em imagens do cinema consiste em uma ameaça capaz de sufocar o espectador, impelindo-o até mesmo a aceitar determinadas ações e comportamentos que ferem seu equilíbrio psicológico ou seu comportamento social corriqueiro. A luz do cinema seria tão intensa que o espectador se veria ofuscado em sua razão e compelido a um estado de espírito potencialmente nocivo a ele mesmo e à sociedade.

As palavras seriam os anteparos básicos, recordando Elísio Valverde⁵⁷, desenvolvendo intermediários entre o espectador e a tela. A febre de escrever sobre cinema consistia em uma forma de resistência para o espectador esclarecido. Movido pela necessidade de elaborar estratégias para reagir frente a esse poder opressor do cinema, contra um espectador “mistificado”, cujas consequências podiam ser nefastas:

⁵⁵ SILVEIRA, Walter. Um comício de arte. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte n. 23, p. 21, jul. 1961, grifo nosso.

⁵⁶ MOTA, Carlos Maximiano. Mestre Hitchcock: Intrigas, angústia e vertigem. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 18, p. 18-20, jul. 1960, p. 18.

⁵⁷ VALVERDE, Elísio. Um documentário importante: Aruanda, duas cine-reportagens: Ouro Preto e diamantina. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 21, p. 51-54, maio 1961.

As impressões recebidas e acumuladas durante duas horas de projeção constroem a espontaneidade do ego, perturbam o poder e o desejo de criação: a expressão [crítica] [...] é uma *défoulement*, uma liberação [...]. Essa influência [do cinema] e essa penetração tendem naturalmente a desempenhar uma ação negativa, incontrolável, talvez de sombrias consequências.⁵⁸

Os ritos de cinefilia seriam, para o autor, uma atitude sanitária frente ao perigo que rondava sobre o ego devido ao impacto das imagens cinematográficas. Caso contrário, o espectador estará “mistificado” sem salvação, não apenas diante da tela, mas da vida. As palavras intermediárias entre o espectador e a imagem agem no sentido de frear sua ação de sufocamento.

A RCC, com seu projeto de conscientização do espectador cristão, constituía-se em uma maneira de usar a palavra e o debate para aplacar o potencial de nocividade do meio cinematográfico. Mas os meios laicos, como a *Filme Cultura*, não estavam isentos dessa postura e se autorrevestiam de tarefa semelhante. Uma tônica geral se mantém, a palavra usada para domesticar a imagem, formar espectadores conscientes em relação a seu perigo e aptos a se tornarem multiplicadores contra os filmes irresponsáveis, propagadores de maus e nefastos valores para as consciências.

Em contraposição às discussões sobre a crise do verbal, o furor da escrita que toma esses autores para traduzir os filmes em palavras, assume um caráter de quase êxtase ou transe. Para esses autores, a palavra, ao menos em seu aspecto descritivo, predominantemente dissertativo e analítico, continua, nessa linha, revestida de um poder de enunciação e captação fiel de realidades ou narrativas fílmicas. Em seu diagnóstico, porém, em consonância com o poder devastador que esses analistas depositavam sobre a imagem cinematográfica, a palavra se contorce e se debate, acuada pelo que eles consideravam a ameaça de erosão pela imagem.

Em uma sociedade da palavra, uma vez chamada de república de bacharéis, ainda que a massa dos analfabetos, a deficitária produção literária e a ausência do hábito de leitura ainda hoje cobrem seus débitos, a linguagem verbal apresentava-se em sua versão burocratizada. Distante da versão libertária que os filósofos e literatos ambicionavam, para os interlocutores que estamos analisando, as palavras corroboram sua capacidade de organização e perpetuação de ações sem equiparação em outros meios intelectuais ou *medium* então existentes. Podemos afirmar que as dúvidas a respeito da eficácia de representabilidade da palavra não migraram de modo automático

⁵⁸ STODHART, Alfredo. Educação para o cinema. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 02, ano I, p. 62-66, jan. 1967, p. 63.

da literatura e do romance moderno para os ensaios analíticos de cinema. Por essas razões, apesar da propalada crise, a palavra ainda poderia ser encarada como um antídoto contra a imagem.

4.2.2. O poder visual e a selvagem consciência do mundo

Na mesma direção de diagnóstico da imagem, mas, à primeira vista, sem a possibilidade de redenção pela palavra, podemos citar os escritos de Umberto Barbaro, teórico do cinema italiano, com livros traduzidos no Brasil no final dos anos 1950 e meados dos anos 1960. Barbaro chamava a atenção para a potência persuasiva da imagem cinematográfica, tão intensa que não permitiria ao espectador escapar de sua força de atração.⁵⁹

Para o crítico italiano, o cineasta tinha na câmera uma arma de fogo e se a usasse sem consciência correria o risco de apontá-la irresponsavelmente contra uma população de espectadores, acucados na poltrona e totalmente expostos pela mágica cinematográfica a forças das quais eles não podiam se esquivar:

[...] A grande massa dos frequentadores de cinema [...] vem a constituir, assim, como que um imenso campo arado em que *os cineastas largam sementes às mãos cheias, cujos frutos, imediatos ou tardios, não podem em caso algum falhar* [...]. Não é ousadia afirmar que a transformação dos gostos operado pelo cinema determina até os caracteres constitucionais das próximas gerações [...]. O estado de *passividade intelectual* em que, [...] se encontra o espectador cinematográfico, *postula a necessidade absoluta de uma autoconsciência nos criadores do filme*. Necessidade que, moralmente, poderia ser justificada pelo sentimento de responsabilidade de quem quer que seja digno de seu trabalho, e que nunca, com o cinema, definido como uma arma, deveria *disparar ao acaso sobre uma multidão indefesa*.⁶⁰

Embora, Sérgio Augusto tenha chamado, em resenha da publicação, a tradução de Barbaro no Brasil de improdutora já que o crítico italiano seria “obsoleto”⁶¹, em realidade, em

⁵⁹ Na década de 1930, umas das teorias da comunicação em circulação apontava para a aceitação imediata das imagens e informações veiculadas pela mídia sem a menor resistência do espectador. Conhecida como teoria da bala mágica ou da agulha hipodérmica (em que o *mass media* aplica uma injeção de efeitos imediatos através das mensagens midiáticas), essa teoria pode ajudar a tornar mais clara tamanha unilateralidade da imagem na relação espectador e cinema, antevista por Barbaro e também existente em número expressivo dos cronistas de cinema brasileiros naquele período. Sobre isso, ver, WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. 5 ed. Lisboa: Presença, 1999.

⁶⁰ BARBARO, Umberto. *Argumento e roteiro*. Trad. Julio A. Sacadura e Maria Helena Belínio. São Paulo: Editorial Andres, 1957, p. 44, grifo nosso.

⁶¹ AUGUSTO, Sérgio. Seção livros. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 05, ano I, p. 62, jul.-ago. 1967. O resenhista referia-se a BARBARO, Umberto. *Elementos da estética cinematográfica*. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro:

diversos momentos, os críticos brasileiros comungaram de pontos de vista não tão distantes daquele teórico italiano. Ao menos no que diz respeito ao caráter perigoso das imagens e ao papel de responsabilidade que cabia ao cineasta por conta disso. Com o diferencial de que, para o contexto brasileiro, a palavra seria um anteparo básico de proteção a disposição para o espectador cinéfilo. Já, para Barbaro, ao contrário, a única forma de proteção depositava-se no polo da produção.

É ao diretor, o senhor das imagens e do estilo cinematográfico, que cabe a responsabilidade das escolhas corretas. Toda a fé no aparato tecnológico do cinema como veículo de mobilização das massas transforma o “autor” do filme em um ser de poderes quase ilimitados. E, que, por essa razão, tinha de responder a muitas demandas, desenvolvendo para si um perfil de ser humano e cidadão responsáveis. Afinal, não era qualquer um que podia manusear uma câmera. Se uma das opções seria a escrita, mantendo a alta fé no poder liberatório da palavra, outras opções de lidar com a crise de uma sociedade técnica e à beira da reificação e do automatismo, estaria concentrado no poder de ser o gerador, e não o receptor apenas, de imagens. O cineasta era, assim, entronizado como o senhor da técnica cinematográfica.

Em contrapartida, Cyro Siqueira apontava, que tamanha é a força da visualidade que, mesmo o cineasta não pode ser senhor da imagem. Ele também precisa se submeter a ela:

No cinema rompe-se a tradição do controle do artista sobre sua obra. [...] No cinema, antes mesmo do aparecimento do produto elaborado – o filme – já no ato de criar *o artista está debaixo daquilo que cria*. O *poder visual* da matéria considerada foge à sua apreensão absoluta e *aquilo que o cineasta vê* não só reflui sobre a sua condição humana como *secreta um sentido de participação para o qual ainda não se descobriu um elemento de frenagem*. § *O impacto da imagem sobre a organização mental do homem é de tal maneira totalizante que chega a dissolver seus meios de defesa comum*. Para que se ascenda ao livro, é preciso que se saiba ler [...] *Surpreendido pela imagem, [o homem] desorganiza-se*. Que *novas angústias* não estarão criando os dez mil aparelhos de televisão espalhados pelas favelas do Rio, levando a uma população que muitas vezes nem sequer se habitou com os símbolos singelos da leitura e dos mundos por ela abertos, *o impacto de novas visões, de uma problemática para a qual não estão preparados?*⁶²

Civilização Brasileira, 1965. Talvez justamente a obsolência se deveria a algumas dessas ideias já estarem bastante disseminadas, em vias de ossificação.

⁶² SIQUEIRA, Cyro. Cinema, arte do consumo. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 03, p. 22-26, 1964, p. 26, grifo nosso.

Syqueira, no trecho em destaque, não identifica nenhum “poder de frenagem” para a absolutização da imagem, nem sequer mesmo a palavra ou a realidade. Apesar de partilhar de um elitismo sob o qual via nos espectadores – principalmente os das favelas – somente o despreparo e o caráter indefeso diante da imagem e de uma ilusória “singeleza” na leitura das palavras (um processo, em verdade, muito complexo), seu argumento centra-se sobre o poder de abertura de uma visualidade⁶³. Atordoado pelos perceptos sensórios de uma visualidade que ele não consegue apreender ou compreender de todo, o homem se desestabiliza, “desorganiza-se”.

O “poder visual” do objeto sob escrutínio do cineasta não se rende facilmente aos seus desígnios, no cinema “o artista está debaixo do que ele cria”. Em vista de nossa dúvida a respeito de até que ponto isso é exclusivo às artes cinematográficas, frisemos o impacto das “problemáticas abertas” pelo “impacto de novas visões”, todas as “novas angústias” a que as pessoas estão agora submetidas, sem um treino adequado, pela civilização técnica que então adivinha, não só pelo cinema, mas pela televisão.

O gosto pela postura apocalíptica presente no texto não esconde o deslumbre utópico diante da capacidade em criar novos mundos da imagem, inserindo Syqueira em um dos que se declaram piamente adeptos da capacidade de renovação da humanidade pela imagem. O poder visual dessas imagens, no entanto, não deixava de ser assustador, e nem a palavra, nem o cineasta, estariam hábeis para impor-se frente à essa força indomável, alcançar uma postura acima da força dessa visualidade. Para Syqueira, a imagem é sempre o fator determinante (“*o artista está debaixo daquilo que ele cria*”).

Compreensivelmente, vindo de um crítico de cinema, isso não deveria significar uma paralisia por parte do cineasta. O fator de indeterminação ao se lidar com um mundo de imagens não tão dúcteis afinal, se seguirmos esse ponto de vista, quando encaradas como componentes de uma visualidade, potencialmente ameaçando, em realidade, tornar o próprio ser humano por trás da câmera matéria moldável, não significava que o cineasta deveria parar de produzir imagens.

⁶³ E aqui podemos aproximar a visualidade de uma compreensão recente sobre o mundo das imagens, mas que denota uma “cesura” ancestral do visível e do visual, em que o visual se distancia de apenas daquilo que se faz visível ou que se insere na ordem da visibilidade. A visualidade diz respeito a um conjunto de experiências sensoriais disponíveis em uma época, que estabelecem o olho apenas como uma espécie de ponta de lança de todo um conjunto de experimentações ligados ao corpo. Uma experiência de visualidade, portanto, não se limita a um ver, mas todo um conjunto de corpo a corpo sensorial com as referências e dados disponíveis em um período em uma longa cadeia de imagens. Essas referências apresentam-se em estado difuso e, não submetidas ao analítico e verbal, não podem evidentemente ser alcançadas pelas palavras do historiador em sua integridade. DIDI-HUBERMAN, Georges, 2013, p. 35 e 186 (mais sobre isso, ver, 6.1).

Diferente de um beco sem saída, esse ponto de vista considera que esse critério de incerteza se mostra parte do cotidiano do artista que lida com imagens. Daquilo que o olhar aglutina, organiza e deposita para transformar um percepto em uma imagem artística e possui uma ação correspondente em direção ao artista por parte do mundo da imagem, do sensório e dos seus estilhaços. Essas assertivas já estavam disponíveis, como já apresenta a explanação de Syqueira, para a cultura ora em estudo.

O sujeito da imagem não se alimenta do mundo para digeri-lo, tornando-o um item deglutido, uma parte pacificada de si mesmo, assimilando o dado exterior a partir de consciência hábil para devorar o sensível e assim apagar o seu poder desafiante da alteridade: “A consciência e o mundo são dados de uma só vez”, dizia Sartre, e necessariamente o dado “é exterior à consciência”. A única imagem para exprimir essa relação, ao invés da confortável digestão, seria “a imagem rápida e obscura da explosão. Conhecer é ‘explodir em direção a’ [...] é fugir, ao longo, para além de si, em direção ao que não é si mesmo”.⁶⁴

Um mundo percebido de linhas e formas, esse “*ser bruto ou selvagem*”⁶⁵ não se molda e submete a uma vontade imperativa de uma consciência soberana, mas responde em uma relação ambivalente que termina por modificar os dois mundos, o da imagem e do artífice, o do sensível e do espectador. Uma concepção que pode ser relacionada à produção de imagens não somente como um encontro de dois mundos, o da consciência individual e de uma consciência do mundo, mas também como um choque de imprevisíveis consequências.

4.3 O cosmopolitismo em imagens

4.3.1 O oblíquo e o idiográfico: considerações metodológicas

Nesse momento, faz-se apropriado reconstruir a imagem-conceito de cosmopolitismo, moldada durante esse trabalho a partir do referencial analítico.⁶⁶ Antes de rediscutir o

⁶⁴ SARTRE, Jean-Paul. Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. In:_____. *Situações I: críticas literárias*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 55-60, p. 56. (Originalmente publicado na França em 1939)

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Arthur Giannotti e Armando Mora de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 167, itálico nosso.

⁶⁶ Bordwell, para usar uma referência mais específica aos estudos cinematográficos, defende o enriquecimento da compreensão de um filme ou um conjunto de filmes a partir dos esquemas explicativos historicamente situados que o conectam ao tempo que lhe deu origem e que o relacionam, em conflito ou consonância, às formas de cinema de sua época, a partir dos modos de fazer e formas de compreensão disponíveis na época, assim como partindo das convenções construídas a partir dos modos de ver específicos do passado: “*Interpretation of individual films can be*

cosmopolitismo nessa chave, propondo uma imagem renovada que agregue as tensões expostas anteriormente, talvez se mostre pertinente a atenção a uma questão vernácula.

Estamos conscientes da fragilidade das nomenclaturas que guardam um componente irremediável senão de instabilidade, mesmo de arbitrariedade em geral. Elas são esforços para oferecer uma denominação operacionalizável, para dar conta de uma determinada conjuntura, mas a complexidade das manifestações sempre excede os limites fragilmente constituídos. Não pretendemos, assim, elaborar uma etiqueta ou identificar uma corrente ou escola. Definitivamente não é disso que estamos tratando. O cinema cosmopolita servirá apenas para indicar princípios de organização formal que atravessam as práticas de cinema no Brasil da época, marcadas pela multiplicidade.

Os embates de críticos que aqui analisaremos como parte do nosso itinerário perceptivo, a ancestral discussão sobre as relações entre o cinema e a literatura, o visual e o discursivo, aparecem como manifestação de uma crise da palavra e um predomínio do concreto, estreitamente relacionado com a imagem. Inclusive, o conflito entre o formalismo, entendido frequentemente como o apelo a recursos excessivamente retóricos e desnecessários, e o conteudismo, com elevada ênfase na moral da mensagem, são assuntos recorrentes.

A aspiração a um cinema conectado ao coletivo e a autonomização da arte cinematográfica em uma concepção individualista também surgem e desaparecem para povoar as bordas dessas proposições em choque. Mas atuando nesses limites, esses *topos* não raro transbordam e se contaminam evitando binarismos de toda sorte. Um *topoi* de ressonância elevada e particularmente importante para o historiador, o tempo, atravessa todas essas palavras sendo motivo quase obsessivo de discussão. Tanto os influxos do cinema moderno francês ou italiano, quanto uma necessidade de discussão de um tempo nacional se redefiniam e se mesclavam, ou seja, um tempo cosmopolita, um entrelaçamento entre as distâncias e as referências locais mesclavam-se na encruzilhada desses diversos caminhos.

O historiador da arte Michael Baxandall recomenda como procedimento revirar ao avesso o sentido das palavras do passado para tentar observá-las em seu uso peculiar, em seu contexto específico, quando tinham a função de acionar e apagar relações que não estão mais claras ou não

fruitfully renewed by a historical scholarship that seeks out the concrete and unfamiliar conditions under which all sorts of meaning are made” BORDWELL, David. *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 273, grifo nosso.

existem mais para nós no presente.⁶⁷ Essas palavras que se reiteravam em torno de filmes e cineastas desempenhavam ações e mecanismos específicos em seus próprios “contextos de uso”.⁶⁸ Elas construíam operações epistemológicas e estabeleciam conexões cuja cadeia de sentido hoje está incompleta.

Essa teia de palavras, no entanto, descrevia uma espécie cinema ideal que nem sempre estava imediatamente colado às imagens as quais supostamente pretendiam evocar ou se referir. Os analistas inventavam um olhar para tornar visível um cinema do desejo, projeto ao mesmo tempo utópico e cotidiano, próprio do poder das palavras de se projetar para o tempo e exceder sua condição ordinária de possibilidade.

Ainda que não completamente alcançável em suas sutilezas e nuances para o historiador de hoje, essa proposta de um cinema inexistente, que toma os objetos em sua descrição objetiva e que sobrevoa as ações com olhos de águia, compõe um olhar, um modo próprio de ver. Ela servia para sonhar um cinema que, provavelmente, jamais existiu ou existirá de fato. Os estilhaços dessas perspectivas, entretanto, resvalam uns em direção aos outros e difusamente ajudam de modo inextrincável a compor um regime de olhar que fundamentaram as narrativas cinematográficas do período.⁶⁹

Ressaltemos a possibilidade de reconstruir parcialmente alguns aspectos desse cinema utópico através de alguns itinerários receptivos presentes nos textos dos ensaístas do período. Principalmente a recepção de cineastas estrangeiros que eram considerados mestres do período como Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni e também Alain Resnais, Jean-Luc Godard e Federico Fellini. O estudo de alguns tópicos comuns na recepção desses cineastas estrangeiros nas críticas cinematográficas publicadas no Brasil será bastante profícuo para nossos propósitos de reconstrução e ressemantização de formas de ver.

Acreditamos que, a partir de nossos objetivos, a recepção não só destes, mas de qualquer outro cineasta poderia ser importante. Compreender uma cultura visual cinematográfica como a

⁶⁷ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das letras, 2006. Mencione-se, de passagem, que o número de camadas de mediação para compreender as palavras não devem ser menosprezadas. A multiplicação de barreiras de compreensão de um período para outro não pode se basear em uma concepção de tempo apenas cronológica. Ver, BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Trad. Maria Cecília Preto R. Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 1991, particularmente p. 34.

⁶⁸ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia & NOVAES, Sylvia Caiuby (org). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005, p. 33-56, p. 51.

⁶⁹ BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura. 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

brasileira dos anos 1960 sem apelar para a crítica sobre filmes estrangeiros deixaria uma lacuna não passível de ser suprida de outro modo. O número extraordinário de textos que os abordam permitem a elaboração de expressivas séries e estabelecem trajetórias de olhar, ainda que fragmentárias, proporcionalmente mais completas. Ainda que estejamos usando essas formas receptivas para definir um modo de olhar que, em um segundo momento, será alvo de nossa apropriação para falar de uma prática cinematográfica brasileira, um olhar para o estrangeiro, por cima da muralha, se mostrará imprescindível.

As palavras analisadas em nosso contexto precisam, então, ser compreendidas em seu sentido idiossincrático, existente apenas na relação que constroem, cuja visão em um todo está infelizmente perdida, e não em seu uso corrente generalizado. Necessário se faz, portanto, “desgeneralizar”, em um exercício de *olhar idiográfico* termos como literário: “Isso significa que teremos de sair da generalidade para chegar a categorias menos estáveis e mais diretamente ligadas a uma cultura em particular.”⁷⁰

O conjunto de palavras e epítetos agregados ao cinema de Antonioni, mas também de Bergman, Fellini, Resnais e Godard serviam de maneiras similares como uma forma de adjetivar tanto Khouri quanto Person em desfile de onomásticos (feliniano, resnainianos, godardianos etc.) não raros a eles acoplados para melhor definir as suas imagens, prática tão comum a esses textos críticos. Como sempre, as palavras não se encerram em si mesmas, mas guardam um projeto de futuro.⁷¹ Os onomásticos, sejam celebrações ou lamentos, são aspectos projetivos do pensamento cinematográfico que desenham um cinema do futuro. Na medida em que são expressos compõe um cinema do desejo, mesmo que de modo inconfessado.

Os textos da época tentavam identificar as práticas de cinema europeu sobre os quais essas narrativas estabeleciam um processo de apropriação e assimilação, criando um léxico e um código classificatório em comum para esses filmes. Longe de referendar o nocivo e estático círculo das “influências”, caro aos cronistas da época (v. 2.3.2), mas no esforço de entender como as palavras que descreviam os filmes lançados no período criavam estruturas de entendimento localizadas, sustentamos esse procedimento analítico como uma obliquidade válida.

Por isso, defendemos que os anteparos depositados sobre os filmes estrangeiros são mais um componente não só possível, mas recomendável da reconstituição das formas de entendimento e visualização perdidas. Sem isso, não poderíamos operacionalizar a construção de

⁷⁰ BAXANDALL, Michael, 2006, p. 168.

⁷¹ KOSELLECK, Reinhart. *op. cit.*

uma “estrutura [de pensamento] então oferecida” pelos atores da época e compreender como um determinado conjunto de imagens cinematográficas era validado dentro de uma cultura visual.⁷²

Outra observação que se faz necessária, e que poderia soar herética para alguns dos autores dos documentos analisados, é a respeito da legitimidade de apropriação, tanto do cineasta em relação às formas e temas, quanto dos críticos em relação às palavras e classificações, de elementos do cinema internacional.⁷³ Recordemos que as apropriações estéticas são sempre processos ativos e se no texto final – incluindo aí a obra visual – encontrar-se alguma deformidade ou ineficácia, a culpa que recairia sobre uma assimilação incompleta ou mal realizada configura-se, no mínimo, como uma inversão de valores.

Além da constatação de que a responsabilidade sobre uma obra estética, seu sucesso formal ou narrativo, sempre depende de uma análise da mesma, precisamos recordar sempre que as obras imperfeitas, fragmentárias, erráticas são objetos para o estudo das formas históricas tão adequadas quanto as obras-primas.⁷⁴ Suas anomalias e possíveis inconsistências narrativas ou formais são tão interessantes para que o historiador possa situá-los historicamente e assim reconfigurar um tempo, quanto os acertos e a honra à norma vigente (ou a fundação de uma nova) daquilo que se convencionou chamar o “bom cinema”.

Em acréscimo, a discussão sobre cineastas estrangeiros já serve para nós como uma antecipação do estabelecimento das diretrizes, aquelas imagens que propõem perguntas e

⁷² ALPERS, Svetlana, 1999, p. 119.

⁷³ Appiah fala em um elogio da contaminação (“*in praise of contamination*”), baseado na premissa de que as culturas se tornam mais ricas à medida que interagem umas com as outras em um processo de assimilação contínuo. APPIAH, Kwame Anthony, 2006, p. 111. Obviamente, essa opção faz estremecer aqueles que entendem uma identidade – seja qual for, mas principalmente a nacional – como relacionada a um núcleo essencial do qual se filiar. Recordemos, porém, que as identidades podem ser observadas como processos de interação entre a mesmidade – assunções de similitude e horizonte em comum – e a abertura para o outro. Uma narrativa identitária em aberto não necessariamente prejudica a sensação de pertencimento a uma comunidade ou a um grupo, mas deposita na mão dos sujeitos envolvidos a necessidade de construção e reconstrução constante de marcos e balizas de referência para ação e organização de mundo, e não um fundo comum estático no qual se basear. O clássico de Ricoeur sobre o assunto é RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Luci Moreira César. Campinas, SP: Papyrus, 1991. Exegeses estão presentes em GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectivas, 1998; e GAGNEBIN, Jeanne-Maria. Para uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 11, n. 30, Aug. 1997; Uma resenha pode ser encontrada em RICOEUR, Paul. O si-mesmo como um outro. Resenha de: SILVA, Daniela Silva da. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 99-112, out./dez. 2008.

⁷⁴ Desse modo, discordamos que uma obra de arte deficitária venha depor contra a história da arte, como dizia Adorno. Uma obra menor sempre poderá contribuir para compreender um modo de ver historicamente situado. Benjamin recomendava a atenção ao caco e ao estilhaço, identificando um potencial heurístico elevado na operação que mobiliza os objetos que não estão no centro de atenção e os recontextualiza. Sobre isso ver: BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. Para a citação de Adorno, ver, BRITO, Ronaldo. O fato estético e a imaginação histórica. In: _____. *op. cit.*, p. 148.

necessidades para a cultura visual da época.⁷⁵ Aproveitamos esse parêntese metodológico para elucidar essa proposta. As diretrizes são necessidades visuais e compreendem uma sorte de problemas imagéticos que os artífices de imagem se propõe a resolver. Como seres sociais “inserido[s] em determinadas circunstâncias culturais”⁷⁶, Khouri e Person possuíam suas diretrizes pessoais quando articulavam e executavam suas imagens fílmicas. É impossível, porém, definir quais eram essas diretrizes especificamente para os indivíduos em análise, mesmo que alguns atores manifestem publicamente as suas.

Baseado na premissa de que a obra não é apenas um reflexo da intenção do realizador e de uma desconfiança básica em relação ao anúncio de diretrizes pessoais, mostra-se interessante que as próprias imagens em análise suscitem diretrizes. As imagens não se exercem em um vazio cultural. Por isso, podemos tomar a análise de pontos na cadeia de referências em que a forma imagética se insere e, a partir de então, *inferir* diretrizes culturais. O que vem a ser uma parte fundamental para compreender uma imagem em um determinado sistema visual socialmente partilhado.

A diretriz cultural pode ser uma obra de arte, seja um filme ou uma tela, uma fotografia ou uma peça de um artista plástico, que propõe uma problemática a ser resolvida visualmente. Ou pode ser um conjunto de problemas articulados verbalmente, em um romance, um tratado, uma crítica, mas que permitem a elaboração de um questionamento que acione uma dimensão visual. No caso de um cineasta, para exemplificar, poderia se especificar como uma obra de um cineasta admirado (ou notoriamente detestado), um filme de um cineasta rival ou até mesmo a produção anterior de sua própria autoria. Ou uma ideia analítico-verbal referente à dimensão visual presente em seu contexto cultural, desde uma proposição de um dos diversos manifestos estéticos até uma injunção visual a partir de um estudo médico sobre fisiologia ou biologia.

As diretrizes devem ser inferidas pelo pesquisador a partir da imagem em análise e não de um programa estabelecido pelo próprio cineasta. Em realidade, o artista não precisa sequer demonstrar conhecimento direto sobre a diretriz para que ela assuma tal papel. A pergunta que ela propõe nem precisa estar clara para o indivíduo-autor para que o historiador possa operacionalizá-la e ela exerça um papel na análise da imagem. Da mesma maneira, Person e Khouri não precisaram ter lido as palavras que aqui serão analisadas e muito menos corroborá-las

⁷⁵ BAXANDALL, Michael, 2006.

⁷⁶ *Idem*, p. 87.

para que elas fizessem parte de sua cultura visual e a problemática nelas presente pudesse colaborar na articulação de suas imagens.⁷⁷

As críticas cinematográficas estabelecem “componentes culturais” que são parte da problemática visual dos filmes que serão analisados. Elas estabelecem um código comum, rejeitado ou assimilado, constituintes das cadeias de olhares que tornam possível historicamente a existência da imagem. Desvendar e reorganizar essas necessidades visuais se impõe como uma parte fundamental da tarefa de um historiador voltado para as imagens.

É um olhar oblíquo que estamos construindo aqui. Um desvio de vista que pretende compreender os princípios de organização da realidade em termos visuais a partir de uma abertura de foco para outros cinemas, formas de olhar cujas necessidades atendem a outras necessidades, mas que foram apropriadas e refiguradas ao serem transpostas pelos homens de cinema locais, sejam críticos ou cineastas.

Para um contexto não tão diferente no qual os filmes precisam ser inseridos em um “*conceptual framework*” antes de serem analisados, o estudioso de cinema norte-americano David Bordwell propõe um procedimento oblíquo, um deslocamento que ele chama de “*knight’s move*”. Ao se referir ao movimento em “L” do cavalo no jogo de xadrez, Bordwell sugere um procedimento historiográfico voltado ao cinema que desvie o olhar antes de abordar o objeto frontalmente, o que emula o próprio desenvolvimento da arte, que se dá não em linha reta, mas de maneira oblíqua.⁷⁸

4.3.2 O anacronismo do olhar: o literário, o cinematográfico e as superfícies narrativo-descritivas

Entre os vários dualismos que proliferam nos escritos sobre cinema de nossa delimitação, um a mais é aquele que fala de cinema descritivo, que seria não-verbal, não-discursivo, portanto, centrado em imagens e cinema literário, que seria analítico, conceitual e em que o verbal tem um

⁷⁷ Quando da análise da pintura de Pierre Chardin em relação a possíveis diretrizes advindas da filosofia de John Locke na Inglaterra pós-revolução gloriosa, Baxandall destaca: “Chardin não tinha necessidade alguma de ler Locke: ele já vivia numa cultura lockiana. Somos nós que, de fora dessa cultura, precisamos de Locke para compreender os padrões de pensamento do século XVIII”. BAXANDALL, Michael, 2006, p. 155.

⁷⁸ BORDWELL, David, 1991, p. 274. Ele retira a expressão de um ensaio do pioneiro crítico de cinema, Viktor Chklovsky, de 1923, onde o escritor russo discutia o desenvolvimento das artes. Para um dos poucos textos de Chklovsky em português, ver, CHKLOVSKI, Viktor. A arte como processo. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura (vol I)*: textos dos formalistas russos. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 73-95 (Ver também, 5.2).

peso desconcertante.⁷⁹ Nesse último, o simbólico e o metafórico teriam um papel fundamental. Como um dos tópicos de reiterado debate, talvez esse seja um ponto de partida para melhor oferecer os contornos do cosmopolitismo cinematográfico, entendido como uma prática concentrada em tensões que atravessam os diversos pólos da discussão aqui exposta.

Pouco importava se André Bazin, um dos mais lidos e respeitados críticos franceses, pregasse o cinema como arte híbrida de várias artes, incluindo teatro e literatura.⁸⁰ Vários críticos estavam interessados em retomar esse debate e aprofundar o abismo existente entre as artes da palavra, incluindo a literatura, e da imagem, principalmente do cinema. Para eles, descobrir o “específico do tempo cinematográfico”⁸¹ consistia na possibilidade de responder a uma possível crise contemporânea colonizando através da imagem os espaços em branco deixados pelo vácuo de uma palavra retraída.

Nesse caso, em um processo de desgeneralização das palavras, através de um olhar idiográfico, no afã de tentar observar como o léxico do período funcionava em sua própria dinâmica assumindo significados que estão longe da obviedade, tentemos definir literário, ao menos em linhas gerais, para o pensamento cinematográfico em questão.

O cinema de Michelangelo Antonioni surge como um dos pivôs que pode fornecer importantes subsídios para essa busca de especificidade vocabular e para a discussão cinema *versus* literatura como um todo. Não só porque os filmes *A Noite* (*La notte*, ITA, 1961) ou *O Eclipse* (*L'eclisse*, ITA, 1962) apresentavam observações sobre a frivolidade do intelectual e principalmente do homem de letras em uma sociedade moderna dominada pela técnica. Não se trata propriamente de um aspecto conteudístico de sua obra, mas sim porque sua prática de cinema surgia como oportunidade para reafirmar fronteiras entre essas duas artes.

⁷⁹ A respeito do predomínio da imagem sobre a palavra para que a obra seja de fato cinematográfica, ver o método desenvolvido por José Tavares de Barros para a crítica e para o filme “orgânico” em textos sobre Ingmar Bergman. Por exemplo, em BARROS, José Tavares de. Bergman (no segmento Quatro diretores – Bresson, Bergman, Resnais, Kurosawa). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 34, p. 53-60, jan.-abr. 1963.

⁸⁰ BAZIN, André. Theater and cinema. In: MAST, Gerald & COHEN, Marshall. *Film theory and criticism*. New York: Oxford University Press, 1974, p. 276-289. O que era reforçado por Paulo Emílio Salles Gomes em curso interdisciplinar sobre o personagem no cinema. Para ele, o tópico da aula seria uma oportunidade de “libertar o filme” do que ele chamava de “Cinema com C maiúsculo”, ou seja o ideal de um cinema puro, cujo específico cinematográfico em nada devesse as outras artes, principalmente literatura e teatro. Sobre isso, ver, GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *Personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectivas, 2005, p. 103-119, p. 106 (Originalmente publicado em 1964 como Boletim n. 284 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, como reprodução das aulas de um Seminário Interdisciplinar, ocorrido em 1961).

⁸¹ LOGGER, Pe Guido. O tempo cinematográfico e ‘Hiroshima, Mon amour’. *Revista de Cultura Cinematográfica* Belo Horizonte, n. 18, p. 14-17, jul. 1960, p. 15.



Figura. 4.1. *O Eclipse*. 1963. Direção: Michelangelo Antonioni. Primeiríssimo plano agressivo para compor atmosfera de tédio.

Entre as observações lançadas ao cinema de Antonioni, alguns o elogiavam por ser a libertação definitiva da arte cinematográfica distanciando-se da literatura e, simultaneamente, outros o acusavam de ser um cinema atravessado pelo discurso literário. Contradição analiticamente rica que mergulha não só o cinema do diretor italiano, mas conecta sua recepção a uma crise da palavra soterrada por um inevitável predomínio da imagem, permitindo revelar algumas pistas sobre como a crítica assimilava o legado do pensamento europeu em diferentes modalidades.

Ao se referir ao seu próprio cinema, Antonioni explicava os seus propósitos da seguinte forma: “Fala-se, hoje, muito em incomunicabilidade, em alienação, sobretudo na literatura. Ocupo-me em mostrar aquilo que os escritores descrevem. Trata-se de compreender, logo mostrar”.⁸² Diante de frases como essas, os detratores de Antonioni enchiam a boca de saliva. Ainda que fosse uma prática recorrente de cineastas buscar legitimidade no campo discursivo da literatura como instituição mais antiga e respeitada (v. 3.2.1), a frase podia soar como uma confissão de apreço a uma retórica ultrapassada e excessivamente verbal. Pouco importa que a ênfase recaísse sobre o “compreender” equivalente ao “mostrar”, insinuando uma deficiência na palavra literária como forma de conhecimento, e levantando uma tese da imagem cinematográfica como uma forma privilegiada de compreensão do mundo.⁸³

⁸² ANTONIONI, Michelangelo (*apud* RODRIGUES, Jaime). Antonioni: ‘Dossiê’ completo. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 06, ano I, p. 12-25, set. 1967, p. 17.

⁸³ Jacques Aumont discute essa assertiva como o tema basilar do século dezanove e do cinema na sua primeira metade de existência, chamando-o de “o conhecimento pelas aparências”, baseado no princípio: “Aprender olhando, aprender a olhar [...]”. AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 51. Sobre a fê em uma pedagogia “sutil” da imagem (v. 1.1.1).

Nas páginas da Revista *Filme Cultura*, o articulista italiano Franco Monteleone constrói uma interpretação e, ao mesmo tempo, um diagnóstico para a arte contemporânea. Seu objetivo era denunciar a “farsa” do cinema de Antonioni, o que resvala também para Bergman:

*Seu cinema é pictórico, simbólico, metafórico. [...] Quanto ao conteúdo, também Antonioni representa o vendedor a varejo de matérias culturais já elaboradas em outro nível [...] Ora, o filão Antonioni-Bergman, eu o vejo como irracionalista, subjetivista, simbólico, que consome cultura. A este, contraponho um cinema realista, objetivista, crítico, que produz cultura [...]. Tal distinção, verificável nas obras artísticas, nos filmes, nos escritos, reflete a dialética de base em que se debate a cultura contemporânea.*⁸⁴

Antonioni seria, portanto, um dos pais de um deletério realismo estético, que não produz formas novas, apenas consome as já existentes, principalmente em outras artes. Equação ao qual Bergman também se soma. No campo oposto, existiria um realismo crítico que, de fato, produz o novo cinematográfico, não apenas consumindo a arte existente, mas, através do contato com a realidade objetiva, cria uma nova forma de interagir com o mundo. Monteleoni faz parte de uma inclinação da crítica cinematográfica para o político, que tendia a ressaltar o engajamento do realismo crítico em detrimento de um suposto alheamento de um cinema intimista.⁸⁵

Delimitemos a discussão apenas para Antonioni, deixando de lado provisoriamente o material sobre Bergman. José Lino Grünwald, poeta concretista, tradutor e crítico de cinema, admirador inveterado do cineasta de Milão, fazendo uso de um vocabulário fenomenológico, assegura-se que a câmera capta o movimento e o sensório por si, abrindo mão completamente de um conceitual prévio construído a partir de raciocínios analíticos e silogismos verbais. Ele pontava que, junto a filmes *Acosado* (*À bout de souffle*, FRA, 1960), de Godard, os filmes de Antonioni “procuram erguer uma nova dialética moto-visuais-sonoras a partir do comportamento, e onde homem e ambiente não se definem no *a priori* de uma tendência conceitual”.⁸⁶ Em Grünwald, o mundo das imagens de Antonioni dispensa o mundo das palavras.

Já o ensaísta Paulo Leite Soares, ligado ao CEC e futuro produtor e cineasta, atribui objetividade às imagens de Antonioni. Ainda que abordemos o termo objetividade em um tópico à parte, confrontemos com o uso da palavra objetivismo de Grünwald e as palavras de Soares.

⁸⁴ MONTELEONI, Franco. O cinema da objetividade. *op. cit.*, p. 12, grifo nosso.

⁸⁵ Não devemos nos esquecer que havia uma forte tendência da “militância cinéfila transformar-se em militância política”. FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papyrus, 2004, p. 19.

⁸⁶ GRUNWALD, José Lino. Cinema 1961. In: _____. *Um filme é um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 79-84, p. 79 (Publicado originalmente no *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, em Janeiro/Fevereiro de 1962).

Para o crítico mineiro, os personagens de *A Aventura* seriam “o centro de atração de todos os determinismos” do espaço e do tempo, confrontados com uma “visão objetiva do mundo”, a perspectiva filmica, “que consegue chegar ao interior pelo exterior”.⁸⁷ Nessa direção, o intimismo do filme seria resultado de uma visão objetiva que o cineasta consegue imprimir em sua película, sem o uso de metáforas literárias para atingir tal intento. Desse modo, o cinema encontra, em Antonioni, a sua vocação de escrutínio objetivo do mundo. O olho fílmico se tornaria o instrumento para observar as regras que submetem o humano contra as quais ele não pode se opor, os determinismos, em uma concepção do humano que sofre a ação do mundo, mais do que age livremente sobre ele.⁸⁸

Tanto Paulo Leite Soares quanto José Lino Grünewald falam sobre *A Aventura*, um dos filmes mais polêmicos do cineasta italiano. Em sua narrativa, a protagonista desaparece em uma ilha rochosa, deixando os amigos que a acompanhavam em um passeio de barco completamente desorientados. O filme jamais revela o que aconteceu com a personagem e continua seguindo uma nova protagonista que assume o lugar amoroso da primeira após seu sumiço.⁸⁹ Grünewald e Soares constroem um jogo conceitual ao se referir àquele filme. Subjetivismo e objetivismo, mas principalmente discursivo e não-discursivo, literário e não-literário, são transformados positivamente em sua construção de olhar sobre o filme.

Sobre o mesmo filme, *A Aventura*, a escritora Zulmira Ribeiro Tavares aponta exatamente o contrário. A autora está completamente abismada com a falta de coerência dos personagens, da narrativa e do filme como um todo. O filme seria subjetivista, tendo como resultado seu aspecto confuso, excessivamente marcado pelos caprichos pessoais do diretor. E indigna-se pelo fato de um crítico paulista, ludibriado devido aos “hiatos” da narrativa, ter chamado o filme de “não-discursivo”.⁹⁰

⁸⁷ SOARES, Paulo Leite. Ainda Antonioni: Aventura & Amigas. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 43-47, ago.-set., 1962, p. 43.

⁸⁸ *Idem, ibidem.*

⁸⁹ O resumo do enredo claramente não oferece uma boa visão sobre as opções formais da narrativa repletas de desdramatização e tempos mortos. O filme causou uma grande polêmica, em parte por sua inovação narrativa, que tem apenas o estopim no desaparecimento da protagonista. Marcado por inovações formais, no uso do tédio e de um tempo lento como recursos estéticos, o filme recebeu vaias e aplausos ao filme quando de sua estreia no Festival de Cannes, cf. XIII CANNES, 1960: Numa revisão completa. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 19, p. 08-10, ago. 1960. O tempo longo (ou o tempo morto), muito usado por Antonioni, tornando quase uma marca do cineasta, seria aquele momento da narrativa cinematográfica, comum não só naquele cineasta milanês, mas em diversos exemplares do cinema moderno europeu do período, em que nada acontece. Uma sequência em que não há um episódio com ação actante, que colabore para a continuidade da narrativa. AUMONT, Jacques, 2004, p. 204.

⁹⁰ TAVARES, Zulmira Ribeiro. A Aventura de Antonioni. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 31, p. 19-22, mar-abr, 1962, p. 21. Na edição seguinte da RCC, Isaias de Almeida retrucaria violentamente,

O discursivo em Antonioni, para Tavares, estaria em seu descritivismo. A câmera “não extrai a íntima verdade que repousa em detalhes e objetos, antes, passa descritivamente sobre eles.” Acrescenta ainda a acusação de que o filme abusa de excesso de simbolismo, ou um simbolismo seco e óbvio demais: “O símbolo da frustração de Sandro como homem e arquiteto, através do tinteiro virado sobre o minucioso desenho do estudante, é explícito demais e por demais ingênuo”. No saldo final, para ela o filme de Antonioni era literário, devido à sua pesada descritividade e seu simbolismo cru repleto de pesadas metáforas.⁹¹



Figura 4.2. *A Aventura*. 1960. Direção: Michelangelo Antonioni. Os personagens de costas convidam o olhar a passear pela paisagem.

Como podemos perceber, mostra-se difícil definir o sentido do que seria um filme literário de acordo com o padrão de entendimento da época. Talvez pela dificuldade, em geral, da linguagem analítica em descrever imagens. Quando as palavras encontram a sua contrapartida ostensiva, na relação palavra-imagem, frequentemente o intérprete vê-se à deriva para compreendê-las. Agreguemos, então, as opiniões dos cinemanovistas para ajudar a circunscrever a questão, ainda que a tensão tanto entre as palavras escritas quanto entre as palavras e as imagens não seja de maneira nenhuma de todo anulável.

Para Glauber Rocha, grande cineasta e teórico do movimento:

discordando da abordagem de Tavares em relação a esse embate entre o discursivo, assimilado a descrição propriamente dita, e o cinematográfico, relacionado a um uso narrativo da imagem. O mais grave, segundo o autor, seria apontar cenas “absolutamente inúteis”, nas palavras de Zulmira, o que para o crítico significa “desconhecer por completo” a trajetória do cineasta milanês. E para finalizar cita Oscar Wilde: “*Aqueles [críticos] que descobrem, nas obras belas, significações grosseiras, são corruptos, sem serem elegantes. É um erro*”. Frente aos os apaixonados, atacar Antonioni podia ser perigoso. ALMEIDA, Isaías. Crítica a uma crítica. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 19-22, maio-ago. 1962, p. 92, itálico nosso.

⁹¹ TAVARES, Zulmira. *A aventura de Antonioni*. *op. cit.*, p. 22. Nisso Grünwald concorda, mas apontando outra cena, a do dinheiro nos pés da prostituta. GRÜNEWALD, José Lino. *Cinema 1961*. In: _____. 2001.

O perigo literário de um filme é [...] o momento de detalhe ou silêncio que torna a imagem arbitrária e nula. Neste instante, o cinema deixa de *ser a fundação de uma verdade pela imagem para ser a diluição da verdade pelo espírito literário*. [...] No cinema moderno, as longas seqüências final [sic] de ‘*O Eclipse*’ [*L’eclisse*, ITA, 1962]⁹², que é pelo *descriptivismo retórico* um excelente motivo para exemplificar os chamados vícios literários.⁹³

Para Rocha, portanto, o cinema que se demora no silêncio, que faz do tempo morto algo além de um recurso formal, transformando-o na própria razão de ser da seqüência, configurar-se-ia como um cinema literário. Isso transforma o filme em “descriptivismo retórico”. A crítica recai sobre o formalismo que esvazia aquela cena de um possível conteúdo, de qualquer mensagem viável. O que, para Glauber, seria aniquilar a “verdade” da cena, as suas conexões com a realidade, tornando-a puro objeto de contemplação e não mais condutoras de uma ideia, de um ponto de vista. Essa opção seria típica de um cineasta desconectado “de um contexto social ou real, [o que] o leva a *olhar o mundo através dos objetos que o separam do mundo* [...]. Daí, câmera em baixo da cama, através dos jarros de flores, as câmeras inclinadas, a câmera de cabeça para baixo”.⁹⁴

É possível efetuar conexões entre as ideias de Glauber Rocha e de Zúlmira Ribeiro. Esta reclama da câmera que se demora na descrição dos objetos e não extrai a íntima verdade dos mesmos. Aquele, que a câmera interpõe gratuitamente objetos frente à realidade. Em ambos os textos, a narrativa visual se faz confusa porque, ao se demorar sobre aspectos não importantes para o seu andamento, nas palavras de Ribeiro, e ao esvaziar o sentido e a vitalidade humana de objetos e cenas, prolongando, em demasia, o *take* sobre eles, nos apontamentos de Glauber, o olhar do cineasta destrói os nexos causais existentes no mundo. O resultado é a desorientação, por parte do espectador, e a desconexão do mundo, por parte do cineasta.

Logo, o termo “cinema literário” pode assumir um significado bastante específico para o

⁹² Em *O Eclipse*, Antonioni continua sua experimentação em torno dos recursos que lhe fizeram famosos, tratando de uma história de amor anti-convencional entre um agente da bolsa de valores e uma mulher da alta sociedade. A cena mais polêmica encontra-se no desfecho, quando o tédio e o tempo morto assumem tal ápice expressivo, que simplesmente a câmera contempla o vazio da paisagem, fazendo *supercloses* em objetos a esmo, em um (não) encontro em que, deduz-se, nenhum dos protagonistas teve coragem de comparecer. Esse é o trecho que Rocha analisa, o que também encontrou críticos mesmo entre os admiradores do diretor italiano: “sua consciência crítica é prejudicada por uma *simplificação quase monstruosa do tema do tédio*, que passa a ser *encarado como valor em si, e não como resultado da crise mesma (o tédio como um problema de decadência da cultura)*”. RITTNER, Maurício, 1965, p. 143, itálico nosso.

⁹³ ROCHA, Glauber. O Diretor (ou o autor). In: COSTA, Flávio Moreira (Org.). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1966. p. 39-52, p. 50, grifo nosso.

⁹⁴ ROCHA, Glauber. O Diretor (ou o autor). *op. cit.*, p. 43, grifo nosso.

nosso contexto. Se o simbólico em excesso ou o simbolismo pesado são literários para muitos, o excesso de superfícies e objetos para ver e o longo tempo que a câmera se demora sobre eles também pode significar o mesmo. Revela-se, assim, uma crença em um modelo de profundidade moral na recepção da imagem a que esses pontos de vistas, de Glauber Rocha e Zúlmira Tavares, estão vinculados. Pressupostos que remetem à ideia de que as superfícies da imagem, aquilo de fato é visto têm menor importância diante do seu significado oculto, que está escondido debaixo de suas camadas e que precisa ser extraído.⁹⁵

Portanto, estamos nos referindo a um cinema que tem como alvo exterioridades, superfícies e objetos, esvaziando-os de um significado mais profundo, contentando-se com sua casca, sua pele e sua textura. Notemos uma aparente contradição em que o excesso de cenas não conectadas narrativamente, repletas de hiatos, em que apenas corpos e objetos se dão a ver, levam a uma retórica, porque a imagem se descola de um contexto prévio e aponta somente para si mesmo. Um cinema excessivamente visual, sem um correspondente moral e conteudístico mais ou menos equivalente recairia no perigo do cinema literário.

Nesse ponto, podemos retomar Soares e Grunewald e efetuar recontextualizações sobre o que estamos chamando *literário*, embora tenhamos consciência de que o *locus* temporal apresenta uma incontornável fricção e agressivas arestas na maneira como suas camadas de tempo se acomodam. Ambos os críticos postulam para Antonioni um cinema objetivo e não conceitual justamente porque identificam uma câmera que se depara sobre os objetos em busca de uma exterioridade, sendo que a única maneira possível de atingir uma interioridade ou desafiar a percepção encontrar-se-ia na própria casca dos objetos. O que se intensificaria nos filmes que se seguiriam à *A Aventura*. “O tratamento é mais *despojado*, e a maioria das imagens, no sentido de aferição literária, a mais neutra possível. [...] Os tipos humanos já se mostram sob a égide do nada”.⁹⁶

Ademais, se considerarmos que a acusação de “literário” a um filme, em geral, se realiza

⁹⁵ Em relação ao desprezo de séculos sobre a pintura holandesa do século XVII, excessivamente descritiva, em detrimento de um modelo narrativo italiano e renascentista, Svetlana Alpers denunciava que a interpretação dessas imagens dessa maneira estava filiada a um ponto de vista narrativo que pouco dizia a respeito da especificidade daquelas pinturas. Essa ótica apela para a necessidade de recurso a uma espécie de fundo moral, localizado sob as camadas de superfície, desvalorizando a imagem propriamente. A postura de pasmo e a negativização das sequências de Antonioni estabelecem um raciocínio similar, o de que a imagem precisa de uma mensagem profunda sob suas camadas. Ou seja, o ideal seria que essas mensagens contivessem um elevado *background* humano e moral. Sobre isso, ver, ALPERS, Svetlana, 1999. p. 36.

⁹⁶ GRÜNEWALD, José Lino. Antonioni em Eclipse. In: _____, 2001, p. 123, grifo nosso (Publicado originalmente no *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, nov 1963).

em um sentido pejorativo, literário seria sempre o outro, aquele que o crítico desabona; podemos entender essa denominação também como próxima do excessivo formalismo. O filme que dedica uma elevada atenção à forma de sua imagem em detrimento do seu conteúdo. Em que as formas de suas imagens não se conectam diretamente a seu fundo humano e social. Em outras palavras, nesse ponto de vista, o filme anacrônico que nega o próprio presente a que pertence⁹⁷, suas questões urgentes, seria um filme literário.

Isso valia também para a própria crítica segundo as recomendações de Walter da Silveira sobre o analista e seu dever de observar o tema. Silveira, crítico e um dos grandes animadores do cineclubismo em Salvador, assim definia a tarefa da crítica cinematográfica:

O filme não pode ser criticado sob outro método do que o da prevalência da *finalidade temática*. O crítico não é um julgador. É um intérprete. Cabe-lhe transmitir o sentido profundo da obra de arte aos menos capazes de investigá-la e compreendê-la. E no cinema [...] esse *sentido não está na linguagem*, mas no que a linguagem exprime [...]. O crítico necessita, muitas vezes, descobrir, *sob a superfície bela da forma, a fealdade mais profunda do tema*.⁹⁸

Assim como para Silveira, para muitos, o tema do filme precisava assumir a atenção primordial e deveria revestir-se da “fealdade” da própria realidade social brasileira, de sua penúria e dificuldades diversas. Esse predomínio do tema sobre a forma também era, por extensão, exigido daqueles que seriam objeto de escrutínio do analista, o cineasta e o filme.⁹⁹ Nessa perspectiva, alguns críticos como Silveira adotavam o ponto de vista de que os exercícios

⁹⁷ Lembrando que “anacrônico”, naquele período, seria outra adjetivação para nomear o outro, o refugo, o rejeitado, comum principalmente em se tratando de expressionismo e formalismo. Na já citada recepção negativa de *Os Cafajestes* (ver, 2.2.4), o epíteto anacrônico surge para desqualificar um cinema sem compromisso: “[*Os Cafajestes*] é um filme falso que possui apenas o condão de providenciar com maior brevidade o tão esperado final do cinema brasileiro *anacrônico* e intensificar os propósitos dos realizadores conscientes na missão de uma mudança radical, passando a fazer cinema mesmo”. OLIVEIRA, José Eduardo Marques. *Cafajestes duas vezes*. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32. p. 89-90, maio-ago, 1962. p. 90, grifo nosso. Um outro exemplo viria na crítica de Gustavo Dahl ao cineasta Eric Von Stroheim: “[Ele] é uma aberração e seu realismo, *anacrônico*, isto é, *não corresponde ao tempo que o gerou*”. DAHL, Gustavo. Uma arte em busca da verdade humana. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 03, ano I, p. 171-181, jul. 1965, p. 175, grifo nosso.

⁹⁸ SILVEIRA, Walter da. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966, p. 18-19.

⁹⁹ Gustavo Dahl dizia que uma vez que a forma cinematográfica já estava consolidada, restava ao cineasta cuidar do argumento: “É preciso compreender que o compromisso moral de uma arte só pode existir em sua plenitude depois de estarem esgotadas as suas possibilidades expressivas. Não que antes não existisse, mas sua valoração estava prejudicada pela urgência do estabelecimento de uma linguagem”. Ver, DAHL, Gustavo. Uma arte em busca da verdade humana. *op. cit.*, p. 176. Esse, em realidade, torna-se um dos centros do debate entre diferentes concepções de cinema. Em Maurício Rittner e J. C. Ismael, por exemplo, a linguagem é a conquista de um cinema internacional. Partilhando de uma concepção essencialista, conceituá-la seria definir o próprio cinema: “a definição [de cinema] envolve apenas a forma cinematográfica e não o conteúdo do qual ela se serve. [...] Mas a linguagem pela qual todos eles [os filmes] se exprimem é a mesma. Logo, a definição dada é praticamente uma definição da linguagem cinematográfica”. RITTNER, Maurício, 1965, p. 09. Ver também, ISMAEL, J. C., 1965.

formais excessivamente elaborados não eram saudáveis para a relação do cinema com as plateias brasileiras.¹⁰⁰

Desse modo, sob o risco de que cinema literário, ainda que isso emane do peculiar contexto em que a denominação se forjou, seja confundido com cinema de simples excesso verbal, agreguemos o epíteto anacrônico para melhor especificar o termo, o que não desabona o “despojamento” da imagem citado por Grunewald, embora o atrito, propositalmente, permaneça. Aliás, o uso da palavra despojamento já discutida (ver 3.2.2), performatiza nessa trajetória um outro modo de ver. Diferente do cinemanovismo em que a imagem despojada adquiria o sentido da imagem desnuda de seus requintes técnicos, reduzida ao básico contato com a realidade, o despojamento aqui filia-se a uma outra perspectiva temporal. Mesmo vocábulo, alvo de diferentes ações predatórias.¹⁰¹

O despojamento de um cinema existencial seria a nudez de crenças românticas, sejam em Deus ou seja no amor, mas também se materializa em um olhar despido de julgamentos morais, que consegue apenas filmar o mundo, sem emitir uma opinião definitiva sobre ele.¹⁰² O que também era identificado em outras artes, como na literatura de Clarice Lispector, em relação ao “tratamento psicológico” das personagens que “não se enriquecem, elas se desnudam”, onde é impossível falar de um “aprofundamento”, mas sim de um “despojamento”, um “*descapeamento* progressivo”.¹⁰³

Nesse caso, o despojamento estaria próximo de uma categoria filosófica advinda da fenomenologia, a *epoché*, entendida “ao pé da letra, [como] suspensão do juízo. Tudo o que não me é dado pela minha experiência originária deve ser ‘posto entre parêntesis’”¹⁰⁴. Após a *epoché*,

¹⁰⁰ Questionamento comum nas críticas da época e que ganha força após o lançamento de *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra. Ver, NEVES, David. Cafajestes duas vezes. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 86-88., maio-ago. 1962.

¹⁰¹ Os “conceitos” situados temporalmente apontam para o futuro e para seu próprio horizonte de expectativa. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-RJ, 2006. p. 102.

¹⁰² Walter Lima Jr. também faz uso da palavra despojamento ao se referir *A Aventura*, em que o cineasta articula “um testemunho apenas do que acontece, sem comentar a ação sob um ponto de vista crítico”. LIMA JR., Walter Lima. Uma aventura no cinema moderno. Disponível em <<http://www.oocities.org/walterlimajr/Cri-Aventura.html>>. Último acesso em 08 dez 2012. Publicado originalmente em *O Correio da Manhã*, 27 Jan 1962.

¹⁰³ REIS, Fernando G. Quem tem medo de Clarice Lispector. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 17, ano IV, p. 225-234, jan.-fev. 1968, p. 227.

¹⁰⁴ BONOMI, Andrea. Filme, realidade e linguagem: perspectiva fenomenológica. Trad. Luis Costa Lima. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 07, p. 33-44, out. 1965, p. 33. O italiano Andrea Bonomi realiza um grande esforço no sentido de cruzar as linhas do fazer cinematográfico e da fenomenologia. Tarefa já iniciada por Merleau-Ponty em artigo escrito nos anos 1940, ver, MERLEAU-PONTY, Maurice. Cinema e a nova psicologia. Trad. José Lino Grunewald. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 103-117.

as obviedades do mundo, radicalmente questionadas, passam a se reordenar pela ação de um ato reflexivo do sujeito cognoscente, transformado em sujeito da ação fenomenológico, “reduzidas”, usando o vocabulário do recorte, às suas “expressões originárias”.

O “descritivismo retórico”, apontado por Glauber Rocha, e o despojamento no sentido de realismo fenomenológico que tentamos circunscrever são parentes próximos. Se os pensarmos como operacionalizados pelos críticos para descrever momentos sincrônicos do filme, em que as cenas se mostravam exatamente uma forma de paralisia do tempo executadas por uma câmera que, ao se demorar nas imagens e superfícies, impedia o tempo fílmico de avançar e, desse modo, inaugurava e aprofundava uma outra perspectiva temporal¹⁰⁵.

Marca de um cosmopolitismo cinematográfico que se revela atravessado pelo *literário-anacrônico*, chamemos assim essa característica, para melhor especificar o termo. Um cinema excessivamente visual, sem um correspondente moral e conteudístico mais ou menos equivalente, recairia, portanto, no cinema literário-anacrônico.

4.3.3 O tempo da imagem: o olho que se projeta no espaço

Para a análise de um cosmopolitismo cinematográfico a conexão com outras artes pode ser bem-vinda. Um cinema consumidor voraz da cultura alheia¹⁰⁶ potencialmente faz uso de imagens disponíveis não só no cinema dos outros, mas também de outras artes. Suas imagens estão emaranhadas nas imagens de outras esferas artísticas formando um novelo. Nesse sentido, um pertinente ponto de conexão para desvendar as peculiaridades da imagem cosmopolita toma como ponto de partida esse entrelaçamento, em relação ao qual essa prática de cinema buscava elementos de apropriação e também fornecia dados, pode ser dado pelo crítico de artes plásticas Geraldo Ferraz, autor de várias análises sobre Lasar Segall.¹⁰⁷

Em uma de suas poucas críticas destinadas ao cinema, Ferraz elegia *O ano passado em Marienbad*, de Resnais, como um filme que permitia uma renovação no conceito de cinema. Esse

¹⁰⁵ Além disso, o tempo morto poderia significar um reiterado conformismo para alguns. Como se o tempo sincrônico sugerido por esse recurso funcionasse como um homólogo da perpetuação do *status quo* vigente e da reacionária hesitação frente às mudanças, sejam de ordem social ou política: “Tudo isso resulta, verdadeiramente, na heroização do conformismo, na apologia do vulgar, no requinte do monótono, fundamentos medievais do estaticismo aristocrático que rege Antonioni e seus personagens. [...] *O tempo longo procura acentuar a indiferença e o fastio pelas ações renovadoras, conclamando a paciência fatalista frente aos destruidores do espírito humano.*” CHIOCHETI [CIOCHETI], Ermetes. Antonioni e outras impressões. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p. 51-60, set.- dez. 1962. p. 60, grifo nosso.

¹⁰⁶ MONTELEONI, Franco. O cinema e a objetividade. *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁷ Alguns desses ensaios estão reunidos em FERRAZ, Geraldo. *Depois de tudo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

filme mobilizou as atenções de muitos analistas por um longo período como um paradigma do cinema moderno. *Marienbad* apresenta uma narrativa absolutamente anticonvencional em que diversos personagens percorrem uma festa e as situações se repetem constantemente, sem definição de ordem e sem organização cronológica da ação. Do ponto de vista tradicional, na realidade, não há ação, mas uma sucessão aparentemente interminável de tempos mortos.

Em contraposição a filmes assim, em que deposita todos os elogios, Ferraz apontava que os filmes em geral são eternos presentes, não possuem outro tempo que não o seu próprio presente, a sua inescapável atualidade. Baseava sua ideia no roteirista do filme, Robbe-Grillet, que em declaração destacara: “Pode-se dizer que sobre a imagem (do cinema) [que] todos os verbos estão sempre no presente”.¹⁰⁸ Em várias entrevistas, Robbe-Grillet defendia o enigmático realismo do filme, distante de um cartesianismo e de qualquer psicologismo:

Se procurar um esquema cartesiano, o mais linear possível, o mais racional, este espectador julgará o filme difícil e até incompreensível; se, ao contrário, deixar-se levar pela imagem que tiver diante de si, pela voz dos autores, pelos ruídos, pela música, pelo ritmo da montagem, a este espectador do filme parecerá o mais fácil que possa ter visto, *um filme que se dirige à sua sensibilidade, à sua faculdade de olhar, escutar, sentir. A história contada parecerá a mais realista, a mais verdadeira, a que melhor corresponde à vida afetiva cotidiana*, com a condição que aceita desembaraçar-se de todas as ideias feitas, da análise psicológica, dos esquemas mais ou menos grosseiros de interpretação dados pelos romances e que são as piores abstrações.¹⁰⁹

O romancista então analisa o filme enquanto arquitetura de um realismo atravessado pela afetividade cotidiana, ela também permeada por cortes, interrupções de toda sorte, e jamais linear, a narrativa de *Marienbad* também estaria inserida em um novo esforço de verossimilhança a partir da fundação de novas convenções para as narrativas naqueles tempos.

¹⁰⁸ ROBBE-GRILLET, Alain (*apud* FERRAZ, Geraldo). Introdução à temporalidade do cinema. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 04, ano I, p. 30-33, mar.-abr. 1967, p. 31.

¹⁰⁹ ROBBE-GRILLET, Alain (*apud* NILSSON, Moacir). Resnais (no segmento Quatro Diretores: Bresson, Bergman, Resnais, Kurosawa). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 34, p. 60-63, jan.-abr. 1963, p. 61, grifo nosso. Ressalte-se de passagem que o romance a que Robbe-Grillet se refere está aqui entendido em sentido próximo ao realismo literário-psicológico do romance do século dezenove, conforme exposto em BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.



Figura 4.3. *O ano passado em Marienbad*. 1961. Direção: Alain Resnais. Espaços simétricos para problematizar o tempo.

Para Ferraz, nesse sentido, filmes como esse desafiam os filmes do tempo presente, aqueles que não retiram do veículo cinematográfico o máximo de seus recursos. Somente no filme de arte, no cinema moderno, esse tempo do filme poderia se desdobrar em outros tempos mais complexos. Em um filme que, para ele, rebela-se contra essa lógica seria aquele em que os tempos se expandem em direção ao futuro ou em direção ao passado a potência do cinema está elevada a seu grau máximo:

[O cinema] empreende uma busca por uma imagem ondulante, como se fora um ‘móvil’. [...] Assim *Marienbad* é cinema, é obra de arte – *transpôs o terreno do temporal precisamente por agredir o tempo*, jogar pingue-pongue com ele, brincar de esconde-esconde com o tempo. [...] Outros filmes que não contam histórias senão com *os verbos no ‘tempo presente’, que não nos referem senão o ‘presente contínuo’, sem a descontinuidade* [...] esses outros filmes, empobrecem-se, empobrecem-nos – passarão sem ficar um a um na sua precariedade.¹¹⁰

Esses exemplares fílmicos proporcionam uma experiência visual única, fundando o novo, abrindo um horizonte de possibilidades renovadas em sua potência. Mas, para isso, precisam interpelar o tempo, chamá-lo para um jogo, para uma aposta.¹¹¹ Ludicamente, levantar e descerrar as cortinas do mostrar e do esconder, comportar-se como um “móvil”, na ambição de tornar-se uma “imagem ondulante”.¹¹² A imagem-móvil explode em virtudes analíticas e equipara o olho

¹¹⁰ FERRAZ, Geraldo. Introdução à temporalidade do cinema. *op. cit.*, p. 31.

¹¹¹ Sobre a aposta com o tempo, ver nossas análises fílmica, cap. 6.

¹¹² Impossível não fazer relação com os móveis do americano Alexander Calder, que jogavam com os limites da escultura e pintura enquanto modalidades artísticas, cunhando artefatos que dedicavam atenção à dimensão monumental ou minúscula de um objeto de acordo com o ponto de vista do espectador. Concomitantemente, esses móveis, realizados industrialmente e, ao menos na aparência, inocentes como brincadeiras infantis, interpolavam

da câmera ao da criança atirada ao labirinto de cifras dos espaços, para quem as imagens são meras brincadeiras de “esconde-esconde”.¹¹³

A concretização imagética dessa ideia seria o móbile, um brinquedo cujos perceptos pendurados em frágeis cordas oscilam ao sabor do acaso, mostrando uma face ou outra em constante movimento. O móbile agrega movimento e distanciamento, velar e desvelar. Em relação a essa imagem-móbile, o espectador tem aberto diante de si a perspectiva de um tempo imprevisível, tanto em um sentido diacrônico, em que o tempo da próxima cena está sempre em suspenso, não sabemos se virá do passado ou do futuro, quanto sincronicamente, em que o não avanço, a paralisia, cava no espaço imagético um lugar de mistério.

Essas imagens que brincam com o tempo acenam uma familiaridade narrativa enganosa, estão inseridas em um jogo de normas aparentemente claras no enredo tradicional com princípio, meio e fim, mas variam em seu tempo essencialmente móbil, não se contentando em ser simples presentes, contorcem-se em busca da extensão de si mesmas. Ao fazer isso, põe-se em um infinito movimento, ou em uma aparentemente interminável paralisia, ativam uma abertura e um fundamental inacabamento.¹¹⁴

fronteiras entre arte e indústria, olhar da criança e olhar elaborado do arquiteto, graciosidade de formas e brutalidade dos ângulos. Em ensaio da época sobre o assunto, Lourival Gomes Machado falava, com surpresa, que até as certezas das análises de Sartre, em outras ocasiões tão absolutamente resolutivo, vacilavam diante dos móveis de Calder. Apesar da tentativa, o filósofo francês, para Machado, hesitava em sua interpretação tanto em como defini-los quanto onde classificá-los. O analista aproveitava para fazer relações entre a imagem em movimento e a imagem estática, aproximando os móveis de Calder a *Image in motion*, de Moholy-Nagy. MACHADO, Lourival Gomes. Móbile. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 28 Mai 1960.

¹¹³ É ao espaço da brincadeira infantil que remetemos. O jogo visual com a forma assemelha-se de fato à brincadeira infantil, que não é tão inocente quando se imagina e desperta pelo lúdico uma dinâmica do velar e do desvelar capaz de propor “uma singularidade visual” apta a deslocar sentidos e promover uma realocação nas formas de olhar. Georges Didi-Huberman conclama objetos de uso lúdico da criança, o carretel, o cubo, o lençol de cama e a boneca para pensar esse jogo próprio do pensamento artístico na imagem. DIDI-HUBERMAN, Georges, 1998, p. 79.

¹¹⁴ Rogério Sganzerla observava tais características também em filmes brasileiros do período. Para ele, *Os Cafajestes* (1962), por exemplo, seria um exemplo perfeito dessas ambições, devido a estrutura temporal circular do filme: “[O instante] não permite uma ordenação cronológica a partir de sua determinação, justamente por ser móvel e indeterminado na estrutura circular, que, assim, destrói e funde esses tempos [passado, presente e futuro] em um ritmo eterno de repetição. A perspectiva temporal é destruída em favor de um só plano, em que se fundem todos os tempos, o tempo é suspenso em favor de sua dinamização”. SGANZERLA, Rogério. Revisão de *Os cafajestes II*. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 11 jan. 1964. (v. fig. 4.4).



Figura 4.4. *Os Cafajestes*. 1962. Direção: Ruy Guerra.
Experiência de perturbação de tempos, de acordo com Sganzerla.

Por sua vez, nas palavras do Padre Guido Logger, filmes no estilo daqueles dirigidos por Resnais seriam casos radicais. Embaralham os tempos do enredo, ignoram o que seja início, meio e fim. E, desse modo, eles intensificavam o flerte com o invisível, com a eternidade: “Nenhum filme até hoje foi tão longe no domínio absoluto do Tempo, no despojamento do *Tempo cronológico* [...] para entrar no tempo diegético da ‘eternidade’ do começo sem começo e sem fim”.¹¹⁵

Logger acreditava no cinema como uma experiência cinematográfica capaz de, ao efetuar uma ponte entre o “visível” e o “invisível”, servir como um veículo espiritual para a redenção humana. A perspectiva de uma técnica da câmera cinematográfica acionando como um elemento a mais para a dominação técnica na sociedade constrói um raciocínio circular, dentro do qual de qualquer maneira não se oferece saídas na relação homem/máquina. Dessa relação, porém, reforça-se a positivação do cinema como o apogeu da experiência moderna:

Cada experiência [de viagem cinematográfica] deixa vestígios em nosso ser. Somos criaturas que alimentamos o espírito com as coisas visíveis para tomar conhecimento das invisíveis [...]. Nesse mundo em que o homem é ameaçado de degenerar pela técnica, pode ele ser salvo pelo Cinema. A mecanização da sociedade não pode ser sustada, mas a técnica dos irmãos Lumière possibilita a criação de uma arte capaz de tão variadas experiências que o homem poderá

¹¹⁵ LOGGER, Pe. Guido. O tempo cinematográfico e ‘Hiroshima, mon amour’. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 18, p. 14-17, jul. 1960, p. 17, grifo nosso.

manter sua personalidade.¹¹⁶

O ritual de frequentar as salas de exibição encontra-se, dessa maneira, alçado a uma ação privilegiada, não como válvula de escape ou forma de evasão. O lugar do cinema nas mãos do espectador seria o de uma arma – espiritual, para Logger, ressalte-se de passagem¹¹⁷ –, para salvar-se da “degeneração” de sua personalidade. Já a posição do cinema nas mãos do cineasta unia a fé no potencial da imagem e o altar em nome do indivíduo e do sujeito prenhe de possibilidades que a autoria construía. O olhar cinematográfico expresso no filme seria uma maneira de estudo da realidade, de reflexão que atuava de maneira similar a uma forma de conhecimento.

Ao brincar com as direções do tempo e suas potencialidades, esses filmes contribuía para um cinema como epistemologia.¹¹⁸ A imagem-móvil continua a ser útil aqui como um ponto de tensão entre a brincadeira infantil com as formas, uma maneira aparentemente inocente de explorar e conhecer o mundo, o aspecto técnico de um artefato elaborado industrialmente e um oscilar infinito que mistura categorias espaciais e temporais. Sua imagem seria válida como um artefato para um cinema como conhecimento e não como fruição meramente descompromissada.

Mas não é exclusivamente por ser um objeto fabricado industrialmente que se concentra a sua potência de percepção. Como um nó de tensões, a imagem-móvil é produto de um agente que a molda (industrial ou artificialmente) e uma propriedade presente apenas no olho do observador.¹¹⁹ O móvil em seu vai-e-vem é uma figura que remete ao olhar como uma operação coordenada e ativa de deciframento e não como passividade e espera. Com ele, o espectador assume um outro papel em sua tarefa de conhecer o mundo.

¹¹⁶ LOGGER, Pe. Guido. Cinema, cultura e cultura cinematográfica. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 26-27, p. 62-71, out.-nov., 1961, p. 63.

¹¹⁷ Fernão Pessoa Ramos aponta que a “noção de mistério” em realidade faz-se muito pouco ferramenta de escrutínio do olhar fenomenológico. Isso é válido se a fenomenologia for vista como o neo-cartesianismo de Edmund Husserl de acordo com o que alguns intérpretes propõem. Em apropriações diversas, Ramos cita Amédée Ayfre, o olhar fenomenológico converte-se, no entanto, em um perscrutar do tempo do absoluto, fundando uma concepção mística, talvez favorecido pelo hermetismo que o próprio vocabulário fenomenológico suscita que, às vezes, soa excessivamente esotérico. Ver. RAMOS, Fernão Pessoa, 2012, p. 50; ZILLES, Urbano. Introdução. In: HUSSERL, Edmund. *Crise das ciências europeias e filosofia*. 3. ed. Trad. Urbano Zilles. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008; DEPRAZ, Natalie. *Compreender Husserl*. Trad. Fábio dos Santos. Petrópolis: Vozes, 1999.

¹¹⁸ Umberto Eco, na mesma época, aponta que o cinema poderia funcionar, no máximo, como “metáfora epistemológica”, mas elogiava esse autoinvestimento em termos de exploração de mundo por parte do cinema. ECO, Umberto. *A obra aberta*. 2. ed. Trad. Giovanni Cuttolo. São Paulo: Perspectiva, 1972. Primeiramente publicado em 1962, na Itália.

¹¹⁹ Inclusive dependentes, no caso dos móveis de Calder, de agentes externos à vontade dos sujeitos envolvidos, tanto produtor quanto espectador, como o vento e forças naturais. MACHADO, Lourival Gomes. *Móvil*. *op. cit.*

O desafio ao espectador já era apresentado pelo primeiro longa-metragem de Alain Resnais, *Hiroshima, mon amour*. Nele, passado e presente estão entrelaçados no mesmo novelo de memória, construindo imagens ondulantes ou imagens-móvil. Em análise, José Lino Grunewald falava que o cinema cada vez menos precisava de um enredo na forma tradicionalmente entendida. A arte cinematográfica, para ele, era ritmo, sensorialidade e percepção. Sobre *Hiroshima*, Grunewald escreveu:

[O filme é] o seccionamento capital de qualquer recurso filiado a um tempo descritivo-anedótico: compreender *o cinema em sua essência de um complexo de imagem-som-movimento – um conteúdo de formas, não a serviço de uma clicherie temática* pré-estabelecida, mas, ele mesmo, em sua propulsão fílmica. [...] No problema que propõe, *Resnais não foge à realidade; absorve todo um legado de recursos já cristalizados em obras de vulto e devolve-os noutra vibratum de espaço-tempo*. Um perfeito isomorfismo rítmico-visual, som e figura – um máximo de primazia sensível, em razão de ser *um cinema do instante, onde cada sequência significa uma vivência autônoma* [...]. Presente, passado e futuro se anulam uns aos outros [...].¹²⁰

Grunewald teoriza sobre “um cinema do instante”, mas cujos tempos se embaralham e se autoanulam em seu choque. Mas que, principalmente, desafiam a lógica de cadeia causal do lugar comum narrativo. Suas imagens são autônomas entre si, não obedecem a um fio de enredo. Esses filmes, entretanto, não fogem à realidade, ou a um tipo de realismo cinematográfico, somente a desenvolvem em outro “vibratum de espaço-tempo”. Grunewald nega, portanto, as acusações de que esses filmes seriam meras projeções oníricas, não correspondendo a nenhuma realidade. Baseado em uma concepção da realidade como composta de camadas, Grunewald trabalha com a ideia de uma realidade como um diapasão que produz diferentes ondas vibratórias de “espaço-tempo”. O realismo de filmes como esses, cuja recepção apresentamos, elaboravam-se acionando essas outras vagas temporais.¹²¹

Em direção similar, Maurício Rittner também advogava que esses filmes seriam realistas, embora admitisse a semelhança com sonhos. Na mesma direção do crítico mencionado acima, ele aponta que o realismo imagético desses filmes se manifesta em frequências diferentes:

¹²⁰ GRÜNEWALD, José Lino. Hiroshima, meu amor – um filme revolução. In:_____, 2001, p. 50-55, p. 50-51, grifo nosso. (Originalmente publicado no *Jornal das Letras*, 1960).

¹²¹ Para Ismael, característica da arte cinematográfica atual seria “pelo menos sugerir uma vivência epistemológica do mundo”, sendo, por isso, impossível ater-se a uma “‘única’ realidade”, reprovando aqueles que elegiam uma camada da realidade como a única. O alvo seriam os cineastas engajados: “O absurdo dos que pretendem revestir o social como o único aspecto da realidade”. ISMAEL, J. C. , 1965, p. 39.

A analogia entre filme e sonho não torna o cinema enganador e mentiroso, mas, ao contrário, mostra a amplitude do ‘realismo’ cinematográfico, ao mesmo tempo introvertido e extrovertido, capaz de dar descrições convincentes de dois mundos, exterior e interior [...]. *As perspectivas não passam de ilusões de ótica, a vida não se deduz [racionalmente]. Não há senão situações, sem cauda nem cabeça, sem começo, sem meio e sem fim, sem direito e sem avesso; podemos contemplá-las em todos os sentidos; sem limite de passado ou de futuro; elas são o presente.*¹²²

Rittner, apesar de aparentemente inverter a equação de Ferraz, estabelece os mesmos pressupostos e chega a semelhantes conclusões. O mundo ludibria a razão humana, impossibilitando um exercício exclusivamente racional de dedução. Só o que resta são diferentes perspectivas, um caleidoscópio de variados pontos de vista. O cinema, no entanto, apresenta-se como a ferramenta ideal em seu realismo de amplos limites permitindo tanto descrições da interioridade e da exterioridade em relação à esfera humana a fim de extrapolar as condições temporais ordinárias. No cinema pode-se contemplar o mundo em todas as direções temporais ao mesmo tempo, tornando algumas das diversas ondas, até então invisíveis, identificáveis em sua trajetória no diapasão da realidade. Nele, passado e futuro se interpolam em um presente de alcance maximizado.

Mário Pedrosa, por sua vez, dizia que o filme compõe uma atmosfera atravessada por tempos. O crítico, como dissemos, um dos maiores defensores do internacionalismo da arte e de suas benesses para os artistas brasileiros, raramente escrevia sobre cinema. Mas quando o fez, ainda que de forma indireta, tomando como objeto de seu ensaio não o filme, mas o cartaz do filme no cinema polonês, naquele período em mostra no Museu de Arte Moderna de São Paulo (v. 1. 1.2), deixou transparecer uma peculiar teoria sobre o cinema da época:

Quando falamos de atmosfera [do filme] não nos referimos à atmosfera propriamente pictórica, feita fisicamente, pigmentariamente, de tons, pinceladas etc., mas a essa atmosfera pesada, que não é propriamente de ar, de matéria vaporosa, descontínua, transparente ou fosca duma pintura, e sim de *uma densidade de espaços*, de distanciamento estranho entre um objeto e outro, uma figura à outra, onde sempre entra o tempo, de contrastes e desigualdades de iluminação, de *povoamentos surpreendentes que sugerem, prenunciam, auguram ou agoiram [sic] acontecimentos em botão, a vir, em marcha*. § Os melhores cartazistas poloneses cuidam, acima de tudo, de *apreender essa atmosfera, que está para o assunto no cinema, como o tema para o assunto na pintura*. § O assunto no cinema no fundo não existe, é apenas uma ideia, vago projeto. [...] *É que a realidade cinematográfica nada tem de realista*, pois se, de

¹²² RITTNER, Maurício. Atualidade de Epstein. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 04, ano I, p. 38, mar-abr 1967, grifo nosso.

um lado, a câmera transpõe inevitavelmente a realidade, de outro a intensifica. Pela transposição, a famosa realidade muda de plano; pela intensificação, de estado. *Que resta, então da primeira realidade? Da objetiva, nua realidade? Da realidade ‘realista’? Um conceito, sem atmosfera. Como um corpo sem sombra. § A realidade cinematográfica, quer dizer, transposta e intensificada, é um continente atmosférico, com abertura permanente ao que está fora e ao que está dentro, ao que vem e ao que vai. E nessa espécie inexorável, descontínua, de inacabado e incompleto [sic], que ameaça fechar-se ou completar-se a todo instante, encerra-se o único conceito possível, palpável, em formação, da realidade. Eis a profunda ‘realidade’ da imagem cinematográfica.*¹²³

Pedrosa compõe um intrincado esquema teórico que revela uma concepção peculiar de realismo cinematográfico, negando de maneira peremptória o realismo entendido tradicionalmente. Em detalhe, esse painel conceitual revela que a “atmosfera” fílmica, vista como uma “densidade de espaços” com um “estranho” vazio entre os objetos expostos está preenchida pelo “tempo” anunciando os acontecimentos do futuro, ainda “em botão”.

O verdadeiro objeto do artigo, os cartazistas poloneses em filmes como *Cinza e diamante* (*Popiół i diament*, POL, 1958) de Andrzej Wajda, fariam uso dessa atmosfera para compor suas imagens.¹²⁴ Diferente da pintura, onde o tema gera o assunto do quadro, isso se faz impossível de observar no cinema, simplesmente porque o cinema não possui “assunto”, apenas um “vago projeto”. Por dois processos, a “intensificação” e a “transposição”, a realidade na qual o filme se baseia se torna um pálido “conceito” enquanto entidade não passível de ser envolvida em uma atmosfera.

A construção abstrata possivelmente deixa o leitor embaralhado, erguendo uma compreensão teórica em que se transpõe um elemento de um plano a outro, intensificando-o, mas em que o estatuto do objeto original para onde a câmera se voltou parece ser o que menos importa. Algo chamado “realidade cinematográfica” somente poderia ser assim chamada após – jamais antes, – o “continente atmosférico” típico das propriedades da câmera cinematográfica agregar-se a ela, não sendo possível identificar uma “profunda” camada de real a compor a arte cinematográfica.

Pedrosa conclui o trecho mencionando um radical inacabamento nessa realidade fílmica, uma abertura, em que cada instante está prenhe de opostas possibilidades, a de fechamento e

¹²³ PEDROSA, Mário. O filme, e seu cartaz polonês. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 25 ago. 1962, grifo nosso.

¹²⁴ O cartaz do filme está reproduzido na matéria, logo abaixo do texto de Pedrosa. Obviamente, os leitores da época não puderam entrar em contato com o jogo das manchas vermelhas furiosas e do branco, como visto na fig. 4.5 (abaixo), uma vez que o jornal era publicado em preto e branco.

completude, jamais, porém, de fato realizáveis. Uma sensação de imprevisibilidade, de onde acontecimentos inesperados podem surgir a cada segundo, são os componentes dessa atmosfera fílmica, que arrebatam o espectador em um universo de intensidade e expectativa. Uma imagem ondulante seria gerada, o que chamamos acima de imagem-móvil, agregando os jogos possíveis com imagens fílmicas instáveis.

Pedrosa, entretanto, mostrava-se avesso à perspectiva fenomenológica aplicada às artes. Acreditava que o desnudamento proposto por esse olhar e método fazia-se inviável, uma vez que a humanidade sempre precisava de novos mitos, a serem recriados pela arte moderna, interpondo-se entre o sujeito e o que se chamavam de expressões originárias do mundo, na realidade provavelmente inalcançáveis¹²⁵. Seu ponto de vista sobre a arte cinematográfica, porém, guarda algumas proximidades, ao menos no trecho em análise, em relação à discussão fenomenológica sobre a imagem, principalmente, a cinematográfica.

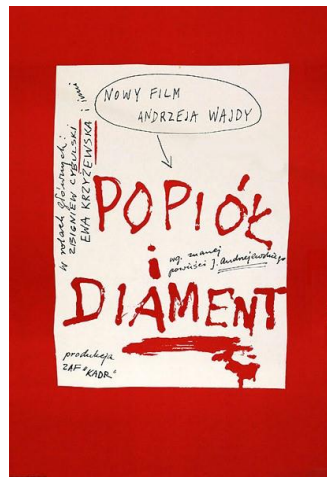


Figura 4.5. *Cinzas e diamantes*. 1958. Cartaz. A realidade cinematográfica e a atmosfera densa de acontecimentos em botão.

Os estilemas de leitura fenomenológica estavam distribuídos em intensidade pelas críticas do período, como estamos vendo, e intercomunicavam com as diversas outras referências também disponíveis, em um quadro artístico marcado pela diversidade. Desse modo, o uso do

¹²⁵ Sobre o a abordagem fenomenológica, Pedrosa declara: “A descrição ingênua fenomenológica é desde o início uma elaboração mítica. O mundo não pode viver sem mitos [...]. A arte moderna, consciente ou inconscientemente, refaz os mitos como fez toda a arte do passado”. PEDROSA, Mário. *Ciência e arte, vasos comunicantes*. In: _____, 1975, p. 73-80, p. 74 (Originalmente publicado em 1960).

léxico da filosofia fenomenológica em alguns críticos, tornam interessante para nossos propósitos retomar algumas ideias desses autores, principalmente Maurice Merleau-Ponty, mas também Edmund Husserl e Jean-Paul Sartre, embora isso não garanta, obviamente, que o cronista situado historicamente leu esses pensadores da mesma forma que as ferramentas do presente nos permitem fazê-lo.

Faz-se lícito recordar que essas categorias estão sendo usadas para ativar usos históricos das palavras, portanto diacrônicos, e não usos que visem um possível significado ideal a partir da exegese do pensamento filosófico, alcançando-lhe o sentido que a filosofia como disciplina acadêmica hoje lhe daria. Os conceitos filosóficos são vistos aqui em plena ação histórica, como modalidades de crítica de arte e, desse modo, tão historicizáveis quanto qualquer outra palavra da época.

Os filósofos serão observados, assim – o que pode gerar pruridos em leituras mais canônicas – como espécies de ensaístas, críticos de arte alternativos¹²⁶, que tomavam por objeto modalidades sensíveis ou imagéticas, ainda que seu vocabulário e ideias somente possam ser entendidos a partir de um contexto acadêmico e filosófico. Feito este parêntese, partamos para um texto que visava divulgar uma visão mais profunda sobre essa filosofia no meio artístico brasileiro. Para isso, avançaremos tomando como base o pressuposto de que o artigo supria uma demanda pré-existente no público consumidor de cultura e de cinema e aproveitemos para persistir no paralelo entre esse pensamento e o de Pedrosa e de outros críticos, expostos acima.

Andrea Bonomi, teórico italiano, publicado pela *Tempo Brasileiro* em 1965, explica uma dialética entre fundo (*hintergrund*) e tema, operacionalizando-a para a aplicação da fenomenologia ao cinema. O que ele chama de fundo seria justamente a realidade antes de ser observada. Opaco e um elemento já dado, esse fundo conecta-se a uma percepção limitada em seu horizonte de questionamento¹²⁷. O tematizar, por sua vez, seria arrancar o objeto desse “fundo passível”, transformando-o em um “fenômeno significativo”, acionando-o em um projeto

¹²⁶ Importante recordar que Baxandall talvez não aprovasse o uso das críticas de arte como uma maneira de estabelecer diretrizes. Ele recomendava o uso de textos médicos, de cientistas e de matemáticos da mesma época em que a imagem foi produzida, defendendo que estes seriam “importantes e valiosos críticos de arte alternativos” e que estariam longe das injunções e modas as quais as críticas de arte, seja de pintura ou de cinema, estão inseridas. Nesse ponto, preferimos focar apenas a relação da crítica com o “modo de ver da época” que, não obstante, Baxandall admite. Entendemos que as modas e pressupostos que influem na crítica são objetos de pesquisa igualmente válidos para nosso estudo e, muito pelo contrário, os caprichos e modismos da qual estão imbuídos incentivam, em uma perspectiva de um regime visual construído a partir do conflito, ao invés de desautorizar seu uso. BAXANDALL, Michael, 2006, p. 128-9.

¹²⁷ Observar relações da *Hylé e Hintergrund*, por nós abordada em 4.3.5.

de mundo.¹²⁸

Nesse sentido, o que Bonomi identifica como tematização, seria o agregar-se a camada do real ao “continente atmosférico” do cinema, conforme mencionado por Pedrosa. Antes da observação, realidade é “corpo sem sombra”, configura-se em nada a não ser o fundo, estático e óbvio, impossível de gerar novas relações. Em Pedrosa¹²⁹ e Bonomi, mas também no jovem Sartre, o que a imagem cinematográfica realiza seria um corte, uma “aniquilação radical”, ainda que momentânea, das condições de realidade.

O mundo fílmico para impor-se como experiência de mundo, rompe com “os horizontes de infinitas experiências possíveis” do real e cria um “*analogon*”, um sucedâneo, intimamente relacionado à “estrutura temporal fílmica”. Nesses momentos, o filme se torna um homólogo da reflexão fenomenológica: “posto que na experiência fílmica originária o mundo real não mais contava, vinha, como se disse, neutralizado”, o que restavam seriam “as linhas, os perfis, as sombras, as luzes que constituíam a imagem na tela [e que] valiam para mim como substituto, como ‘analogon’ dos dados da percepção normal”.¹³⁰

Para a conquista de um novo olhar sobre o mundo, para revestir a percepção de uma estrutura temporal fílmica, cortam-se os laços entre o mundo do filme e a realidade. O estudo das formas realizado pela imagem fílmica (e, em último grau, pelo espectador na sala de cinema, na verdade chave do processo) exige esse aparte para que uma nova relação daí advenha. Ainda

¹²⁸ BONOMI, Andrea. Filme, realidade e linguagem. *op. cit.*, p. 35. A Intencionalidade (*intentionalität*) seria a atitude filosófica, uma “característica fundamental da consciência” que dirige o olhar do filósofo (ou do ser portador da visão, nesse caso) para esse fundo a fim de depositar uma atenção intensificada sobre o objeto, em uma espécie de abertura do mundo. ABBAGNANO, Nicola. Intencionalidade. In: _____. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 576-577. Salientar que Luís Costa Lima, teórico da literatura, que traduz o texto de Bonomi, opta por traduzir o vocábulo como “atencionalidade” visando possivelmente ativar seu uso para, de modo mais específico, um sentido peculiar a visão e desviá-lo de uma possível confusão com o uso da palavra pelo senso comum, o que resultaria em um simples ato volitivo destinado a um determinado fim.

¹²⁹ Para não forçar as tintas da aproximação, poderíamos relacionar, em Pedrosa, esse corte ao que ele chama, em sua reflexão sobre a *Gestaltpsychologie*, de “distanciamento psíquico”: “A obra de arte não pode misturar-se ao cotidiano da vida, equiparada a uma obrigação social que se cumpre [...], uma violência que se comete, uma frustração que se sentiu”, ver: PEDROSA, Mário. Da abstração à autoexpressão. In: _____. 1975, p. 35-49, p. 37 (Original em 1959). Mas as semelhanças são possíveis, como no trecho: “Os homens, no entanto, não vêm mais com os olhos, mas com a rotina das combinações já estereotipadas, das formações congeladas – enquanto o artista insiste, quando autêntico, em divisar milagres e fantasmas, figuras e fundos, por toda a parte, nas paredes velhas defronte do ateliê, na casca da árvore, na nervura das folhas, num papel amassado, nos restos de cinza do fogão”. PEDROSA, Mário. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: _____. *Arte/forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 12-85, p. 37 (Original de 1949).

¹³⁰ BONOMI, Andrea. Filme, realidade e linguagem. *op. cit.*, p. 36-7. O trecho é baseado em Sartre. Apesar da acusação de que a teoria da imagem sartreana considera o imagético em sua força expressiva, sua apropriação das relações entre consciência e criação imagética a partir de Husserl merece uma análise mais detalhada. PRADO JR., Bento. Sartre e o destino histórico do ensaio. In: SARTRE, Jean-Paul, 2005. p. 07-29. Sobre isso também: SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996; SARTRE, Jean-Paul, 2008.

fazendo as palavras de Pedrosa a base para a discussão, agora podemos compreender porque para o crítico não convém assim mencionar uma camada profunda de realidade ao qual o cinema se refere. Nessa concepção, ligar a câmera e acionar seus espaços atmosféricos seria fechar a realidade como entendida cotidianamente do lado de fora.

Ainda que supostamente esse reencenamento do mundo valha para qualquer filme e não tão somente para alguma opção de cinema em particular, os interlocutores que usamos parecem ter em mente um específico tipo de filme, provavelmente aqueles que eles julgavam representar o ápice da representação cinematográfica a partir de seus gostos pessoais. Em Pedrosa, não havia sequer assunto ao qual esse cinema ideal se remeteria, sendo que as composições de espaço e tempo valeriam mais do que um enredo construído a partir de referências ostensivas na realidade.¹³¹

Há aqui uma crença reiterada no potencial do cinema de romper com as cadeias de causa e consequência, das perspectivas temporais unidirecionais e, retomando Ferraz, um cinema que aja para a superação dos limites estreitos do tempo presente da imagem. Podemos notar que o ponto de vista dessas asserções sobre a imagem cinematográfica encontra-se em um terreno completamente diferente dos que analisamos anteriormente sobre o esmagamento do ego do espectador e sua irrevogável colonização mental. Daquela concepção, no entanto, permanece o poder visual da imagem cinematográfica como um artefato potencializador de experiências temporais únicas.

Apesar disso, afasta-se o esmagamento do espectador e o cinema enquanto arma para, em um projeto ativo a partir da potência visual da imagem, adentrar no território da utopia com a câmera cinematográfica como elemento privilegiado a favor da expansão perceptual e sensória. A imagem cinematográfica nas mãos do cineasta seria um convite a um ver renovado, a partir de um mundo reduzido a um estado originário de selvageria em suas linhas e formas, em que a experiência humana compõe-se a partir de um intercâmbio dinâmico entre a consciência individual e a realidade desse mundo.

Ao agregarmos o ideal de troca infinita, o que se pode ser visualizado no recurso a imagem-móvil, o referencial fenomenológico dos *layouts* de percepção que cartografamos adquire um índice de movimento perpétuo e incompletude, possivelmente ausente nos

¹³¹ “[O cinema] cria uma realidade com formas. E é na forma que é preciso buscar seu verdadeiro conteúdo”. ROBBE-GRILLET, Alain. *O ano passado em Marienbad*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 06 (Roteiro do filme, com prefácio do escritor, originalmente publicado na França, em 1961, ano de estreia do filme).

referenciais originais. Acreditamos na importância desse acréscimo para reforçar que o corte ficcional absoluto entre filme e realidade em uma realidade fílmica, não significa exatamente um seccionamento, uma ruptura sem peias e sem lastro com o real, como um olhar apressado pode denotar. Exatamente o contrário é o que acontece. Fazer isso é reencontrar a realidade multiplicada em seu poder de dar-se a ver.

No esquema de agenciamento de percepção que sugerimos, a operação pressupõe um recomeço constante, em que as flores azuis benjaminianas¹³² são horizontes sempre buscados, em uma batalha de antemão perdida, mas que impulsionam sempre uma nova investida. E no jardim da técnica, que assumiu proporções babilônicas desde então, a cada retomar das armas, esse horizonte parece simultaneamente mais próximo e infinitamente mais distante.

4.3.4 O olho fenomenológico: objetividade e cinema como conhecimento do mundo

O último aspecto que ora tomaremos a partir do vocabulário da época está também relacionado à crença do cinema como parte do progresso do conhecimento da humanidade sobre o mundo. Como o crítico de cinema do *Suplemento literário*, J. C. Ismael apresentava: “O cinema dispõe, mais do que qualquer outra arte, de recursos para valorizar a imagem das coisas [...]; a câmera permite explorar e desvendar a coisa até a exaustão, jogando-a diante de nós plena de significado expressivo”.¹³³

Para dar início à investigação de como essa inclinação para o conhecimento da imagem-câmera organizava-se a partir do olhar do período, primeiramente, analisemos David Neves. Sobre *O Ano passado em Marienbad*, aquele crítico assegura, em tom de intimidade com o cinéfilo que o lia:

Se o que apresentei [sobre o filme] não coincide com o que vai no espírito do prezado leitor, rogo a este que não se preocupe com o fato e que se convença da validade de sua própria demonstração, esquecendo bem depressa o intrincado seguimento de planos da fita [de Resnais]. *Peço a todos que guardem seus esforços mentais mais vigorosos para as obras e as potencialidades do Cinema Novo do Brasil*. Parece que agora se procura fazer filmes dentro de um mínimo

¹³² Miram Hansen explica as referências da “flor azul” do ensaio benjaminiano sobre a obra de arte, relacionando aparato cinematográfico e realidade, remontando a *Blau Reiter*, figura importante no romantismo alemão, principalmente na poesia de Novalis, simbolizando o Infinito. A flor azul benjaminiana, portanto, seria uma “metáfora sumamente aurática”. HANSEN, Miram B, 2012, p. 228.

¹³³ ISMAEL, J. C., 1965, p. 127.

de condições, com largo coeficiente de objetividade, que dispensa *o jogo alienante das interpretações in abstracto* [sic].¹³⁴

A partir de Neves, podemos extrair uma opinião diferente das até agora analisadas sobre películas cinematográficas como a de Resnais, o que retira a recepção desse filme dos mares calmos e perigosos da unanimidade aparente. Naquele analista, ao exigir um hercúleo esforço mental por parte do espectador, esse tipo de filme autorizava uma variada gama de interpretações que se mostravam igualmente prováveis. Inclusive, apresentava-se impossível chegar a uma conclusão sobre o que o filme queria dizer, cada espectador deveria se satisfazer com a sua visão pessoal, assegurando a intercambialidade de todos os pontos de vista sobre o mesmo. Esse tipo de filme, conclui ele, jamais poderia gerar o conforto de um consenso, não importava quantas vezes fosse assistido.

É o cansaço e esgotamento frente ao assistir repetidas vezes o filme, já que a transitoriedade de alguns tempos fílmicos continuava implacável. Na mesma edição da RCC, as palavras de Walter Lima Jr. caminham em direção semelhante, *Marienbad* era um cinema “caça-níqueis” que o cinéfilo “vê muitas vezes tentando fabricar [...] uma opinião definitiva”. Os “níqueis” em quesito nessa denominação aparecem não relacionados a dinheiro, no sentido comum da expressão, mas porque o filme demandava tal esforço do espectador que ele terminava “comprando cada uma das impressões [visuais]”.¹³⁵ Lima Jr. terminava o texto rejeitando também o filme porque o preço (sensório) a pagar não valia a pena, seria muito alto para não se chegar a conclusão alguma.

Ainda que rejeições de um filme, de acordo com eles, excessivamente abstrato e pouco objetivo, centrado em veleidades intelectuais dos seus criadores, em uma segunda leitura, podemos perceber igualmente que os trechos encaram principalmente o filme como um cinema centrado no espectador, ainda que de maneira, segundo aqueles ensaios, excessiva. Películas como aquelas demandam apostas do espectador. Caberá a ele o papel de organizador visual das cenas, estabelecendo um sentido, mesmo que provisório, para as imagens.¹³⁶ Essa provisoriedade,

¹³⁴ NEVES, David. Um filme de alienados. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p. 43-50, jan. 1963, p. 49, grifo nosso.

¹³⁵ LIMA JR., Walter. O ano passado em *Marienbad*. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 62, jan, 1962, grifo nosso.

¹³⁶ Algo semelhante era proposto para os romances de Clarice Lispector e para os do *nouveau roman*, como Robbe-Grillet. Mas também para as artes visuais: “[...] Chegou a ocasião de por o problema da leitura. Perguntar ‘como se lê um quadro?’, equivale portanto a perguntar quais são as nossas possibilidades de leitura atuais qual é a situação dum ação narrativa no universo de hoje. Este universo já não está fechado – e aqui vamos ao encontro de Robbe-

porém, gerava um risco - terminar na sensação de que o prêmio não era recompensador e somente encontrar frustração após todo aquele esforço visual.

Frisemos, em um segundo momento, então, a centralidade do papel do espectador e não exclusivamente do olhar do cineasta nessa construção de um cinema propiciador de uma visão de mundo renovada. A recepção de Antonioni, uma vez mais, pode nos dar um exemplo de que a objetividade poderia assumir contornos bastante diferentes dependendo da concepção de cinema partilhada.

Para Paulo Leite Soares, entusiasta dos filmes daquele cineasta, a objetividade se daria na proposta do filme de desenvolver “uma nova marcação do tempo em relação” aos personagens da narrativa, uma nova relação entre a câmera e o ponto de vista narrativo e, acrescentemos, a exigência de um novo papel para o espectador:

A ‘aventura’ que dura apenas seis dias é desenvolvida segundo as determinações do momento dos personagens a *apreensão fenomenológica da realidade* pela câmera, quando os tempos mortos têm igual ou maior função criadora em relação ao acontecer narrativo [...]. *O realizador se abstém de qualquer análise*, o que não significa passividade documentária ou apelo limitado a um dado fluir existencial; muito pelo contrário, ao se deslocar em torno de um acontecimento ou de uma ação integrais, *Antonioni caminha até uma focalização fenomenológica, reduzindo a zero a sua participação como consciência em termos de pontos de vista, de onde a impossibilidade de uma ‘mensagem’ ou de uma ‘moral’ no filme.*¹³⁷

Uma imagem-câmera concentrada em um “tempo morto” em que o não-acontecer exerce a mesma importância no enredo que os acontecimentos que fazem a história se desenvolver representava uma peculiar maneira de “apreensão fenomenológica da realidade”, essa é a descrição esboçada. Nessa abordagem, os personagens caminham sobre um tempo cristalizado em flocos de neve, um tempo espacializado, portanto. Tal apreensão incentiva igualmente a autonomia das cenas entre si, enfraquecendo seus laços de tempo sucessivo (causa e consequência) uma vez que estas não estão conectadas de maneira tradicional em um fio narrativo unilinear, e a uma recepção autônoma por parte do espectador, supostamente em liberdade de interpretar a cena “dar-lhe uma mensagem ou uma moral”, como se queria na época,

Grillet, de Resnais e de Genet... § As histórias não o são mais, o seu sentido escapa-nos porque ele está em estado perpétuo de multiplicação. [...] O quadro torna-se assim uma ação criadora do pintor e do leitor – ação criadora total, que se passa no tempo contínuo que ao mesmo tempo convém ao quadro e a ação de o ler”. FRANÇA, José-Augusto. A leitura do quadro. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 12 Jun 1965. Sobre as leituras múltiplas no novo romance, ver, PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ótica ilusória de Robbe-Grillet. *op. cit.*

¹³⁷ SOARES, Paulo Leite. Ainda Antonioni. *op. cit.*, p. 43-44, grifo nosso.

ou simplesmente admitir a impossibilidade desse juízo verbal e analítico para aquelas imagens.¹³⁸

A ênfase nesse tempo espacial, congelado, e seu correspondente manuseio permitem ao cineasta realizar uma “focalização fenomenológica” recusando os depósitos verbais ordinários agregados à imagem e à sua carga conceitual prévia. Do mesmo modo, o foco que permite tornar nítido o grânulo da imagem, reduzi-la à sua materialidade básica, formas e traços, autoriza que o cineasta – ou a instância narradora, o que seria mais apropriado para a interpretação de imagens cinematográficas em chaves mais recentes (v. 6.1) – se exima de uma opinião sobre a situação, pondo-a entre parênteses, efetivando a *epoché*, para que o espectador realizasse, junto à narrativa, uma reorganização dos elementos originários então dispersos em uma nova compreensão.

Estamos falando uma vez mais de despojamento das imagens, mas no sentido de nudez moral e conceitual. Em seguida, o olho do espectador e o olho da narrativa investigam perfunctoriamente aqueles ínfimos componentes da imagem, *analogon* do real, estabelecendo um modo de estar no mundo que, ao reconectá-lo de modo enriquecido a esse mundo, torna-o um indivíduo renovado. Em outras palavras, é um olhar redobrado que a imagem convida o espectador a fazer, solicitando que o filme seja visto várias vezes. Uma espécie de aprendizado pela imagem.

Em paralelo com essa perspectiva, o crítico Rogério Sganzerla falava, ao analisar cinemas como o de Antonioni ou Godard, em uma “câmera cínica”, aquela que passeia pelos acontecimentos sem aparentemente envolver-se e julgar o que estava acontecendo: “a câmera retém apenas o essencial: as aparências visuais dos seres e dos objetos. Assim, ela os abstrai de noções” externas a eles, sejam morais, psicológicas ou sociais. “A realidade é, então, despojada abstraída e, finalmente, reintegrada em seu estado bruto”. Sganzerla analisava o cinema de Jean-Luc Godard, mas também de Howard Hawks, no que ele julgava ser uma *etapa evolutiva* das novas condições cinematográficas: “Pode-se observar que, nesta evolução, a ‘câmera’ autonomizou-se e tornou-se uma forma livre de contato com a realidade” (fig. 4.6).¹³⁹

¹³⁸ Como exposto anteriormente, abrir as interpretações para o leitor ou espectador seria oferecer uma oportunidade criativa: “Quando Robbe-Grillet alinha essas circunstâncias contraditórias, não está mistificando o leitor, zombando dele, mas lhe está oferecendo a possibilidade de escolher entre muitas hipóteses, criando assim seu próprio romance, ou seus próprios romances”. PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ótica ilusória de Robbe-Grillet. *op. cit.*

¹³⁹ SGANZERLA, Rogério. A ‘câmera’ cínica. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 11 jul. 1964. Sganzerla vai ainda mais longe ao identificar uma tendência para a valorização do olhar nas letras e no cinema: “Verifica-se tanto no cinema quanto no romance contemporâneo, uma acentuada preocupação pela visão, pelo olhar, como forma de captação da realidade. O mesmo acontece com a fenomenologia e a ciência moderna; e o grupo de escritores do ‘*nouveau-roman*’ foi chamado de ‘*l’école du regard*’ [...]. [Nessas tendências] parte-se da descrição da superfície e da aparência dos objetos a fim de encontrar-se o significado dos mesmos” (*idem*).

Uma câmera, que Sganzerla põe entre aspas, que se distanciasse da ação poderia captá-la como acontecimentos visuais, mas principalmente ativá-las em seus aspectos temporais particulares. Olhar os objetos em sua pura visibilidade e ativar sua estrutura temporal única são atos intimamente relacionados. Merleau-Ponty fala que o cinema seria a única forma de arte que permitia apreender a passagem do tempo como percepção, sem depender de mecanismos externos ao corpo para isso (como relógios, calendários ou o simples mover-se dos astros).¹⁴⁰



Figura 4.6. *Acossado*. 1960. Direção: Jean-Luc Godard. Uma câmera cínica a circundar os acontecimentos sem julgar.

A imagem cinematográfica estaria intimamente relacionada com o mecanismo da própria percepção em que o aberrante, o que nos desconforta e as grandezas intangíveis como o tempo se tornariam aspectos videntes do mundo. “O outrem é captado indiretamente através de uma interpretação de signos – deve-se dizer que o outrem me é dado como evidência, como comportamento”.¹⁴¹

Assim como Paul Cézanne em suas pinceladas para reconfigurar o mundo esteticamente,

¹⁴⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail, 1983. Em realidade, a ideia apropriada por Merleau-Ponty seria de Jean-Louis Chéfer: “[O cinema] é a única experiência na qual o tempo me é dado como uma percepção”. CHÉFER, Jean-Louis (*apud* AUMONT, Jacques), 2004, p. 66.

¹⁴¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail, 1983, p. 43-44. Fernão Ramos salienta que Merleau-Ponty proferiu a palestra que deu origem aquele texto em 1945, mesmo ano de lançamento da *Fenomenologia da percepção*, sua obra máxima, e, portanto, antes das experiências do cinema moderno com a apreensão da realidade em nova chave, do neorealismo a *nouvelle vague*. Ramos destaca um certo desconhecimento do filósofo em relação ao cinema que era então realizado e remete suas reflexões para as experiências do construtivismo russo, nas décadas de 1920 e 1930, principalmente em Pudovkin. Experiências, portanto, baseadas na montagem cinematográfica como captação de tempos e não no plano-sequência *à la* Bazin. Cf. RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera*. Campinas, SP: Papyrus, 2012, p. 53-57.

o desafio da arte seria captar “o mundo tal como ele é antes de ser olhado”.¹⁴² O que seria perfeitamente possível, ao menos na perspectiva disponível para a época, se fosse admitido o fato de que o olho permite ao investigador restabelecer a selvageria de um mundo em estado bruto, composto apenas de formas preenchidas, volumes e vazios, antes que os nomes se agregassem aos objetos de modo aparentemente inexorável: “A percepção não pode ser entendida como a imposição de determinado significado a determinados signos sensíveis, pois esses signos são indescritíveis, em sua mais imediata textura sensível, com referência ao objeto que significam”.¹⁴³

Essa conexão do tipo de realismo que estamos definindo com o projeto de uma fenomenologia voltado para a *redução* do mundo organizado e racional a uma multiplicidade básica e caótica dos objetos restabelecidos como perceptos sensórios, disponíveis para a apreensão do corpo, permite emprestar ao termo objetividade um novo significado.

O olhar cinematográfico como prática histórica situada e elaborada na interceptação de diversos modos de ver está carregado de objetividade (ou do desejo dela) à medida que aciona a “focalização” que reduz o mundo racionalmente constituído ao seu extrato básico, “signos sensíveis”, objetos a serem apreendidos pelos sentidos, “o monograma visível e sonoro”, através de uma suspensão de julgamento moral para uma reorganização do mundo:

Em *A Aventura* inaugura-se um novo conceito de realismo, não mais o olho exterior da pintura de um neocotidiano pomposo ou pobre, mas, sim, o simples *campo fenomênico* onde se opera o *descascamento* dos efeitos alusivos e/ou ilusórios, quando *a própria evidência da imagem, em pura objetividade*, dispensa qualquer simbolismo *tout court* [...].¹⁴⁴

José Lino Grünwald nos fala acima de um cinema baseado em um realismo que não se identifica com a recriação de um cotidiano, mas alicerçado na forma como os objetos se dispõem para a câmera, em sua “evidência” de seres visíveis, construindo uma “pura objetividade”. Esse olho interno do filme, o olhar narrativo, sempre atrás de percorrer a superfície dos objetos, dos personagens e das paisagens, opera como um “descascamento” da realidade, anulando tanto os simbolismos, tão óbvios quanto solidamente agregados, quanto as mensagens morais ocultas. Afinal, antes da *epoché*, o mundo se dá como obviedade. Após esse olhar, o mundo retorna

¹⁴² AUMONT, Jacques, 2004, p. 208. Sobre isso, ver, MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. Trad. Nelson Alfredo Aguilar. In: OS PENSADORES. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 113-125.

¹⁴³ MERLEAU-PONTY, Maurice. Cinema e a nova psicologia. *op. cit.*, p. 107.

¹⁴⁴ GRÜNEWALD, José Lino. Cinema 1961. In: _____, 2001, p. 80, grifo nosso.

complexificado. Em um mundo em camadas de significado, retiram-se as mais profundas, as verbais-analíticas, racionalistas etc., para chegar às mais sensíveis e próximas aos objetos que de fato se dão ao olhar sem a intermediação conceitual que, em realidade, abole as possibilidades do olhar atento.

Ao enfatizar os objetos da câmera em seu potencial de se darem a ver, em um contínuo vai-e-vém entre um olho que sente uma superfície e um mundo externo, agora agressivo e não compactificado e que não se deixa facilmente apreender, essa opção estética estaria atrelada à uma atenção ao fluxo do mundo físico, para continuar a usar um vocabulário fenomenológico, em embate com corpos que visam apreendê-lo em sua complexidade.

Podemos relacionar esse predomínio do objeto e do objetivismo a partir dos termos aqui discutidos também a mencionada crise da palavra. Nessa ótica, os vocábulos estariam relacionados à consciência e ao subjetivismo. Já os sinais e as imagens constituem o fluxo daquilo que existe remetendo ao concreto e à objetividade. A imagem é o monograma do real, não só seria veículo para a objetividade, mas seria ela mesma inexoravelmente objetiva. Pelo contrário, a palavra seria apenas eco do subjetivo.¹⁴⁵ Os diretores que esses críticos analisavam “não impingem um conhecimento relativo, porque sabem que não conseguimos conhecer, saber ou possuir os seres e objetos, conseguimos somente *ver* que eles existem”.¹⁴⁶

Nesse sentido, não é a um tipo de conhecimento analítico, baseado na elaboração verbal de um mundo, que esses perceptos sensórios se vinculam, mas a uma forma de conhecimento sobre o mundo específica. Fernão Pessoa Ramos define um “sujeito-da-câmera” para significar não o real portador da câmera, o diretor, o *cameraman*, o fotógrafo etc. mas, sim, a circunstância em si, de alteridade, de uma vivência outra, transmitida de modo único pelo cinema.

É todo um “por-em-situação” que essa operação realizada pelo cinema aciona carregando uma estrutura temporalizada na imagem-câmera até sua explosão, seja em móveis ou outra instável imagem que usemos para visualizar esse salto¹⁴⁷. A partir dele, um experienciar de um outrem faz-se possível, em um realismo baseado na construção de intensidades experimentadas

¹⁴⁵ Sobre isso ver, MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Embora sejamos levados a crer que Grünewald usava com mais ênfase o primeiro trabalho do filósofo francês: MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Estrutura do comportamento*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

¹⁴⁶ SGANZERLA, Rogério. *A câmera cínica*. *op. cit.*, grifo no original.

¹⁴⁷ Ainda sobre o romance de Robbe-Grillet, a ensaísta Leyla Perrone-Moisés remete a uma cadeira de balanço: “a intriga está em permanente movimento, como a cadeira de balanço que é um dos símbolos usados pelo romancista”. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A ótica ilusória de Robbe-Grillet*. *op. cit.*

pelo confronto com um objeto desnudado: “A ‘experiência’ do sujeito-da-câmera surge, então, para mim, como alteridade, como imagem-objeto”.¹⁴⁸

Desse modo, a presença de um “sujeito-da-câmara,” ali circunstanciado através da relação homem-câmera-mundo, permite ao espectador na sala de cinema completar o processo e sair dali renovado pela potência de contato com um mundo outro, que temporalmente o envolve em um tipo de experienciar único. Desse modo, potencializava-se, para o espectador e para o cineasta, a tela como um depósito das expectativas de renovação das relações do homem com o mundo e o olhar converte-se, então, em arma a serviço da emancipação humana.¹⁴⁹

4.3.5 Cineasta: deus ex-machina

Em 1967, na *Filme Cultura*, encontramos um artigo, não creditado, chamado “Introdução à filmologia”, que visava atualizar a discussão sobre a disciplina inaugurada por Gilbert Cohen-Séat no imediato pós-guerra. Os primeiros sinais da recepção da filmologia no Brasil foram dados por Paulo Emílio Salles Gomes ainda em meados da década de 1950. Em seus ensaios sobre as investidas do cinema brasileiro para se constituir enquanto produção; a palavra surgia em tom revelatório: “E finalmente numa defesa de tese da Faculdade de Medicina [de São Paulo] a palavra *filmologia* já foi pronunciada”.¹⁵⁰

Gomes antevia, na recepção daquelas teorias, um sintoma de um campo cinematográfico em vias de amadurecimento, uma semente de um futuro próspero para o meio cinematográfico nacional. Mais de dez anos depois, uma autonomia artística conquistada recentemente convertia-

¹⁴⁸ RAMOS, Fernão Pessoa, 2012, p. 80. Ver também a relação que o autor faz entre essa fruição fenomenológica e sua situação historicamente localizada: “Os críticos dos anos 1950 [...] previam o ‘cinema total’: uma imagem em movimento inteiramente voltada para intensificação de sua capacidade de trazer para a experiência espectral os dados sensoriais mais completos da situação de mundo (construída ou não) que a conformou, aproximando-se, no limite da experiência efetiva de uma situação de vida. [...] a proximidade do que nos permitiria adentrar na presença de outrem, exponenciada como ‘mim-em-outro’” (*idem*, p. 13).

¹⁴⁹ Nunca é demais ressaltar que não nos interessa aqui a pertinência desse vocabulário para a experiência cinematográfica em geral, mas entender as demandas que ele atendia e as expectativas que ele gerava no recorte cronológico em questão. Os usos teóricos e filosóficos em questão estão acionados em nome dessa tarefa.

¹⁵⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Novos horizontes. Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 dez 1956, grifo nosso. Saliente-se o aparente estranhamento do vocábulo surgir em uma defesa de tese do curso de medicina. Paulo Emílio possivelmente referia-se a tese “Cinema e saúde mental”, defendida pelo professor Carvalho Ribas naquele ano. A importância da tese para as expectativas da época, fez com que Rudá Andrade a incluísse em sua cronologia da cultura cinematográfica brasileira, ver, ANDRADE, Rudá. *Cronologia dei principali avvenimenti della cultura in Brasile*. In: AMICO, Gianne (org.). *Il cinema brasiliano*. Genova: Silva Editora, 1961, p. 171-196, p. 186. A tese parecia concentrar algumas preocupações sobre imagem e espectador da época. Seu foco sobre a relação do cinema com “as *personalidades mórbidas*” fez com que um resenhista da época sugerisse que ela deveria se chamar “cinema e doença mental”, ver, CARVALHAL, Ribas. *Cinema e saúde mental. Resenha de: LEFEBVRE, Antonio B. Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 02, 13 Jul 1957, grifo nosso.

se gradualmente em um esquema de produção. Dessa face visível do cinema brasileiro como instituição, cada vez mais atrelada e dependente do financiamento estatal, emanava uma crença no visual como um poder-saber, muitas vezes incontrolável, de intervenção no mundo.

Indiferente às abissais diferenças ideológicas verificadas nos diversos grupos que compõem o campo, esse corte quase cirúrgico desse instrumento técnico, a câmera, sustentava-se como o mais próximo dessa gasta e, muitas vezes, improfícua palavra chamada consenso. Embora, distante de qualquer meio-termo conciliatório, a maneira como isso deveria se dar tenha continuado a gerar os mais acirrados debates.

Logo no início da citada matéria da FC, podemos encontrar na versão mais sintonizada com a crença que aquele periódico sustentava oferecendo uma versão particular para o que expomos nas últimas linhas do parágrafo anterior. Isso pode ser de inestimável ajuda para aprofundarmos essa ideia:

Todo filme é uma invenção do mundo, cria o seu próprio universo, e, sendo o reflexo mais apurado e complexo do espírito humano, é afirmação da capacidade criadora (técnica e artística do homem). § Manipulando uma parafernália de som e imagem, luzes e sombras, emoções e sentimentos, *o cineasta – novo “deus ex-macchina” do nosso tempo* – tem em suas mãos concentrada toda uma gênese de mundos que se chocam com o de cada indivíduo submetido ao fascínio da imagem cinematográfica. § Paralelamente, o filme, arte, por excelência da sociedade tecnológica em que vivemos, é um dos produtos mais ativos da chamada indústria cultural. § *Arte e indústria, o cinema, dotado de profunda capacidade massificadora e de um poder de persuasão de rara eficiência* provoca no espectador uma experiência no terreno do imaginário, em que este sofre, através do filme, *o choque entre o prazer estético e o mundo real* [...], catarse que é bruscamente cortada quando da volta à realidade, quando o indivíduo retorna ao mundo real e concreto que o circunda.¹⁵¹

Em meio a afirmações que já se tornaram banais que apontam a afinidade do cinema com a sociedade tecnológica e do tropo recorrente do cinema como “persuasão” e instrumento de massificação, encontramos a seguinte frase: “[...] *O cineasta – novo ‘deus ex-macchina’ do nosso tempo* [...]”. Assertiva que remete ao conceito grego de intervenção externa para a resolução de uma intriga narrativa, quando os deuses desciam de seu panteão olímpico para, por exemplo, ajudar os heróis gregos ou troianos. Essa construção reforça as já mencionadas demandas e expectativas depositadas sobre o cineasta, em um grau hiperbólico, equivalente às inalcançáveis brumas do monte Olimpo.

¹⁵¹ UMA INTRODUÇÃO a Filmologia. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 07, ano I, p. 45-47, out.-nov. 1967, p. 45, grifo nosso.

Mas podemos ir além de um suporte de expectativas sobre o profissional cineasta no Brasil, o intelectual e artífice das imagens, com base no referencial que discutimos nos tópicos anteriores. O diretor seria também aquele que exerceria um controle sobre o real intensificado graça ao domínio de seu instrumento, a câmera, e, em última instância, a manipulação dos fatos da vida e da realidade.

Nessa perspectiva, opera-se como se o diretor fosse um ser divino exterior à própria realidade, atingindo com todo o vigor, nesse processo, a mente do espectador. Tanto a filmologia quanto as apropriações fenomenológicas que alguns debatedores faziam uso, além de reforçar a importância do cinema aos olhos dos contemporâneos, transformavam o veículo em um instrumento de epistemologia. As metáforas efetuando relações entre a prática cinematográfica e o trabalho do cientista (e até do alquimista) pontuavam em críticos de diversas matizes, como podemos ver nas palavras de Alex Viany: “[O] mestre Luiz Buñuel [...] ensina a analisar certos tipos humanos (ou sub-humanos), através do impiedoso microscópio da câmera, quase como um entomologista estuda seus insetos”.¹⁵²

Para os adeptos da filmologia, o filme consistia no “somatório máximo de todas as experiências estéticas da humanidade”, sendo que suas funções seriam superiores às do próprio cinema, “integrando-o no contexto da sociedade como o seu melhor instrumento de reflexão. É no sentido de descobrir essa função – como conduzi-la – que a Filmologia pesquisa”.¹⁵³

Entretanto, um ideal de contemplação da arte cinematográfica, apoiada em critérios estéticos de distanciamento e unidade, continua a surgir localizadamente, enquanto resquícios das expectativas de pureza apropriadas de outras artes.¹⁵⁴ As esperanças espirituais sobre o meio,

¹⁵² VIANY, Alex. O sol por testemunha. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, p. 10-11, jul 1961, p. 10.

¹⁵³ UMA INTRODUÇÃO a Filmologia. *op. cit.*, p. 47

¹⁵⁴ Nesse sentido, referências a *fotogenia* de Jean Epstein, também não eram incomuns. Ainda que o ideal de Epstein, ao menos nos seus primeiros escritos, remeta a um elemento místico, as fronteiras entre conhecimento científico e místico não estavam tão evidentes para os debatedores do cinema. O crítico Benedito J. Duarte, já prestes a se tornar famoso ao dirigir um documentário cujo objeto foi uma cirurgia pioneira, assim se referia a um programa de filmagem do mundo diretamente inspirada no conceito de Epstein: “Sem dúvida, uma câmera digna e sóbria sabe tirar a fotogenia de um beco, de uma rua, de uma cidade inteira, de um homem, ou de todo um grupo de homens, ou de uma coisa ou de infinidade de coisas ‘exaltando a beleza poética de que estavam impregnados os objetos mais frios e prosaicos”. DUARTE, B. J. Cinema e fotografia. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 01, ano I, p. 55-60, jan-jun (?) 1966, p. 60. Estabelece-se um projeto programático do olhar sobre as coisas, sobre os objetos em geral. A câmera adequada, aquela manuseada por um olhar revestido de dignidade e sobriedade saberá arrancar dos objetos sua “fotogenia”, esse “halo imponderável” quase metafísico apontado pelo cineasta vanguardista francês. Esse processo inclui uma faixa de objetos de visualização que vai dos mais prosaicos aos mais magnânimos – de um mero beco à uma cidade inteira. Eleva-se esses objetos a um novo patamar estético, ao tempo que revela a beleza cinematográfica já existente na realidade, mas ainda oculta. A fotogenia remete ao mágico ou ilusionista (ver nota 160, à frente), que

contudo, já estavam irremediavelmente mescladas ao poder interventivo¹⁵⁵, quase cirúrgico, do bisturi em que a lente da objetiva se transformava. A filmologia seria a ciência que ensinaria o homem atual a “conduzi-la”. A câmera intervém na realidade, cortando seu tecido macio e anestesiado, uma massa à disposição de um poder perfunctório superior, quase externo à ela (“*ex-macchina*”), contido no olhar do cineasta, homem-técnica.

A linguagem da câmara *abre e decifra os horizontes das coisas*, inventando-as como inquietante participação perante nós: é nessa ordem de ideias que imagino a câmara como instrumento para penetrar as camadas das coisas, sem se indagar do que irá encontrar por detrás deles. [...] [Os filmes recentes, cinema polonês, francês de Vadim a Resnais] mostra[m] o entusiasmo que pode despertar em nós a nova participação perante objetos comuns e finalisticamente insuspeitos.¹⁵⁶

se tornava o duplo (*doppelgänger*) do personagem de saber técnico que ora expomos. Ver, também, RITTNER, Maurício. Atualidade de Epstein. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 04, ano I, p. 38-38, mar.-abr. 1967. E, ainda sobre Epstein, cap. 5.

¹⁵⁵ Lima Barreto, encantado com um documentário que realizara sobre o método de psicologia do médico cubano radicado no Brasil, Emílio Mira y Lopes, vislumbrava estreitas relações dos testes psicotécnicos e piscomotores com o cinema. Para ele, o estudo dos movimentos do tônus muscular e das expressões faciais para a melhor compreensão sobre a personalidade humana seria fundamental para o domínio técnico de qualquer cineasta. O psicodiagnóstico miocinético encontrava-se transformado por Barreto em um saber que, ao aliar-se ao instrumento da câmera, potencializaria o domínio do cineasta e seu poder de intervenção sobre a realidade: “O P. M. K., sigla do revolucionário método psicanalítico, é atualmente o *único processo realmente eficiente de investigação da personalidade*. Como *subsídio para a cultura filmológica* é de extraordinária importância”. O mito do autotelismo autogerador que estamos analisando também se revela naquele homem de cinema cuja palavra se tornou uma das mais questionadas pela comunidade cinematográfica da época. O cineasta do premiado *O Cangaceiro* (1953) jamais conseguiu financiamento para seus projetos posteriores, com exceção de *A Primeira missa* (1960), possível sintoma da instabilidade de um mercado de cinema carente de consolidação, refugiando-se a partir de então nos documentários curta e media-metragem, cujo *P.M.K.*, mencionado acima é um dos exemplos. Desse personagem lançado no ostracismo em sua época, com fama de temperamento difícil e explosivo, podemos enxergar uma sintoma de uma forma de percepção e postura sobre o mundo, e sobre o trabalho do cineasta, talvez não tão incomuns assim, mesmo em suas mais exaltadas palavras: “Cinema e Psicologia se confundem. Psiquiatria e Subjetivismo são uma única coisa. [...] A função (mio-kino) constitui todos os movimentos musculares que a gente faz do nascer ao morrer. *Cada gesto corresponde a um pensamento. Cada pensamento tem a sua correspondência num gesto. § Isso tudo não é cinema em profundidade?*”. BARRETO, Lima. A Filmobiografia (ou via crucis) de Lima Barreto. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 06, p. 62-63, set. 1967, p. 63, grifo nosso. O média-metragem *P. M. K* (195?), foi financiado pela Fundação Getúlio Vargas, produzido sob supervisão de Mira y Lopes, contando com a assistência de direção de Mauro Alice. Cf. ALICE, Mauro. Lima Barreto, hipnotizador. In: SCHVARSMAN, Sheila. *Mauro Alice*: operário do filme. São Paulo: Imprensa oficial, 2008, p. 171-185.

¹⁵⁶ ISMAEL, J.C. 1965, p. 127. Em resenha desse livro, o filósofo Vilém Flusser recomendava a leitura urgente do texto, diagnosticado um tentativa necessária de enxergar uma saída para a crise: “O nosso senso de realidade está em crise. A nossa circunstância esvaziou-se pelos modelos que criamos para explicá-la. Estes modelos não nos interessam mais, porque sabemos que apenas salientam aspectos deliberadamente escolhidos da plenitude da realidade. [...] Tapam esses modelos a nossa visão da realidade. Não podemos mais alcançá-la. Mas *o cinema pode rasgar esses modelos todos e forçar um caminho rumo à realidade*. Neste sentido é o cinema um realismo, e isto é a função autêntica do cinema como arte dos nossos tempos. Como pode fazê-lo? *Provocando em nós a crença num mundo ‘estranho’*. [...] *O cinema joga com o tempo das coisas. Retorce o tempo como categoria discursiva e o torna existencialmente significativo*. Salienta as coisas em seus aspectos suprimidos pela conversação corriqueira, e faz

O mundo real e o cotidiano surgem nessa perspectiva como uma massa amorfa e insuspeita, sobre a qual a mão hábil do cineasta irá manejar seu instrumento de corte e abrir suas camadas, descascá-la, rompendo também o tecido de uma realidade apta para liberar um novo horizonte de perspectivas. Ele irá separá-la do seu entorno, colocá-la entre parênteses (*epoché*) para seu estudo. Um “esquema tripartite” faz-se possível para essa situação. Primeiro, o cineasta é o agente cirurgião, portador do saber-técnico para efetuar o procedimento. A observação, com o potencial do olhar para a transformação de si (por parte do espectador) e da realidade (por parte da atuação interventiva do olhar do cineasta) aparece como o segundo elemento. Por fim, o terceiro elemento a se somar aos demais é a realidade, a *Hylé*, um corpo, um organismo, a massa desforme a ser cortada, matéria-prima pronta para receber a intervenção.¹⁵⁷

Em uma sociedade em crise, o que o poder metafórico comum celeremente transforma em um organismo enfermo, *representá-la* apropriadamente seria lançá-la na tela não epidermicamente, em sua superfície, mas mostrar as suas camadas mais profundas. Ao mesmo tempo, desse corte capaz de atravessar as camadas, cuja ambição desmedida seria alcançar as mais distantes – seu horizonte, talvez, seria atingir o núcleo essencial -, seria possível a *apresentação* de uma cura.¹⁵⁸

Se pela imagem a sociedade adocece, o seu domínio de concretude esmaga o ego, essa mesma imagem, em mãos hábeis, pode resultar na recuperação de sua saúde. A utopia existente em torno do cinema investia o veículo de poderes de fato quase absolutos, um dom para o ato de moldar que desintegra e remodela personalidades: “Ver máquinas de cinema e usar máquinas de cinema – lanternas mágicas que me puseram Deus em foco”.¹⁵⁹

Se há algum ponto de dialetização nesse mito do cineasta que manuseia o corte e do

reluzir seu espanto misterioso”. ISMAEL, J. C. Cinema e circunstância. Resenha de: FLUSSÉR, Vilém. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 02, 30 abr. 1966, grifo nosso.

¹⁵⁷ BUCK-MORSS, Susan, 2012, p. 183. A autora realiza essas observação ao efetuar justaposições entre a experiência da cirurgia e a observação fenomenológica de Husserl, que promove uma surpreendente dissociação dos “elementos da experiência sinestética”. Aquele filósofo, ao transformar a experiência perceptiva em “experiência técnica”, de acordo com a pesquisadora americana, separa a “experiência corporal” daquela de conhecimento e desenvolve um “estranho senso de autoalienação”. A autora enxerga os pensadores como agentes perceptivos e críticos da cultura, resultando em exegeses anti-canônicas não somente de Huserl, mas também de Jacques Lacan, Martin Heidegger, etc.

¹⁵⁸ Uma cura que poderia ser tão negativa quanto a doença. Para Flusser: “Confesso que para mim é uma visão terrível. Confesso que para mim é uma maneira diabólica de penetrar nas regiões do inefável. Mas teremos outra? *Acaso nos oferecem as artes que não o cinema (ou as ciências ou as filosofias) outra abertura? Somos forçados a beber das águas do mistério na sua fonte horrorosa, sob pena de morrermos sedentos.*”. ISMAEL, J. C. Cinema e circunstância. Resenha de: FLUSSÉR, Vilém. *op. cit.*, grifo nosso.

¹⁵⁹ BARRETO, Lima. A filmobiografia (ou via-crucis) de Lima Barreto. *op. cit.*, p. 62.

cinema que potencializa uma realidade seria uma correspondente fé no poder de decifração do espectador. Um quebra-cabeça pressupõe um sujeito também portador de habilidades de cognição e deciframento. Uma sociedade a ser curada de uma crise pela imagem dependia do potencial do espectador para decifrar aquilo que se dá a seus olhos, o que distancia o mesmo de uma plateia amorfa e passiva, transformando-a em um observador ativo e atento que precisa estar perceptualmente aberto para se deixar transformar pelo contato com a imagem.¹⁶⁰

4.6 Uma mirada em segundo grau

Faz-se lícito recapitular de modo sintético os componentes desse olhar cinematográfico que estamos construindo e optamos por denominar cosmopolita. Um cinema que fazia a superfície visível um “anacrônico-literário” ao se demorar longamente sobre os objetos até esvaziar-lhes o potencial de sentidos imediatos, humanos e morais, supostamente localizados em camadas infraimagem, elegendo o ver e o visual como uma das principais retribuições que o filme poderia oferecer à experiência do espectador. Um olho inserido em uma relação do corpo com um mundo conceitual pobre e ordinário para alcançar um mundo das formas, de árdua ordenação e organização, mas reforçado pelos poderes individuais de percepção.

Um cinema, ademais, temporalmente ambíguo em que a cronologia tradicional e mesmo os nexos causais viam-se perturbados por experimentações narrativas estabelecidas pela montagem e pelos cortes, às vezes abruptos, que perturbavam a localização temporal ordinária ambicionando constituir imagens ondulantes, “imagens-móviles”. Em constante movimento, inacabadas e abertas a um novo tempo, elas possuem o potencial de despertar, tal qual um labirinto, o poder perceptivo de desvendamento e decifração no espectador. Seu jogo de velar e desvelar assemelha-se a uma inocente brincadeira infantil, mas denota elevadas apostas perceptivas.

Por fim, um cinema objetivo em que a moral e a mensagem estavam secundarizadas pelo

¹⁶⁰ Para Benjamin, o duplo do cirurgião seria o mágico, aquele que, ao invés de reduzir as distâncias ao máximo através da intervenção, investe uma distância entre suas mãos e o objeto ser modificado ou curado. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu, 2012, p. 24-5. Nessa imagem de um complexo relacionar-se entre distâncias, o mágico que cura sem tocar, homem da alquimia, o cirurgião que somente o faz intervindo na carne, o homem da técnica, o cineasta brasileiro também poderia ganhar o seu duplo, não o encantado dos contos de fada (*doppelgänger*), mas um duplo dialetizado. Metamorfose que, em resenha de Morin, Paulo Emílio Salles Gomes uma vez atribuiu efeitos positivos: “O duplo está na tela em estado potencial, nascente, e para revelá-lo pode bastar o olhar ingênuo do homem arcaico ou um pouco de abandono da nossa parte”. GOMES, Paulo Emílio Salles. Objetividade e metamorfose. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 22 dez. 1958.

jogo formal em que o ponto de vista narrativo – nos projetos e palavras da época, confundidos com o olhar do cineasta e não como um componente interno do mundo diegético – expõe situações humanas de maneira “focalizada” evitando o julgamento e a reprovação direta, deixando isso ao encargo do espectador, que deve montar sua própria narrativa. Em síntese, o cinema cosmopolita deposita nessas três assertivas uma elevada expectativa no olhar e seu poder de organização – e intervenção – sobre o mundo.

Dessa maneira, ao estudar palavras para alcançar maneiras de ver, procedimento oblíquo e tortuoso, chegamos a um quadro geral, incipiente ainda, mas esperamos minimamente satisfatório para os objetivos desse trabalho. Apresentamos o esboço de uma “estrutura de entendimento” ou uma “estrutura simbólica” que permite o delineamento de uma reconstrução do olhar a partir da própria época que gestou as obras cinematográficas. Em perspectivas sobre imagem que insistiam em vê-las como recursos formais que não raro excediam os contornos da mensagem e simplesmente insistiam em simplesmente ser vistas¹⁶¹ esboçava-se a ambição de reconfigurar visualmente a experiência do espectador e o conhecimento do mundo.

Nesse modo de compor imagens, não se abria mão de um contato com a realidade, mas demandava-se um acesso a uma realidade escondida em camadas, somente alcançada por um processo de descascamento ou sedimentação. O que chamamos cosmopolitismo cinematográfico então está atravessado por narrativas construídas em direção à captação de uma paisagem, de conflitos e personagens de difícil localização espacial, mas também no projeto de redefinir o próprio tempo do olhar, espectral e do cineasta, em uma proposição de elevada carga utópica depositada sobre o potencial universal de transformação do cinema.

As orquídeas azuis desse raciocínio, lembrando do caráter de utopia dessa imagem benjaminiana, estão concentradas sobre um olho humano renovado pelo olho da câmera em uma valorização do poder do sujeito cognoscente sobre o mundo, com todo o potencial tanto de libertação e fé no indivíduo, como do escrutínio redutor e a submissão classificatória que isso pressupõe. Como podemos ver, essa constitui uma perspectiva que coloca uma crença ambiciosa no ser humano como sujeito hábil para reconfigurar sua relação com o mundo, refigurando a realidade de maneira enriquecida.

A ruptura com o sujeito moderno clássico, que tudo vê, submete e ordena, realizada pela fenomenologia husserliana, com ecos em Heidegger, Sartre e Merleau-Ponty, estabeleceu não a

¹⁶¹ Sobre isso, ver, ALPERS, Svetlana, 1999.

recusa do poder de transformar o mundo desse indivíduo, mas uma admissão de que sua consciência individual encontra-se construída a partir de uma interação entre a vontade humana e o mundo, em uma troca contínua e somente interrompida pela finitude da condição humana, a morte.¹⁶²

Referimo-nos, portanto, a um olhar composto a partir de um tempo que depositava altas doses de esperança no poder de transformação dos sujeitos, seja em nível coletivo ou individual, estabelecido sobre mônadas individuais concebidas no modelo forte e não em uma concepção fragmentária de subjetividade. Embora um olhar do presente possa entendê-las em sua fragilidade e estilhaços de impossível reconstituição, diante do espelho de si mesmos não era assim que nossos atores sociais se viam. A consciência apocalíptica observável no período que insistia em apontar uma crise do humano não conseguia ver a si mesma como um espelho estilhaçado, mas insistia em ver em cada “*shard of mirror*”¹⁶³ um resquício de similitude que pudesse uni-los como um imenso quebra-cabeça, em um todo coeso e coerente, produtor de significados válidos e organizador do mundo.

Portanto, ao invés de admitir a impossibilidade de “enxergar o fundo do abismo”¹⁶⁴, o itinerário perceptivo sobre esse olhar cosmopolita permite sugerir uma outra relação a partir dessa figura nietzscheana. Nesse esquema de percepção, o abismo deve ser fitado longamente, pondo um possível imperativo de julgá-lo moralmente entre colchetes. Aceitar o risco do que poderia saltar a partir desse fundo apocalíptico na direção de seu agente perceptivo seria um componente do cinema como instrumento de conhecimento.

As análises da imagem no último capítulo, ao confrontar esse olhar historicamente situado com um olhar analítico construído a partir das referências disponíveis hoje continuarão a desafiar e a reorganizar essas asserções através de descrições ostensivas¹⁶⁵ e exercícios hermenêuticos que tentarão privilegiar o visual. Mas antes dediquemos algumas páginas aos cineastas que moldaram essas imagens.

¹⁶² Alguns sustentariam, anos depois, que o sujeito fenomenológico ainda se faz excessivamente senhor de si e centrado, mergulhado na utopia que permite localizar o centro do universo em um olhar soberano sobre ele. Como apontou Syqueira, ainda em nosso recorte, alguns dos componentes do realismo fenomenológico, como o cineasta capaz de engendrar um olhar relativamente neutro e a construção de um projeto de si relativamente autônomo seriam ilusórios, tornariam-se uma continuidade da metafísica. SYQUEIRA, Cyro. Cinema, estética do consumo. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 04, p. 23-30, set-out, 1964.

¹⁶³ APPIAH, Kwame Anthony. *op. cit.*, p. 08.

¹⁶⁴ MENDES, Luiz Fernando Vianna. Fellini, o primeiro. *op. cit.*, p. 70.

¹⁶⁵ BAXANDALL, Michael, 2006.

CAPÍTULO 5: CINEMA NACIONAL E IMAGEM COSMOPOLITA

Após estabelecer em linhas gerais uma imagem que se pretende vívida e pulsante de uma especificidade temporal, apresentaremos, neste capítulo, os principais atores que transformarão essas *imagens em palavras*, expressas nos tópicos anteriores; um palco de choque, onde tensões entre espectador, narrativa e referências ostensivas serão reencenadas, através da disposição de suas imagens cinematográficas e das palavras da análise historiográfica em um mesmo *tableau*.¹

Para contribuir em nossa tarefa mais geral, a análise das críticas sobre os filmes, publicadas na época de seus respectivos lançamentos, e os depoimentos dos cineastas, se somará à nossa imagem de um cosmopolitismo cinematográfico. Essas palavras, que aqui serão motivo de nossa análise, atuarão perturbando e reconfigurando, reassegurando e apresentando novas proposições às nossas perspectivas, sempre, é lícito recordar, marcadas pela abertura.

Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person, como poderemos constatar adiante, não colaboraram entre si em nenhum momento de suas carreiras. Khouri tornou-se o cineasta mais longo em número de produções de longa-metragem do cinema nacional, ainda que sua recepção junto à crítica, com frequência, tenha sido problemática. Durante a sua trajetória, Khouri foi acusado de reacionário em termos políticos (mas também artísticos), de acreditar em um cinema de proposta exclusivamente existencial, aparentemente sem preocupações com o mundo fora da representação cinematográfica ou de abordagem direta de questões sociais.

Person, de carreira curta, realiza apenas quatro longas-metragens (um quinto filme, em realidade o primeiro em termos cronológicos, não receberia sua assinatura), dividindo suas atividades entre teatro, publicidade e cinema. Notoriamente de esquerda, apresentava, em realidade, uma proposta de cinema híbrida, em que uma preocupação existencial e uma preocupação social convivem plano a plano, o que não estava isento de um certo conflito interno. Não acreditava nas rígidas fronteiras entre cinema intelectual e cinema comercial, defendendo que um poderia conviver com o outro, ambos se sustentando mutuamente.

¹ Uma perspectiva de conhecimento a partir de imagens, muitas vezes dispares, situadas em sequência, em processo similar à montagem cinematográfica, mas também a uma montagem que as vanguardas artísticas tornaram um método de trabalho. Sobre isso, ver, DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in spite of all*. Trad. Shane B. Lillis. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Como constataremos a seguir, o que os dois cineastas possuem em comum, além do dado empírico da formação na produção de cinema paulista industrial,² era a abertura para o cinema internacional e suas autoconclamadas posições de isolamento e individualismo, o que pode ser verificado de maneira mais evidente em uma declarada indisposição em se filiarem a quaisquer grupos. Os filmes khourianos e personianos compõem cinemas-ilha e suas imagens se propõem a uma visualização como expressões eminentemente individuais.³

Esse comportamento e as declarações, que podemos denominar insulares, de ambos os cineastas, transformam seus respectivos cinemas em ilhas isoladas, que só estão habéis a formar um arquipélago a partir de um investimento de olhar equivalente àquele que transforma um punhado de estrelas, disposto desordenadamente no manto noturno, em uma constelação.⁴ Seleccionados por suas posições abertamente idiossincráticas, colocados lado a lado por um olhar metodológico assumidamente anacrônico⁵ e caracterizado por imagens que flertam diretamente com as distâncias, os cineastas em questão assumem influxos internacionais na composição de seus filmes e constroem uma peculiar posição de autoria no quadro do cinema nacional.

Nas performances de Khouri e Person, o cineasta nacional, esse personagem heraclítico,⁶ condenado à instabilidade das condições de produção, reveste-se da posição de um cultivador de formas e estilos errantes, sem lar e sem pátria. Ao recusar a representação do típico, sua

² Outros elementos biográficos coincidentes são a ascendência estrangeira. Person era filho de mãe francesa. Khouri, descendente de libaneses e italianos. O que não era incomum em uma população como a de São Paulo, notória pela presença de imigrantes. Os dois também foram estudantes da Universidade de São Paulo (USP): Khouri na Filosofia e Person no Direito. Ambos largaram os cursos antes de concluí-los (Khouri em dois anos. Person, no quarto ano). Informações biográficas estão disponíveis em: MOSTRA L. S. Person. São Paulo: Museu da Imagem e do Som; Secretaria do Estado, 1988; KHOURI, Walter Hugo. Walter Hugo Khouri, início de uma biografia... In: *Retrospectiva Walter Hugo Khouri: meio século de cinema*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, p. 46-47. Para essas mesmas informações ampliadas, ver à frente. Lembrando que o personagem que nos interessa, resultado das sensibilidades e das imagens, insere-se e, concomitantemente, escapa à mera biografia de um sujeito histórico.

³ Entre Khouri e Person jamais houve troca de estímulos ou de aprovação. Como veremos à frente, incidentes relacionados à conturbada produção do primeiro-longa metragem de Person, ainda na década de 1950, gerariam intensa indisposição entre Person e Khouri (mas também rugas com Flávio Tambellini). Khouri, em contrapartida, jamais menciona Person em momento algum de suas entrevistas. Person aborda, em virtude do contexto em que é realizada a entrevista, o assunto Khouri em um depoimento para *Filme Cultura*, apenas para dizer que não acreditava que os cineastas paulistas pudessem ser por ele influenciados. Sobre isso, ver, PERSON, Luís Sérgio. Person e o cinema paulista (entrevista concedida a Alfredo Sternheim). *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 05, p. 18-21, jul-ago 1967 (e à frente).

⁴ cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. São Paulo; Belo Horizonte: Imprensa oficial do Estado de São Paulo; EdUFMG, 2006, p. 504.

⁵ Lembrar o anacronismo e os múltiplos tempos (ver. Introd.).

⁶ Remetemos aqui à definição de cineasta heraclítico (v. 2.2.4) a partir de KHOURI, Walter Hugo. La mia esperienza nel cinema brasiliano. In: AMICO, Gianne (org.). *Il cinema brasiliano*. Milão: Silva Ed., 1961?, p. 141-151.

preocupação seria elaborar imagens que pudessem impactar olhos de qualquer plateia do mundo, revestindo-se frontalmente dos estilos internacionais disponíveis. Essa última asserção foi, inclusive, transformada em uma espécie de programa por Person, que defendia que todos os estilos do cinema mundial estavam à mão para o uso do cineasta brasileiro, com elevada fé na *universalia* do poder de comunicação da imagem e do cinema.⁷

Em segundo olhar, percebemos que, se analisarmos os dois diretores a partir dos recentes referenciais teóricos a respeito do cosmopolitismo, ambos em nada recusam as referências locais, as marcas de origem e, portanto, a representação de uma realidade brasileira. Eles apenas se recusam a seguir um esquema presente nas agendas nacionalistas, parafraseando o pensamento de Borges sobre os árabes, buscando não exagerar na cor local no afã de serem tomados como típicos de uma brasilidade ou identidade nacional.⁸ O local e as referências que situam seus filmes estão mais do que presentes, embora parte da recepção tenha se mantido alheia a essas marcas de origem visíveis. Tais marcas, sob o signo do *analogon* e do corte, são submetidas a um grau de instabilidade em seus filmes, sendo friccionadas e perturbadas para ampliar seu poder de alcance e representar um microcosmo do mundo. Promovem assim uma peculiar conjunção entre distância e proximidade, saltando para captar influxos além das fronteiras e não deixando por isso de inscrever suas imagens localmente.

Se os filmes khourianos e personianos compõem cinemas-ilha e seus realizadores não apreciavam o enquadramento como parte de grupos, nossa abordagem desses personagens, como sujeitos sociais inseridos em uma teia de referências coletivas, provavelmente os desagradaria profundamente.⁹ Esse ponto talvez possa indicar uma possível explicação para o reduzido número

⁷ PERSON, Luís Sérgio. Person e o cinema paulista. *op. cit.*

⁸ BORGES, Jorge Luís (*apud* SCHWARZ, Jorge). *Vanguardas Latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp/Illuminuras/Fapesp, 1995.

⁹ Em realidade, talvez tenha existido mais diálogo (embora nem sempre amistoso) entre Walter Hugo Khouri e Glauber Rocha, do que entre Khouri e Luís Sérgio Person. Em julho 1959, por ocasião da recepção do curta-metragem *O Pátio*, Khouri envia uma longa carta a Glauber Rocha (em resposta a uma missiva, não localizada, escrita por Rocha anteriormente em abril), parabenizando-o e, a partir da posição de um cineasta mais maduro e experiente, que já iria para o terceiro longa-metragem, dava conselhos professorais ao colega. KHOURI, Walter. [carta] São Paulo, 18 jul 1959 [para] ROCHA, Glauber, sobre *O Pátio* e o tema para o cineasta, 4 f. In: BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 109-112. Não temos ciência da resposta de Rocha, mas podemos supor que não diferia tanto desse tom de colaboração. Na época, *O Pátio* era uma experiência formalista de cinema (Khouri chama Rocha de “um cultivador do cinema absoluto”), o que permitia a aproximação dos dois cineastas, que se conheceram pessoalmente em 1958, quando Rocha foi assistir à Semana de cultura cinematográfica dedicada ao cinema expressionista alemão. Rocha, anos depois, lançaria as exigências de tomadas de posição e conscientização a Walter Hugo em *Revisão Crítica do cinema brasileiro*. A clivagem política com o tempo somente se assevera e Rocha passa a mencionar Khouri em geral em uma lista “anticinemanovo” dos homens de cinema, junto a, entre outros, Flávio Tambellini, “talvez” Moniz Vianna e

de abordagens acadêmicas que os tomem como objeto, a dificuldade de analisar seus trabalhos como parte de uma manifestação coletiva.

Em suas trajetórias intelectuais, Khouri e Person colocaram-se inúmeras vezes não exatamente contrários, mas pelo menos a contrapelo dos programas coletivos de expressão da arte brasileira, que não os interessavam. À ênfase nos grupos, que se mostrou uma das constantes das manifestações culturais brasileiras, eles respondiam fazendo uma defesa mais ou menos aberta do individualismo.¹⁰

Mas, deixemos claro desde o princípio. A proposta de ambos, ainda que estreitamente relacionada ao panorama industrial paulista, não se insere tal e qual em uma temporalidade cinematográfico técnico-universal, ainda que de seu contexto sua prática seja inseparável. Ainda que a demanda-padrão da *Filme Cultura* em sua primeira fase, a recordar, a de um cinema industrial e ao mesmo tempo artístico, não fosse negado em seu esquema, as ambições de Person e Khouri se projetavam mais longe do que apenas isso. Pouco interessava, nesse ponto, a provocativa inserção do rótulo “Companhia Vera Cruz” nos créditos dos filmes khourianos ou as experiências com as chanchadas e o flerte com os filmes musicais que Person realizou.

Esses cineastas pretendiam fazer cinema moderno no Brasil, usando padrões estéticos internacionais. Recordemos que, em nossas primeiras concepções de cosmopolitismo, o engajamento imaginativo frente aos padrões estrangeiros não abole o diálogo com as referências locais. Nessa premissa, o seu cinema abriga os pressupostos daquela temporalidade apresentada nos capítulos anteriores e alargam o seu alcance, através de suas temporalidades privatizadas, acrescentando novas perspectivas. Principalmente nos filmes que analisamos, ambos acreditam em uma linguagem do cinema que se afasta do modelo clássico industrial. No entanto, o moderno da linguagem cinematográfica surge de modo bastante específico nesses exemplares do cinema nacional.

Sem negar a ambição de se mostrarem ousados e sintonizados com o que se fazia no cinema europeu, essas películas misturam as regras do *continuity-system* com estilemas de

Anselmo Duarte, que compõem a “*anomalia intelectual cinematográfica* do Brazyl [sic] que escapa à percepção dos intelectuais por fora do cinema” ROCHA, Glauber. Farias Figueiroa Roberto. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. 2. ed., São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 431, grifo nosso (original em 1980?). Para o primeiro encontro Khouri e Rocha, ver, ROCHA, Glauber. Andrade de Pedro Joaquim. In: ROCHA, 2004, p. 441).

¹⁰ Daniel Pécaut aborda diretamente a dificuldade em lidar com o individualismo nas manifestações intelectuais brasileiras, desde os anos 1920, e a dificuldade da *intelligentsia* paulista em se integrar a um projeto de nação coletivo. Ver, PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990, p. 47 e ss. E esse trabalho, tópico 1.4.

vanguarda franceses e alemães, das décadas de 1920 e 1930, e do cinema moderno *à la* Antonioni e *Nouvelle vague*. Como David Bordwell e Kristin Thomas apontam, em uma definição bastante sintética e operacional, para uma discussão deveras complexa: “*the modernist cinema located itself between the intelligible, accessible entertainment cinema and the radical experimentation of the avant-garde*”.¹¹ Delimitar as propostas estéticas modernas de ambos apresenta-se como um desafio. O objeto de estudo desse tipo de análise, os filmes, são artefatos imagéticos de árdua expressão verbal, sendo talvez impossível transmiti-los exclusivamente por palavras.¹²

Em seguida, uma singularidade a mais dos nossos atores sociais, que vem se somar a essa dificuldade metodológica básica: eles não escreviam nos meios impressos. Como o cinema de São Paulo de décadas depois estudado por Tales Ab’Saber,¹³ não há um programa escrito, mesmo que difuso e fragmentado em diversos periódicos, ao qual o intérprete possa recorrer. O conhecimento e a análise das críticas que Khouri escreveu na década de 1950, em uma parceria com Rubem Biáfara na coluna *Clássicos da Sétima Arte* para o jornal *O Estado de São Paulo*, não altera profundamente esse quadro. As críticas não são exatamente propositivas de uma maneira de cinema ou de um projeto estético, ainda que elas tenham sido muito úteis e delas prospectemos pistas em nada desprezíveis para nossos objetivos. Em contrapartida, Luís Sérgio Person jamais escreveu críticas em nenhum momento de sua carreira, até onde a documentação nos leva. Ele apenas editou a *Revista Sequência*, periódico sobre cinema e teatro, que não foi

¹¹ BORDWELL, David; THOMAS, Kristin. *Film History: an introduction*. 2. ed. New York: McGraw Hill, 2003, p. 361. Ainda que eminentemente prática, tal definição desconsidera um debate complexo sobre as distinções, nem sempre claras, entre moderno e vanguarda. A discussão é longa e não cabe aqui. Citemos apenas algumas referências-chave: ALBERA, François. *Modernidade e vanguarda no cinema*. Trad. Adilson Mendes e Fábio Raddi Uchoa. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012[a]; BORDWELL, David. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1999. Para uma influente divisão do cinema em clássico e moderno, inspirada em Bazin, ver, DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. Trad. Stela Senra. São Paulo: Brasiliense, 1989; DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1989. Para o Brasil, PARENTE, André. *Ensaaios sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998; XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001; XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e Terra, 2005. Como documento, destaquemos o manifesto de Epstein sobre a permanência das vanguardas, escrito em 1948, portanto contemporâneo às discussões de Bazin, Sadoul e Astruc sobre o mesmo tema: EPSTEIN, Jean. A vanguarda não tem fim. In: ALBERA, François, 2012[a], p. 245-246 (original em *Neo-art*, set. 1948).

¹² Bordwell, embora não trate de tensão particular entre a operação de escrita e a operação imagética, debate longamente sobre a dificuldade demonstrada ao longo dos anos pelos analistas de cinema em abordar frontalmente os detalhes visuais do filme: “Quando vemos um filme, assimilamos as imagens, mas poucas vezes notamos como estão iluminadas ou compostas. [...] “*Nosso desinteresse pelas imagens decorre de nossos hábitos de apreensão do mundo*. Movemo-nos pelo mundo alegremente desatentos a todas as complexas maneiras como nosso sistema de percepção filtra e elabora as informações que nos inundam.” BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008, p. 58, grifo nosso.

¹³ AB’SABER, Tales. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, particularmente p. 21-61.

além do primeiro número.¹⁴

As entrevistas que eles ofereciam à mídia a fim de divulgar – e defender – seus filmes são o único recurso que temos para identificar uma proposta. As entrevistas, esses rituais de entronização do autor,¹⁵ apesar de formarem séries expressivas são, algumas vezes, repetitivas e assediadas por demandas que excedem a dimensão visual da obra que buscam descrever. Em seu grau de repetição, é claro, temos bons componentes de análise. Certamente, porém, eles são restritivos em relação ao seu volume, não fornecendo exatamente caudalosos elementos para estudo.

Apesar de estarmos conscientes de que a análise de um artista não se faz somente pela verificação de um programa escrito, mas na prática da produção da imagem, em nossa proposta de escrita imagética (*bildlich*), a ausência dos escritos dos cineastas mostra-se uma lacuna, ainda que esse aspecto lacunar se apresente como constituinte do próprio modo de operação desses objetos. Dessa maneira, as pistas de leitura e as chaves de compreensão visuais que eles deixam serão valorizadas e confrontadas com os textos de outros críticos sobre seus filmes e com os filmes por eles dirigidos, permitindo uma composição de um quadro de entendimento mínimo para suas identidades como cineastas, dentro dos limites deste trabalho.

Nesse ponto, a partir da inserção dos cineastas que elegemos como objeto em um ideal de autoria e proposição de uma identidade intelectual constituída através de um processo que envolve autonarração, autolegitimação e reforço de determinado *logos* aceito institucionalmente, faz-se lícito retomar a trajetória do intelectual de cinema, que se institui como categoria naqueles anos. Iniciada em meados da década de 1940, por Paulo Emílio Salles Gomes, Vinicius de Moraes, Alex Viany e Carlos Ortiz, B. J. Duarte, no contexto da revista *Clima* e, posteriormente, do periódico *Fundamentos*, além do jornal *Folha de São Paulo*, o homem de cinema do campo das letras, o crítico cinematográfico prestou grandes contribuições para incrementar o respeito pelas artes cinematográficas no mundo das artes.

Na década de 1950, havia uma reclamação geral de que inteligência e cinema estavam apartados, o que já podia ser entendido como uma demanda de que esses territórios se encontrassem não somente na crítica, mas também na produção de imagens. A I Convenção nacional da crítica cinematográfica, de 1960, tornou-se um marco na organização das premissas e

¹⁴ Ver: SEQUÊNCIA: cinema e teatro. São Paulo, n. 01, ano I, jan. 1956.

¹⁵ Para a análise de Bernardet sobre a política dos autores aplicada ao Brasil, ver, cap. 3.

recrudescimento dessa demanda. O cinema novo, como apontou Nelson Pereira dos Santos,¹⁶ inaugura uma nova fase, a do cineasta reconhecido como intelectual, que escreve em periódicos, propõe um programa de atuação que excede os limites de seu ofício, e cuja opinião mostra-se importante nos rumos de um projeto de nação.¹⁷

Nesse momento, ao menos à primeira vista, o aspecto lacunar em termos de palavras dos projetos de nossos cineastas surge como um descampado no meio da floresta. Onde se inserem Khouri e Person nesse contexto? Eles não escreviam artigos e não se preocupavam com o projeto de nação nos moldes da esquerda engajada. Isso quer dizer que eles estavam completamente à parte desse processo e *reduzidos* a somente artífices de imagens, reflexos da produção industrial paulista onde supostamente crítica intelectual, inteligência e produção de imagens produziam esferas separadas? Seriam apenas “vitórias póstumas”¹⁸ da Vera Cruz? Revestir-se-iam dos aspectos mais estritamente técnicos do esquema tripartite por nós delineado anteriormente, sem permitir polos de dialetização?

Não acreditamos nisso; e o que propomos é que Khouri e Person, assim como vários outros cineastas paulistas, como Anselmo Duarte, Francisco Ramalho Jr., Domingos de Oliveira etc. expressavam seu pensamento através de imagens. Isso parece tautológico, mas talvez necessite de uma clara assertiva a respeito. De maneira evidente, os cineastas que publicavam expressivo número de artigos — fiquemos restritos apenas aos paulistas, Rogério Sganzerla, Rubem Biáfora e Flávio Tambellini, por exemplo — também articulavam seu pensamento pelas próprias imagens que elaboravam (nos filmes, com a câmera, e nos artigos, “com a máquina de escrever”¹⁹). No caso deles, porém, o amparo da palavra criava uma relação não de dependência, mas de legitimidade com o campo intelectual tradicional.

Por sua vez, os cineastas que somente possuíam o recurso das imagens não possuíam nada mais que a sua “inteligência cinematográfica” para se expressar. Michael Baxandall e Svetlana Alpers compõem a expressão “inteligência pictórica” para um estudo de caso sobre um pintor do século XVII do qual nada se sabia em termos de biografia ou lugar social. O único recurso para

¹⁶ ROCHA, Glauber; SANTOS, Nelson Pereira; VIANY, Alex. [Cinema novo: origens, ambições e perspectivas. In: AVELLAR, José Carlos. (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 85-99. Republicação do texto da *Revista Civilização Brasileira*, n. 01, 1965.

¹⁷ Definição apresentada em NOVAES, Adauto. *Intelectuais em tempos de incerteza*. In: NOVAES, Adauto. *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 07-19.

¹⁸ Cf, GONÇALVES, Maurício. *Cinema e identidade nacional no Brasil*. São Paulo: LCTE, 2009, p. 203 e ss.

¹⁹ A expressão é de Sganzerla. Cf. SGANZERLA, Rogério. As promessas do tédio e da coragem (entrevista concedida a Miriam Alencar). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 28, 01 jun. 1966.

se conhecer sua contribuição seriam suas imagens. Ao invés de uma limitação metodológica, o estudo do caso apresentou-se como uma excelente oportunidade para vislumbrar um pensamento por imagens em ação.²⁰ Em paralelo, podemos chamar de “inteligência cinematográfica” ou “inteligência pictórica” o peculiar projeto de expressão intelectual que tomamos como objeto.²¹

Em um olhar a partir das referências metodológicas e teóricas que hoje se fazem à mão, os significados que esses artistas construíam estabelecem complexas cadeias de reflexão, embora nem sempre ligadas ao analítico e ao verbal, mas ao sensório. Eles pensam por imagens, são homens de ação, e não de letras. As imagens estabelecem seu *corpus* em cadeia, e não pelas regras lineares da construção dos silogismos verbais, além de produzirem sentido para além dos regimes de expressão tradicionais.²²

Desse modo, nesse contexto, o foco, a redução, a sedimentação e um vocabulário específico do saber filosófico estavam disponíveis, para os artistas brasileiros como um todo. Nunca é demais destacar que não acreditamos, ao menos, *grosso modo*, que esses artistas fossem exímios estudiosos de obras de filosofia ou, semelhantes a *scholars*, estejam preocupados com as implicações acionadas pela complexidade de pensamento desse referencial. Somos nós que precisamos desse referencial para entender a época, não os próprios atores sociais que precisam dela para entender a si ou o que faziam.²³

Khouri, Person e os outros sujeitos já compartilhavam esses valores em sua própria

²⁰ BAXANDALL, Michael; ALPERS, Svetlana. *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*. New Haven: Yale University Press, 1994. Bordwell comenta a denominação acentuando a urgência da demanda para pesquisadores de cinema em geral em apreciar tal “inteligência” em ação nos filmes. Para ele, “o estudo da *mise-en-scène* cinematográfica é a maneira ideal para desenvolver tal sensibilidade.” BORDWELL, David, 2008, p. 32.

²¹ Não estava disponível para a época essa categoria do intelectual que pensa por imagens. Afinal, eram intelectuais, ao menos no estrito quadro conceitual em geral disponível, somente para exemplificar, Salvador Dalí, Frida Kahlo, Vincent Van Gogh, Lygia Clark e Hélio Oiticica? Fundamentais no quadro da sensibilidade, eles eram artistas e expressavam a si mesmos principalmente por imagens. Mesmo manifestos, cartas e entrevistas possuem papel secundário na interpretação de suas obras. Mas, ainda que injunções políticas pudessem ser feitas a suas obras, a partir das relações de Kahlo com os muralistas ou da simpatia momentânea de Dalí por Hitler, podemos aventar que não há modo de expressão mais apropriado para o estudo de um pensamento visual do que as imagens. Muitos artistas arquitetam um pensamento de maneira complexa também pela escrita, mas isso não deve ser visto como regra geral. O problema é que provavelmente as obras se expressem em uma linguagem, dificilmente traduzível de forma completa para a esfera analítica, e que nem sempre se comunica com a linguagem do cotidiano. Essa é uma das razões para que a contribuição intelectual de vários desses artistas continue obliterada, talvez por uma insistência um pouco desmedida dos intérpretes em analisá-los pelos critérios do intelectual das letras.

²² SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: _____. *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Edunicamp, 2012, p. 21-37; mas também RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 103-126.

²³ Lembrar o contexto lockeano, que nos força a ler Locke para entender um artista visual do século XVII na Inglaterra. BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

cultura, disponíveis através de diversas formas de diálogo e apropriações (sejam artigos, filmes, críticas, artes plásticas e, porque não, textos filosóficos). Essas referências cruzadas assumiam formas muitas vezes não verbais, apreendidas usando as armas de que o artista dispõe para organizar o mundo, principalmente a intuição e a sensibilidade. Aproveitemos para ressaltar também que, segundo o quadro que estabelecemos, a imagem-conceito cosmopolita constitui um dos esquemas perceptivos possíveis, mas não o único.

Um último questionamento faz-se necessário em relação ao ideal de autoria no cinema, um elemento quase sagrado para os interlocutores em nosso recorte. Uma aura em torno do autor se formou no Brasil (e na Europa) naqueles idos sessentistas, reeditando um *star system* em proporções menores, que atuou não sobre um público de consumidores de cinema em geral, como as estrelas hollywoodianas o faziam, mas sobre uma rede de olhares cinéfilos e um saber especializado.

O historiador, por sua vez, pode se desviar desse esquema de entronização para melhor investigar as suas formas de autolegitimação. Ainda que essa não seja nossa proposta principal, os autores de cinema, em nosso caso, Khouri e Person, entendidos como aspectos projetivos de um programa de ação ou da narração de uma identidade artístico-profissional, são também estilemas de análise e merecem ser interpretados como tal. Eles não estão propriamente, tal qual um decalque, em inseparável sintonia com suas biografias de sujeitos históricos.²⁴ É preciso, portanto, analisar como um autor (enquanto representante de uma intelectualidade) se constitui ao dialogar com as referências de legitimação presentes em seu lugar social. Aqui, podemos lembrar a perturbação do esquema de uma “estética aurática” da autoria lançada no Brasil pelos concretistas.²⁵ Se o poeta se torna um técnico, e sua poesia, o resultado de uma operação, não seria lícito transferir esse questionamento para o cineasta?

Como um artista profissional cuja atuação é, necessariamente, mediada pela técnica

²⁴ François Albera aponta sobre um estudo a respeito de Sergei Eisenstein: “[...] É preciso começar [...] a deixar de considerar homem-e-obra em bloco, e encarar o autor como uma construção (Bourdieu), uma função (Foucault) e não uma coincidência com o indivíduo de carne e osso. Se considerarmos essa obra [de Eisenstein] como inscrita em um contexto, vemos surgir as relações que ela mantém com os artistas plásticos, os diretores de teatro e muitos outros, intuição reforçada pelos fatos”. ALBERA, François. Arquivo, história e cinema: Entrevista com François Albera. *Revista Cinemateca Brasileira*. São Paulo, n. 01, p. 77-87, Cinemateca Brasileira, set. 2012 [b], p. 81. O pensador faz conexões diretas com a dessacralização do autor proposta em FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Trad. Antônio Fernando Cascais. Lisboa: Vega Passagens, 1992, recentemente retomadas por CHARTIER, Roger. *O que é um autor?: Revisão de uma genealogia*. Trad. Luzmara Curcino e Carlos Eduardo Bezerra. São Paulo: Edusfcar, 2012.

²⁵ Ver, cap. 4, nota 36.

encontra-se afetado nesse contexto? As formas de legitimação do autor de cinema naquele quadro histórico giram apenas em torno das categorias tradicionais de valorização da arte? Como a técnica e seu saber-poder atuam sobre isso? São perguntas que são impossíveis de responder completamente nas limitações aqui esboçadas, mas que podemos ao menos circundar.

Khouri e Person como objetos de estudo historiográfico são sujeitos sociais, com a peculiaridade, cuja irrelevância mostra-se apenas aparente, de que são também agentes de percepção. Subjetividades que agenciam formas criativas interagindo com a técnica e com a arte (entendidas essas duas esferas como inseparáveis), atuando dentro e, ao mesmo tempo, fora de uma estética (entendida como esfera sacralizada de institucionalização da arte). Enquanto nas entrevistas, por exemplo, talvez predominem os estilemas de legitimação tradicional, às vezes elas deixam escapar jogos de palavras que acionam dimensões visuais não compatibilizadas, que permitem o acionamento de tensões.²⁶ Nesses detalhes que ecoam, permite-se observar as possibilidades de reconfiguração em torno de uma *aisthisis*, aquela esfera do sensorial e do campo perceptivo na qual toda estética encontra sua faceta corpórea, dificilmente suscetível aos esquemas clássicos.

Um cineasta-autor, estrela de um sistema de valoração, assim, estava obrigado a dialogar com uma dimensão mais prosaica, o domínio técnico de um aparelho. Este não se reduzia à câmera, mas multiplicava-se em um aparato de cinema (luzes, som etc.). Parafernália, extensão do corpo, que era parte fundamental de seu ofício e de seu pensar por imagens, um intermediário inevitável da construção de seu edifício perceptivo. Nesse processo de autolegitimação, a valoração por outrem também se torna uma parte fundamental do jogo que se estabelece. Desse modo, as definições à época lançadas a ambos são aspectos fundamentais no esforço de emprestar maior rigor analítico sobre um cinema cujos tempos impuros estamos tentando estruturar em um olhar historiográfico. Nas seções que seguem, vamos analisar os exercícios de autodefinição dos cineastas, usando o relativamente esparsa material escrito dos próprios cineastas e, em seguida, operacionalizar aquilo que se produziu na crítica especializada, documentação já mais abundante, sobre os seus filmes e práticas.

Não pretendemos, porém, encarar as palavras dos cineastas sobre suas imagens como discursos autorizados, mas como um conjunto a mais de elementos para análise, que buscam, junto com as críticas, descrever imagens e que auxiliam na composição de um sistema de

²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

compreensão visual temporalmente situado. As análises que faremos das imagens no próximo capítulo não fariam sentido se elas viessem apenas para confirmar programas de ação ou mesmo simplesmente reproduzissem em termos visuais as propostas estabelecidas verbalmente. É necessário refletir que a análise de imagens não deve apenas mostrar na prática um programa visual proposto por contexto, seja estético, filosófico ou sociológico, sob pena da sua esterilidade.²⁷

As perspectivas dos autores-cineastas sobre o próprio trabalho serão aqui propostas de ver tão válidas quanto qualquer outra, não possuindo nenhum predomínio sobre aquelas concorrentes que se prestem ao mesmo fim, mas ajudando a compor um quadro que tornava uma prática de cinema visível.²⁸ Parte vital do corpo documental que utilizamos, os modos de autonarração por eles performados são simultaneamente resultado da cultura visual em estudo e sedimentos que, ao se impor no leito de um rio, alteram de modo irrevogável o seu curso.²⁹

E assim chegaremos, por um caminho oblíquo e sinuoso, mas necessário, que já comparamos aos movimentos do cavalo no xadrez, à análise fílmica da próxima seção, que encerra esta tese. Enfim, ao final do percurso, alcançaremos a imagem, cujas lâminas perfurocortantes rasgam tempos límpidos e cristalinos gerando novas perspectivas, não estanques, mas instáveis, em constante oscilar. Examinar os sujeitos que as produziram é um passo imprescindível, mas a gênese dessas imagens, esquivando-se de qualquer gesto logocêntrico, não emana apenas do uno, da mônada. Como estamos demonstrando ao longo dos capítulos já percorridos, essa “origem” se faz múltipla. São dos sentidos espalhados pela sua época e contexto que elas emanam. Através da análise de sujeitos, fenômenos e percepções que dimensionam uma prática em geral pode-se ver que elas são imagens de produção coletiva. Sua origem, portanto,

²⁷ Se a análise apenas confirma a imagem, configurando-se mera tradução de prospectos previamente expressos em palavras, suas proficuas possibilidades analíticas se perdem, assim como se esvazia seu propósito. É válido lembrar que a intenção do autor é, ao mesmo tempo, realizada e abolida pela obra, que possui um certo nível de autonomia. MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeler. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

²⁸ BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

²⁹ Não pretendemos, portanto, encará-los como simples figuras de exceção porque nomeá-los como tal significaria persistir no quadro estático das classificações da época, alimentando os mitos de artistas incompreendidos e extemporâneos. Os tempos propostos por qualquer narrativa, imagem ou artista são parte inextrincável de sua época, e não uma extemporaneidade que se faria cega às peculiaridades de seu próprio período de gestação. Inspirado nos trabalhos de Svetlana Alpers sobre Rembrandt, propomos situar Person e Khouri “não fora da cultura [de sua época], mas dentro dela”. ALPERS, Svetlana. *O projeto Rembrandt: o ateliê e o mercado*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 31.

não tem nada de estática, mas configura-se como um salto (*ursprung*).³⁰

Nesse momento, estamos propondo a seguinte imagem: Khouri e Person estão à beira de um lago ou de um rio e atiram seixos para que as pedras empinem e saltem várias vezes sobre a superfície até perfurar suas camadas e desaparecer sob suas águas escuras. Nessa paisagem pueril, não esqueçamos os outros elementos: o vento, o ar em sua leveza ilusória, a água em sua densidade, ludibriando o cálculo; tais elementos agem sobre essas trajetórias, moldando-as na medida em que são por elas moldados.³¹

Para nós, os analistas, resta tentar vislumbrar, em lampejos, essas imagens que tremulam, sempre inacabadas, sempre se esquivando de uma completa captura, sob pena de irrevogável desaparecimento. Como dizia Sartre, as imagens não são seixos inertes no fundo do rio, elas são projéteis que sibilam e cortam o ar.³²

5.1. Walter Hugo Khouri: o primeiro espectador

5.1.1. Início da carreira: latente e luminoso

Walter Hugo Khouri nasceu em São Paulo, em 21 de outubro de 1929, em uma família de ascendência sírio-libanesa. Durante a adolescência, passou três anos no Rio de Janeiro, vivendo com um avô, onde despertou grande interesse em relação à filosofia e ao cinema. De volta a São Paulo, cursou dois anos da graduação de Filosofia na Universidade de São Paulo (USP), que terminou por abandonar sem conclusão.

Estreou no cinema em 1952, como assistente de produção dos Estúdios Vera Cruz, cargo administrativo que jamais o permitiu pôr os pés em um *set* de filmagem.³³ Naquele mesmo ano, começaria as filmagens daquele que seria seu filme de estreia, *O Gigante de Pedra*, que somente estrearia, após uma complicada agenda de filmagens e pós-produção dali a dois anos, em 1954, durante o IV Centenário da Cidade de São Paulo. Após esse conturbado e melancólico *début*, uma vez que até o negativo do filme se perdeu algum tempo depois devido a um incêndio na

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. Para esse turbilhão no corpo de um rio, o *ursprung*, ver, 3.1.3.

³¹ Recordar a imagem do lenhador desenvolvida por Gregory Bateson. Sobre isso, ver, SAMAIN, Etienne, 2012, p. 27.

³² SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

³³ KHOURI, Walter Hugo, 2001, p. 45-46.

distribuidora, Khouri trabalha por um curto período na televisão. Filma em formato teleteatro para a TV Record diversas adaptações, de Eça de Queirós a Guy de Maupassant. Ele ocupa essa posição por dois anos, época em que, por exemplo, adapta *Carta a uma desconhecida* para a televisão.³⁴ Também exerce o ofício de crítica cinematográfica no jornal *O Estado de São Paulo*, de 1956 a 1958.

Em 1957, encontrou a oportunidade para uma nova investida como cineasta em *O Estranho encontro*, originalmente preparado para uma pequena produtora cinematográfica. O filme, aparentemente simples, com poucos atores e cenários, terminou sendo realizado nos estúdios Vera Cruz da segunda fase, agora chamada Brasilfilmes. Em seu lançamento, chamou a atenção da crítica por um acabamento formal incomum no cinema brasileiro de então. Ely Azeredo declarou-se admirador do filme e do cineasta, cujo potencial “latente e luminoso” iria, em sua opinião, certamente desenvolver-se e revelar-se, com um papel decisivo nos rumos do cinema nacional: “situa-se como protótipo, entre nós, de um *cinema de cultura*”.³⁵

Naquela época, o esforço em direção a um projeto de nação voltado para o cinema já percorria os circuitos da crítica e da produção, gerando respostas como:

Um cinema não é nacional apenas quando busca o típico. As relações humanas comuns, no nosso quadro social, são tão válidas, como matriz de assunto, quanto as relações com o meio e com as circunstâncias específicas que dele decorrem [...]. *O Estranho Encontro* é obra adulta dentro da nossa produção, e cria, pela sua seriedade e dignidade, o paradigma de uma linha de fitas que influenciará benéficamente a tateante e temerosa exploração do assunto no cinema brasileiro.³⁶

Francisco Luiz de Almeida Salles demonstra entusiasmo com o filme e, assim como

³⁴ Khouri passa dois anos nessa profissão e, apesar de fazer eco à reclamação geral dos membros do campo cinematográfico sobre a televisão, afirmava ter retirado bons resultados da experiência: “Confesso não gostar de TV, principalmente pela sensação de inconsequência, inutilidade e efemeridade, mas reconheço que foi experiência realmente proveitosa, principalmente no campo da direção de atores. Procurei sempre fazer algumas experiências e dediquei-me principalmente a novelas de horror e adaptações diretas de romances e novelas”. KHOURI, Walter Hugo. Walter H. Khouri: um cinema ‘latente e luminoso’. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 10, p. 20-26, fev.-mar. 1959, p. 22.

³⁵ AZEREDO, Ely. Walter H. Khouri: um cinema ‘latente e luminoso’. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 10, p. 19-20, fev-mar 1959, p. 19, grifo no original. Ver também, no mesmo sentido de entusiasmo: AZEREDO, Ely. Para Walter Hugo Houry o mínimo de concessões. *O tempo* p. ?, São Paulo, set 1958.

³⁶ SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Uma fita nacional que há muito esperávamos. *Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 06, 31 mai 1958, grifo nosso. Com uma grande foto de Sérgio Hingst em *superclose*. Também publicado em SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e verdade*: Marilyn, Buñuel, etc. por um escritor de cinema. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 279-281.

Paulo Emílio Salles Gomes fizera,³⁷ o elege como “paradigma” para um cinema nacional que não busque o típico. Em sua autoanálise, feita anos depois, Khouri julgava o filme anterior ao estabelecimento da linha identitária que marcaria seu trabalho autoral. Os críticos, porém, já haviam alçado o cineasta a um patamar diferenciado em relação ao cinema que então se apresentava, considerado em geral de limitada qualidade, por uma crítica que sonhava com um cinema brasileiro solidamente constituído.



Figura. 5.1. *O Estranho Encontro*. 1958. Direção: Walter Hugo Khouri. Atmosfera de mistério e detalhes mórbidos.

O “cinema nacional” surge, para Salles, como uma tateante busca em relação ao “assunto”, um conjunto temático que pudesse ajudar a definir as fronteiras dessa prática, revelando sua identidade. Em seu raciocínio, implícita está a ideia de que as condições históricas já existiam, mas os *topoi* a serem abordados pelos filmes ainda se manifestavam como uma rasura ainda sem concerto no *télos* do cinema brasileiro.³⁸

Após um hiato de quase dois anos, Khouri filmaria mais um par de filmes em sequência, *Fronteira do inferno* (1959) e *Na Garganta do diabo* (1960). O primeiro, hoje perdido, teve problemas com a revelação das cores e o resultado final, segundo o próprio Khouri, não foi satisfatório. O último, por sua vez, conquistaria muitos elogios, embora, em geral, estes viessem envolvidos com algumas reticências:

³⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. Rascunhos e exercícios. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 21 jun 1958. Para mais detalhes sobre essa crítica, ver 1.

³⁸ Lembrar o discurso de abertura da *Convenção da crítica*, pronunciado dali a dois anos (2.2.2).

A simplificação do enredo e a preferência dada aos gestos conduzem a um cinema de *atmosfera e a uma consciência do corpo*. A meu ver é essa uma expressão característica do cinema [de Khouri]. O drama, o da solidão e o medo, está situado desde o início num *plano não-realista* [...]. A concentração em si dos personagens e do filme pode prejudicar a expressão – pressão sobre o exterior – do autor, que é, pelo mesmo movimento, conduzido a *concentrar-se em si mesmo*. Essa forma, de sadismos, *arrisca-se a gelar a fita*. E, no fim das contas, é exatamente o que sucede. *A obra é recoberta por uma fina película de cera transparente. Khouri deve quebrá-la*. Deve atingir uma expressão mais livre, mais direta. Que ele diga agora quem é. [...] *Khouri tem seu lugar entre as testemunhas da nossa época. Testemunha, neste sentido, que dá conta do homem apanhado na sua solidão*. Testemunha neste outro sentido também que a palavra não lhe basta; ele sabe que *não se criam laços verdadeiros com palavras, mas com imagens*. Os amigos são os que sentem a mesma matéria do mesmo modo. *Khouri é dos que sentem a água e assim participa na formação de uma das mais fortes correntes do cinema brasileiro, com Adolfo Celi e “O Caiçara”, com Rubem Biáfara e “Ravina”*.³⁹

Jean-Claude Bernadet elogia o poder de construção de atmosfera do filme, mas reclama do seu não realismo, demasiado concentrado em si mesmo e, por isso, gelado. Suas imagens são expressivas, mas bloqueadas em seu estatismo, como se revestida por uma “fina película de cera transparente”, que a impedem de sair de si. Já se pode notar em Bernadet a cobrança para que Khouri se defina, que seu cinema se liberte de seu concentracionarismo, o que equivaleria tomar em mãos seu potencial como cineasta.⁴⁰ Do mesmo modo, a relação com *Ravina* (1958) e com os filmes da Vera Cruz, como *Caiçara* (1950), estabelecem um arquipélago junto ao filme de Khouri, através de passado técnico-industrial em comum, o que evidencia “uma das mais fortes correntes” do cinema nacional.

Em uma definição dessa tendência, o aspecto mais original observado, que aproxima Khouri de um cinema do sensório e das trêmulas tentativas de percepção do intangível, do inefável e do ondulante, temas de uma arte que ainda se alimenta de uma concepção romântica e/ou simbolista: “Khouri é dos que sentem a água”. Além disso, Bernadet identifica que, para Khouri, não bastavam o verbal e analítico, “não se criam laços verdadeiros com palavras”, silogismo que o crítico rapidamente expande para uma regra geral. Bernadet dedica atenção aos diagnósticos sobre a falência do mundo verbal e coloca Khouri, ao menos nesse ponto, como

³⁹ BERNARDET, Jean-Claude. Na Garganta do diabo. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 18 jun. 1960.

⁴⁰ O recurso à citação de outros cinemas também é mencionado em Salles: “Se isto retira à obra de Khouri a sua plena originalidade, por outro lado a torna um experimento de cinema exigente, a gerar no futuro frutos próprios e autênticos”. SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Uma fita nacional que há muito esperávamos. *op. cit.*

“testemunha” daqueles tempos. A liberdade, contida na demanda por uma “expressão mais livre, mais direta”, possivelmente poderia ser definida com a atenção a um substrato humano, discussão recorrente a partir do neorealismo e sua recepção no Brasil, o que Khouri, preso a uma concepção de cinema refém da imagem, não contemplaria.

Apesar de um diálogo direto com o diagnóstico de Bernadet, que o cita nominalmente em vários momentos, o crítico Ely Azeredo, confesso admirador de Khouri, desenvolve uma valorização diferente sobre o mesmo filme e uma observação similar, sobre a relação intensa da narrativa com os elementos naturais:

Da una parte, l'odio, l'isolamento sterilizzante, la paura, l'impulso mercenario (nel senso più ampio), che collocano l'individuo come strumento e vittima del circolo vizioso della distruzione. Dal lato opposto l'amore, la vita guardata negli occhi, l'impulso de partecipazione, il culto della bellezza, la verità dei sensi – il tuffo dell'uomo nel circolo irreversibile dell'esistenza (la “natura naturante” di Spinoza).⁴¹

A verdade dos sentidos em contraposição ao isolamento estéril seria uma das várias oposições construídas por Azeredo. Para o crítico carioca, a natureza teria um papel fundamental para inserir os personagens do filme em um mesmo plano, apesar das suas diferenças, num único e mesmo fluxo, que seria o da natureza. Esse “*panteísmo*”, “*un elemento di ‘erotismo’ cosmico e primitivo*”,⁴² parte de um vitalismo de Khouri que seria reafirmado várias vezes a respeito dos filmes dirigidos por ele, com conotações diferentes, mas, como demonstraremos à frente, será reconfigurado nessa pesquisa a partir de um sentido peculiar, ainda que diretamente derivado dos documentos da época.

O filme *Na Garganta do Diabo*, apesar de naufragar nas bilheterias locais, obteve um bom desempenho junto à crítica, incluindo a internacional. Filme histórico, sobre a Guerra do Paraguai, confinava em seu enredo alguns personagens em uma cabana próxima às cataratas do Iguaçu e, a partir de então, promovia o seu estudo psicológico através de conflitos internos e das disputas entre os personagens. As longas cenas das cataratas tornam-se ilustrações do redemoinho psicológico dos protagonistas e os indígenas; distantes de qualquer representação antropológica de costumes, eles se tornam forças de vingança contra o antagonista.

⁴¹ AZEREDO, Ely. Walter Hugo Khouri. In: AMICO, Gianne (org.). *Il cinema brasiliano*. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva ed, 1961?, p. 108.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 106-7.

No clímax, o vilão é punido, após ser reduzido a uma figura sem rosto por um capuz negro e arremessado das cataratas. Na cena, componentes do *décor* transformam-se em indicadores visuais do estado emocional dos personagens, o que depois valeria a Khouri acusações de expressionismo. A opção se tornaria um dos elementos recorrentes do estilo khouriano, o uso de elementos cenográficos para denotar estados interiores, pousando-os tal como filtros, mas sem truques técnicos, sobre o rosto dos personagens. O melodrama histórico se encerra com a premiação dos bons e a punição dos maus, ainda que fissuras de consequências trágicas permaneçam em aberto.

Rocha lembraria, anos depois, que o filme fora premiado no Festival Columbianum, de Santa Maria Ligure, organizado pelo padre jesuíta de esquerda Ângelo Arpa.⁴³ O filme, afinal, ao menos em algumas características parecia perturbar o paradigma do drama burguês internacionalista que Khouri fundara em seu segundo filme. Seu aspecto de gênero, filme histórico e de guerra, tornaram suas questões, pode-se dizer, mais concretas.

Naqueles momentos, antes do surgimento do cinema novo, Gustavo Dahl julgava que, pela sua qualidade técnica e talento em se exprimir, o cineasta paulista tinha um importante papel no cinema em formação: “O cinema brasileiro não existe, porém Walter Hugo Khouri representa [...], *ilegível*] a maior possibilidade de ele vir um dia a ser.” E, ao elogiar seu empenho em constituir uma obra autoral através de suas várias incursões cinematográficas conseguidas por meio de uma dedicação espartana ao ofício, completa: “E, por pouco que pareça, é isso que faz Walter Hugo Khouri *o eventual pai do cinema brasileiro*”.⁴⁴

⁴³ ROCHA, Glauber. Saraceni César Paulo. In: ROCHA, Glauber, 2004, p. 436. O Columbianum, surgido no final dos anos 1950 e de atividades subitamente interrompidas após 1965, tinha como propósito lançar pontes entre a cultura europeia e a do resto do mundo, principalmente a latino-americana. Nesse sentido, em suas duas primeiras edições, de 1960 e 1961, ocorridas em Santa Maria Ligure, a atenção ao cinema brasileiro fazia parte dessas pontes cosmopolitas, com a premiação de *O Estranho encontro*, mas também a exibição de *O grande momento*, *Ravina*, *Cara de fogo* e outros representantes do cinema produzido em São Paulo. Das relações de interesse dos italianos sobre o cinema brasileiro, nasceu a iniciativa de organizar o livro com artigos de críticos e cineastas brasileiros. AMICO, Gianna (org.). *Il cinema brasiliano*. Milão: Silva Editore, 1961?. Ainda que não citado diretamente pelo pesquisador Miguel Pereira, o título pertence à lista de colaborações sobre o cinema brasileiro e a cultura latino-americana do Columbianum e da editora Silva de Milão, publicada no artigo daquele estudioso sobre o assunto; ver: PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, PUC-RJ, n. 15, p. 127-142, jul.dez. 2007. Disponível em < http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Pereira.pdf>. Acesso em: 12 set. 2014.

⁴⁴ DAHL, Gustavo. Importância de Khouri. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 21 mai 1960, grifo nosso.

O ensaísta, porém, conclamava o diretor paulista a se definir politicamente, sob o risco de estar perdido para sempre.⁴⁵ Em uma longa análise dos filmes de Khouri, que demonstra a atenção e argúcia do ensaísta, Dahl aproveitava para efetuar cobranças e apontar problemas, defendendo que isso deveria ser mais importante para uma “obra em progresso”, do que o elogio. O crítico aponta a necessidade de:

Compreender Khouri e portanto, de hoje em diante, falar mais de seus defeitos, mas sem esquecer as suas virtudes, a respeito das quais, aliás, poucos duvidam, especialmente depois do prêmio em Mar del Plata provocou a decisão de uns quantos vacilantes. [...] Tendo já admitido que *o cinema começa e termina na direção, podemos conceber perfeitamente uma obra-prima cinematográfica* apesar de todas estas deficiências [deficiência dramática do idioma português, atores, roteiro, etc.] *exclusivamente devido à personalidade do autor.* [...] Podemos [...] organizar todo um sistema através do qual percebemos que a “timidez” artística de Khouri, não só engloba todos os seus defeitos e várias de suas qualidades, [...] pois chegado *o momento crucial da revelação íntima do artista*, Walter Hugo Khouri ou se nega a realizá-la plenamente ou empenha-se numa fuga. [...] Khouri sabe tão bem quanto nós que *a obra de arte só passa a ter existência a partir do momento que é um “mon coeur mis à nu” do criador*, no entanto hesita. [...] Como o *substratum* [psicológico dos personagens] não é suficientemente sólido, *a direção não pode atingir aquela expressão pura, transformando-se apenas em veículo de intenções*, das quais o fato de serem reconhecíveis não significa que estejam realizadas. [...] Khouri tem consciência disto e procura substituir esta inconsistência dos personagens por longas explicações orais e pelo abundante uso de *close-ups* e dos *travellings* de aproximação até o rosto do ator, que *em sua ânsia de penetração refletem esta inquietação a respeito da veracidade e da força de seus personagens.* [...] A fidelidade de Khouri a *uma expressão cinematográfica objetiva, ideal, serve apenas para impedi-lo de atingir expressão cinematográfica subjetiva*, verdadeiramente existente. Esta fidelidade é exercida através de tudo, enquadração [sic], luz e principalmente dos processos de narrativa e da *principal marca da linguagem tradicional que é o seu caráter analítico.* Enquanto nos seus filmes *Khouri faz “cinema”*, preocupando-se em obedecer às normas ditadas por esta concepção de *um cinema modelar*, ele *está evitando de exprimir-se realizando um cinema totalmente pessoal* e compensando a insatisfação que isto lhe deve trazer com o espetáculo de seu bom gosto e de sua eficiência como diretor.⁴⁶

Dahl empreende um considerável esforço para tornar seu ponto de vista sobre Khouri compreensível e sua crítica, alicerçada em sólidos fundamentos, como podemos constatar pelo trecho que destacamos. Desse todo, as suas demandas sobre o diretor somam-se àquelas já apontadas por Bernadet, ao mesmo tempo em que reforçam alguns pontos-chave.

⁴⁵ DAHL, Gustavo. Compreender Khouri. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, ??, 1960 (a data precisa está ilegível no documento original).

⁴⁶ DAHL, Gustavo. A importância de Khouri. *op. cit.*

Em seu diagnóstico geral do cinema khouriano, a dificuldade de expressão de Khouri como um autor de cinema de fato, está na “timidez” em expor seu coração a nu (“*coeur mis à nu*”), famosa expressão retirada dos diários íntimos de Charles Baudelaire.⁴⁷ Da matriz literária de uma política de autoria cinematográfica da expressão pessoal, da inspiração e concentrado no “eu”, Dahl conclui que a direção de Khouri, ressentindo-se da ausência dessas características, jamais poderia atingir “expressão pura”, concordando com Paulo Emílio Salles Gomes em que o estilo de realização de Khouri era excessivo (um “*overdirecting*”).⁴⁸

A opção do diretor paulista pela exploração psicológica dos personagens e a pobreza da execução quanto a esse princípio seria um dos fatores responsáveis por esses problemas. O crítico, desse modo, apresenta problemas não somente em relação à forma como o filme foi realizado, mas também ao tipo de cinema escolhido. Fiel ao princípio de que uma câmera como instrumento de conhecimento do interior dos personagens, intimista, corria o risco de resultar em formalismo, Dahl problematiza a validade desse esquema da câmera como exploração psicológica.

Para o crítico de origem argentina, devido a seu “caráter analítico”, essa câmera não romperia com a “linguagem tradicional”, revelando apenas a ânsia de penetração do cineasta nos personagens que, não concretizada, resultaria apenas em excessos formais (de *close-ups*, *travellings* etc.). O surgimento da palavra cinema entre aspas – “*Khouri faz ‘cinema’*”, preocupando-se em obedecer às normas ditadas por esta concepção de *um cinema modelar*” – ajuda-nos do mesmo modo a esclarecer as restrições de Dahl a Khouri. A partir de outro texto de Dahl, sabemos que o analista realizava uma oposição entre *cinema* versus *filme*: o primeiro estaria conectado a esse impulso originário e original, mônada de expressão de si, “o cinema seria a parte artística”. Já o segundo seria a parte técnica, que envolve a produção como um todo (e mais uma vez o diretor): “O *filme* é feito por todos [das funções técnicas], o *cinema* pelo diretor”.⁴⁹

⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles. Meu coração a nu. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Trad. Ivo Barroso et al. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2006, p. 524-550. Original em 1896 (póstumo). O texto apresenta observações sobre a relação de Baudelaire com outros escritores, incluindo máximas de criatividade, preconceitos de gênero e classe etc: “MEU CORAÇÃO A NU [sic]/ Da vaporização a centralização do Eu. Tudo reside nisso. [...] *Poderei começar Meu coração a nu em qualquer lugar e não importa como*, continuando-o dia a dia, seguindo a inspiração e as circunstâncias – desde que a inspiração se mantenha viva.” (*idem*, p. 524).

⁴⁸ Salles Gomes estabeleceu a máxima: “um estilo à procura de um autor” sobre Khouri, como já vimos. GOMES, Paulo Emílio. *Rascunhos e exercícios*. *op. cit.*

⁴⁹ DAHL, Gustavo. [carta] 31 jan. 1960, Roma [para] ROCHA, Glauber. Brasil. 6 f. Sobre Barravento e o cinema brasileiro na Europa. In: BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. Companhia das letras, 1997, p.

Desse modo, há uma discrepância na proposta de Khouri entre fazer “cinema” (entre aspas), “expressão cinematográfica subjetiva”, e, do lado oposto, manter-se preso a um “cinema modelar”, concentrado em uma “expressão cinematográfica objetiva”. Aquilo que Khouri fizera até então estava mais apropriado ao “filme”, na classificação de Dahl, restrito ao aspecto técnico da produção, do que ao cinema de influxos de fato artísticos. Se o cinema “começa e termina pelo diretor”, pelo cineasta-autor, essa limitação impede a plena expressão de Khouri, limitando a sua produção a um “veículo de intenções”.

Glauber Rocha retoma esse diagnóstico sobre Khouri apenas três anos depois. Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Rocha conclamava o cineasta paulista a uma definição política de sua expressão cinematográfica, dividido entre a representação da realidade nacional e o “mito do cinema total”.⁵⁰ Rocha lança reivindicação ainda mais direta e incisiva do que a de Dahl ao cineasta paulista, impingindo-o a pouco lisonjeira marca da neutralidade e empurrando-o para o anacronismo, para os abismos de um tempo desaparecido: “seu cinema não acusa nem defende: cultua formas morais sepultadas”.

Rocha posiciona seu longo comentário sobre Khouri após um diagnóstico pessimista sobre o cinema paulista: “Se os homens de cinema em São Paulo não descenderem a discussões mais profundas, o fracasso, pontuado de abortos [...] será o capítulo eterno de sua indústria cinematográfica”. Em seguida, ele aplica os comentários sobre *Limite* (1931) tais e quais ao cinema praticado por Khouri, ainda que saliente a adequação desse gesto até mesmo “com mais gravidade no momento que vivemos”. Até *O Estranho encontro*, jamais se vira no cinema brasileiro “uma antologia tão completa dos arquivos de cinemateca”, a não ser no filme de Mário Peixoto.

Para Rocha, aquele ainda seria o melhor filme de Khouri até ali, asseverando-lhe a pecha de “equivocado”: “Walter Hugo Khouri é um artista equivocado e vítima de equívocos” e que se

114-120. Nesta longa carta a Glauber Rocha, o crítico explica suas relações com os paulistas, recordando as oposições e os anátemas binários da época: “Quanto ao problema de Khoury [sic], Biáfara e paulistas há sempre mal-entendido. Sou amigo de todos. [...] Defendi e defendo Khoury [sic], porque gosto dele como amigo e porque acho que o fato de persistir, como ele o faz, coloca ele num plano muito alto. Mas quando chegou a hora de esculhambar, esculhambei, justamente porque gosto dele. Ele não gostou, mas não faz mal. O que eu gostaria é de ter-lhe aberto um pouquinho os olhos contra os seus próprios, mesmo que ele ficasse com raiva de mim. Procurei manter-me sempre ‘*au-dessus de la mêlée*’. O que valeu que todos ficassem um pouco desconfiados. Ninguém admitia que alguém como eu não tomasse partido, e se recusasse a tomar partido. É aliás o que faz [também] o Paulo Emílio [Salles Gomes]. É lógico, porém, que isto não embota a independência crítica” (*idem*, p. 119). Posição intermediária, optando pelo caminho do meio e não dos extremos, que se tornou cada vez mais difícil de manter após 1964.

⁵⁰ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 117-120. Original em 1963.

distanciava do tempo presente, “do cinema contemporâneo”, “das ideias de hoje”, a cada novo filme “recua sempre”, tornando seu salto em outro tempo mais amplo e profundo: “herdeiro de um sentimento poético morto”.⁵¹ A menção a “formas morais sepultadas” por Rocha explora duas frentes de compreensão e análise a Khouri. Primeiramente, ela se alinha aos ataques recebidos pela Vera Cruz, cujos filmes seriam, para os críticos de esquerda contemporâneos à empresa, formas morais degeneradas. Segundo, exploram-se alguns elementos da segunda parte do artigo de Dahl citado anteriormente. Nessa visão, as opções de estilo khourianas estariam relacionadas com formas estéticas idealizadas e ultrapassadas, possíveis referências a romantismo e simbolismo literários.

Esse segundo desdobramento vinha diretamente do final do ensaio de Dahl. O crítico questiona a concepção de amor defendida por Khouri, para condenar as opções narrativas do enredo de *Na Garganta do Diabo*: “propor, como ele faz [...], a solução do amor impossível, e do panteísmo e do próprio amor como fuga à vida, é blasfemar, conspurcar coisas sagradas”. Se aquilo que identificava como a escolha daqueles que “se negam a viver”, Dahl assevera, “podemos celebrar as exéquias daquele que tinha condições para ser nosso primeiro grande criador cinematográfico”.⁵²

As formas morais decadentes estariam relacionadas, em Dahl e Rocha, ao pessimismo, um tanto quanto sacrílego, de Khouri. O cineasta, segundo as concepções desses analistas, se recusava a ver saídas aos problemas que suas narrativas exploravam. Na mesma direção, essa avaliação se devia ao estabelecimento de relações, nas narrativas khourianas, entre estado de alma e natureza que soavam esotéricas. O panteísmo khouriano, apontado por Azeredo, já demonstrava sua recepção problemática junto aos pares cineastas de Khouri.

Mas, como podemos ver acima, a primeira fase do cinema de Khouri, ainda que gerasse demandas, provocou uma recepção que o posicionou como um paradigma de uma maneira de pensar cinema, ao menos uma que se baseasse em valores cosmopolitas. Em um tempo ansioso

⁵¹ ROCHA, Glauber, 2003, p. 118. As retóricas de oposição de Rocha, reforçando o caráter *inatual* do trabalho de Khouri, vem logo após as conclusões sobre a São Paulo cinematográfica, capturada no eterno presente do fracasso. Isso não esconde a demanda para que Khouri rompa com a sua temporalidade privatizada, construída a partir de referências de outras épocas, e venha aderir à temporalidade do interlocutor. Khouri precisava seguir o caminho de outros “intelectuais idealistas”, que “interpretam seu tempo e cedo se definiram diante da história” (*idem*, p. 119). Distante de uma condenação pura e simples, é um chamado do tempo o que Glauber Rocha promove nessas quatro páginas, uma tentativa de captura em direção a Khouri. E, no sentimento de urgência de futuro que caracterizava a temporalidade do cinemanovista (v. 3), Rocha incentiva: “É necessário que Khouri reaja antes que seja tarde” (*idem*, p. 120).

⁵² DAHL, Gustavo. Compreender Khouri. *op. cit.*

por acenos de algo sólido que contribuísse para a constituição de um cinema nacional, o cineasta paulista surgia como figura central.

5.1.2 O cineasta heraclitiano: um Bergman tropical diante das águas inconstantes

A performance de Khouri como autor de cinema, na década de 1950, estava intimamente relacionada com a sua prática como “animador de cineclubes”.⁵³ Essas exposições constituíam o ritual cinéfilo por excelência, em que um grupo se reunia em torno do totem, a tela de projeção, e assistia aos clássicos de cinema para a discussão, que ocorria após a exibição, não raro bastante polêmica e que podia facilmente atingir a madrugada.

Nesses debates, ainda que poucos sejam os vestígios escritos, a autonarração do cinéfilo sobre sua própria identidade, suas preferências e paixões, em atitudes de arrebatamento, e o desenvolvimento de seu pensamento visual caminharam juntos. Khouri apreciava dizer-se um adepto do pensamento independente e, embora pertencesse a um grupo de paulistas estudiosos da prática de cinema, dos quais os críticos Rubem Biáfora e Flávio Tambellini eram também membros, orgulhava-se de se manter independente em meio às demandas coletivas, mesmo quando sua situação era desfavorável ou minoritária.

Nessa paisagem cultural, os filmes de Bergman, principalmente aqueles produzidos no período de 1947 a 1954, eram sua obsessão. Recordemos o impacto que *Noites de Circo* teve sobre a comunidade cinéfila brasileira em 1954, quando da sua exibição no I Festival internacional. De acordo com o próprio Khouri, a película surpreendeu a crítica, “apanhou-a desprevenida”, gerando “entusiasmo delirante”: “Lembramos perfeitamente a estupefação de alguns, a indiferença de outros, a surpresa, o choque, a indecisão [de muitos]”. Para o paulista, desde a primeira exibição, o filme significara um ponto de virada: “algo de insólito e perturbador havia acontecido no cinema”.⁵⁴

Após aquele primeiro contato, Khouri tornou-se de maneira célere um *connaisseur* altamente especializado em Bergman e, por consequência, no cinema sueco. Em um ano, Khouri devoraria avidamente todo material que caísse em seu poder a respeito de Bergman. Tanto que

⁵³ ROCHA, Glauber, 2003, p. 117. Exemplos dessa prática podem ser vistos em palestras ministradas no cineclubes Dom Vital. AS NOVAS técnicas e o cinema. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 09, 23 mar. 1958.

⁵⁴ KHOURI, Walter Hugo. “Noites de circo”, a obra-prima de Ingmar Bergman. *O Estado de São Paulo*, p. 12, São Paulo, 23 mar 1958. Em outro momento, Khouri diz ter passado “a noite sem dormir, tanto me perturbara o filme”. KHOURI, Walter Hugo. *Walter H. Khouri: um cinema ‘latente e luminoso’*. *op. cit.*, p. 26.

escreve o catálogo do Ciclo Ingmar Bergman, apenas um ano depois, em 1955. Como de hábito em sua tendência de assumir várias atividades sozinho, ele assina o catálogo em sua integridade, descontando os ensaios complementares de Paulo Emílio, que apenas apresentam e fecham a brochura.⁵⁵

Nessas produções textuais, tanto nas críticas do catálogo quando aquelas do *Estado* há a entronização do ídolo, prática do cinéfilo apaixonado, indiferente a qualquer indício que possa apontar o contrário. Mas nesses rituais, podemos ler algumas premissas que Khouri adotaria para a sua carreira como cineasta. Por exemplo, a assertiva de que Bergman “nunca cessou de experimentar e procurar novas formas” ou de que alcançou uma “obra compacta”, em que poucas obsessões seriam exploradas ao extremo.⁵⁶

Mas é em relação a *Noites de Circo*, sobre o qual Khouri elabora uma ode, que podemos colher valiosas pistas de análise:

[Para um crítico, o filme] gira em torno do tema: “a dificuldade de viver”; para outros é o estudo mais completo da humilhação humana ou a visão trágica do implacável e permanente duelo do amor e da efemeridade da falta de sentido da condição humana. “*Noites de Circo*” é tudo isso, sem dúvida, e mais o que quisermos. Não é de hoje que Bergman a todos surpreende pela *variedade de sentidos e pela profundidade absoluta* de sua obra. Seus temas, pelo sentido dialético que adquirem, e pela vigorosa autenticidade com que são encarados, *podem ser interpretados sob uma infinidade de pontos de vista*, não por possuírem ambiguidade ou duplo sentido, mas pela própria natureza filosófica que estão imbuídos e pela largueza de vistas com que são apresentados. [...] Podemos dizer de Bergman que é um pessimista ou um otimista, um trágico ou um lírico, um realista ou um expressionista, um materialista ou um panteísta, sem faltar a verdade em nenhum dos casos.⁵⁷

Uma obra cinematográfica que permitisse várias leituras por parte do espectador, principalmente o especializado, este seria o ideal alcançado por Bergman. O cineasta sueco atinge, para Khouri, a máxima expressão do veículo por sua “largueza de vistas”, o que permite que várias ideias em choque (em “dialética”, em sentido filosófico clássico) atuassem em sua

⁵⁵ KHOURI, Walter Hugo. Notas sobre Ingmar Bergman. In: CICLO *Ingmar Bergman*. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, 1955, p. 02-09.

⁵⁶ KHOURI, Walter Hugo. Notas sobre Ingmar Bergman. *op. cit.*, p. 08. Suas críticas são um evidente sinal de seu conhecimento especializado, não disfarçando seu caráter apaixonadamente focado, em que abundam superlativos. No ensaio de 1955, no decorrer de poucas páginas, podemos ler: “*capacidade de direção única* na história do cinema” (*idem*, p. 03); “sua personalidade deixa u’a [sic] *marca profunda*”; “*originalidade e impacto*”; “*Domínio* da narração e a gramática do filme”; “*fluência* e numa *precisão* de forma funcional *incomuns*” (*Idem*, 06); “um grau mágico de *perfeição*”; “*espantosa vibração* cinematográfica da direção”, “Tudo nele é novo, *revolucionário e marcante*” (*Idem*, p. 09) etc. Todos os trechos têm destaque nosso.

⁵⁷ KHOURI, Walter Hugo. “Noites de circo”, a obra-prima de Ingmar Bergman. *op. cit.*, grifo nosso.

narrativa. Isso autorizaria o espectador montar ele mesmo o sentido do filme, favorecendo muitas leituras e formas diferentes de interpretação. A ambivalência dos sentidos no filme seria sua principal fonte de riqueza. Ela não poderia ser reduzida a mera “ambiguidade”, usada aqui em contexto negativo, elemento que prega contra uma unidade consciente de forma e estilo. A convivência de sentidos opostos surgiria a partir de uma “profundidade”, *topos* recorrente baseado em um critério de arte como expressão de uma rica interioridade.

O desfile de características em oposição já estabelece também um corolário de temas que interessam a Khouri, entre os quais, “expressionismo”, “panteísmo”, “lirismo”, “otimismo” e “pessimismo”. Estes são vários dos *topos* que seriam agregados a seu próprio cinema, arrolados por Khouri em sua homenagem a seu filme favorito. Sobre essa atitude apaixonada, Azeredo a relaciona com “*l’effervescenza bergmaniana*” em São Paulo na segunda metade da década de 1950 que contagiara Khouri e deixara profundas marcas no seu cinema: “*numerosi sono i sintomi di quel contagio: la ricerca di concentrazione e di depurazione degli elementi formali; la caricia di lirismo nell’illuminazione [etc.]*”.⁵⁸

Em 1959, novas versões dos textos de Khouri seriam editadas na revista portuguesa *Celulóide*, em um número especial dedicado a Bergman.⁵⁹ Uma vez mais, quase toda a edição seria assinada por Khouri. Uma das únicas exceções seria o texto de abertura, um longo depoimento do próprio Ingmar Bergman sobre sua carreira. Devido ao aparente heliotropismo do jovem Khouri em relação ao cineasta sueco, talvez fosse interessante analisar alguns trechos desse depoimento.

O cineasta sueco anuncia no preâmbulo do texto que iria revelar ao leitor seus “estúdios interiores”, incluindo os motivos de escolher a carreira de cineasta e os riscos que essa profissão acarreta. Para isso, ele constrói analogias:

Quando eu tinha dez anos manejava a minha primeira lanterna mágica – [...] seus filmes perpétuos e infinitamente repetidos – encontrava nisso fenômeno excitante e repleto de mistério. Todavia, na actualidade, sinto uma emoção idêntica quando penso que o que faço não é outra coisa que ilusionismo; [...]. Por conseguinte ao realizar um filme, sinto-me culpado; de servir-me de um aparelho construído em função de uma imperfeição física do homem, graças ao qual transporte o público de um sentimento a outro. [...] *Evidentemente, aquele que entrou no jogo deve aceitar de antemão suas vantagens e desvantagens, e não existe nenhuma razão para que o trabalho, no ramo da indústria*

⁵⁸ AZEREDO, Ely, 1961? p. 102.

⁵⁹ *CELULÓIDE*: Revista portuguesa de cinema. Lisboa, n. 21. Ano II, set 1959.

cinematográfica, seja mais respeitado que em outra parte. [...] Embora tenha algo de prestidigitador, é impossível enganar os produtores, os directores, os directores de banco, os proprietários de cinema e os críticos quando o público se absteve de ir ver um filme e depositar na bilheteria a importância de que, tanto produtores, directores de bancos, proprietários de cinemas, críticos e prestidigitadores devem extrair sua subsistência. [...]. [Se isso não ocorrer] tornar-me-ei, deste modo, inactivo. O prestidigitador vê-se privado do seu instrumento. [...] O equilibrista bailava então na sua corda, inconsciente e despreocupado com o abismo e a dureza do solo.⁶⁰

Bergman constrói um jogo de duplos, o prestidigitador e o técnico, o cineasta consciente moralmente *versus* o cineasta que precisa de subsistência, chegando à imagem do “equilibrista” na corda bamba. Nessas metáforas imagéticas, a junção cineasta como manipulador de ilusões e especialista em uma técnica é indissociável. Seja em minuciosas descrições do funcionamento da máquina cinematográfica ou na remissão de uma memória de infância, as imagens escritas de Bergman se sucedem como em um rolo de filme projetado na tela. O aspecto moral de culpa, por exemplo, por parte um cineasta consciente, encontra-se adornado por uma franca retomada de uma realidade que o assalta, povoada por banqueiros e credores.

Mas, assevera Bergman, além dos dilemas existe a imagem, o centro da preocupação do cineasta. Apesar disso, nem ela seria território seguro, sem areias movediças: “Aquele rosto iluminado, essa mão que se ergue, as palavras triviais, todas essas imagens vem reunir-se, como peixes brilhantes na minha rede, ou mais exactamente sou eu mesmo apreendido numa rede cuja textura – felizmente – ignoro”.⁶¹ Uma abertura de indefinição envolve as imagens que ele usa e que o assaltam na mesma proporção em que ele as manipula.

O ofício do cineasta estaria sempre sob uma tensão de capturar imagens fugidias, que teimam em não se tornar concretas. Sem escolha, o cineasta continua tentando dar concretude às imagens, condenado a se tornar “parte integrante do filme; um instrumento ridiculamente minúsculo” no interior de sua engrenagem. O profissional de cinema seria o poderoso artífice de imagens indomáveis e, simultaneamente, um pequeno grão de areia em um deserto de tecnologia, em uma operação extremamente tortuosa e massacrante, a de produzir um filme.

Ainda que provavelmente Khouri preferisse as imagens de Bergman às suas palavras, algumas imagens escritas de Bergman ressurgem nas críticas e depoimentos do cineasta

⁶⁰ BERGMAN, Ingmar. O que é fazer cinema?. *Celulóide*: Revista portuguesa de cinema. Lisboa, n. 21. Ano II, p. 01-06, set 1959, p. 01-02, grifo nosso.

⁶¹ *Idem*, p. 03-04.

paulista.⁶² Apesar disso, a imersão na técnica pregada por Walter Hugo deve muito a essa concepção bergmaniana, entre prática e mágica, de seu próprio ofício, em que a obsessão pelo estúdio, pelo confinamento em um mesmo lugar em que todos os equipamentos estão à mão, permitindo que um corpo competente e tecnicamente habilitado apenas execute o gesto para que a magia ocorra. Ainda que, inevitavelmente, seja um mago bastante limitado pelas próprias condições de produção, como em um *abre-te-sésamo* que somente alcança eficácia porque precisa estar no lugar certo, às portas da caverna.

Mas a caverna de Khouri não era somente a do conto mágico árabe, mas também a de Platão. Em sua alegoria da caverna, Platão discorre sobre o filósofo que via a luz e desvendava o segredo das sombras, ao tentar alertar para os outros em relação à riqueza de sua descoberta era espancado e morto. Em um paralelo, o que Khouri construía para si mesmo, aquela luz revelada em sua visão do mundo, sempre individual, sempre privatizada, somente poderia, de acordo com sua própria concepção, encontrar incompreensão em meio à multidão. Essa seria uma ideia que ele emprestaria em sua interpretação pessoal de *Noites de Circo*: “A atmosfera inteira da história tem como dominante o sentido da humilhação, e da impiedade do homem quando agrupado em massa”.⁶³

Nessa perspectiva de mundo e nas análises de seu ídolo sueco, percebemos algumas constantes das palavras do Khouri crítico. A fé no uno, no indivíduo, naquele capaz de ascender a um plano superior pelas suas forças pessoais, apenas pela meditação e reflexão, atravessa essas práticas. Essa admiração pelo individual e pela unidade se espalha em marcas discursivas. Estão em sua admiração pela “capacidade de direção *única*”, pela “*unidade* estilística”, “uma personalidade que deixa u’a marca profunda”, em ideias como “originalidade e impacto”, na admiração por uma narrativa que “resumia e concentrava *todas* as suas idéias [de um diretor]”.

Um grande cineasta deveria seu talento justamente à unidade de visão frente ao mar de dificuldades. Pelo seu caráter original frente a uma multidão, o seu *não se dobrar* à vontade alheia, o erguimento de um mastro independente dos ventos da tempestade. Podemos agora compreender melhor a indisposição de Khouri com as condições dos cineastas no Brasil, tolhidos pelas dificuldades técnicas e econômicas em suas expressões eminentemente individuais.

⁶² Em uma palestra de 1963, Khouri se refere ao texto de Bergman como “interessante” e prende-se a um aspecto puramente factual do relato: como a carreira de Bergman quase foi interrompida pelo fracasso comercial de *Noites de Circo*. Ver, KHOURI, Walter Hugo. Ingmar Bergman. *Boletim n. 04*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, ago. 1963, p. 14-16 (Originalmente ministrada no dia 20 jun 1963).

⁶³ KHOURI, Walter Hugo. “Noites de circo”, a obra-prima de Ingmar Bergman. *op. cit.*

Em 1961, em um artigo publicado em coletânea italiana, ele lamentava que o cineasta brasileiro estivesse condenado a ser uma figura heraclitiana. No contexto nacional, as demandas impediam até mesmo que o cineasta fosse visto como inserido em um processo de produção de uma obra única e coesa, parte de uma filmografia. Estar diante de um novo filme seria a imposição de um fatal esquecimento do anterior para esse personagem, em relação ao qual os tempos não formam uma corrente contínua, mas que estão sempre recomeçando.⁶⁴

Mas as diferenças entre a concepção de Bergman e Khouri podem ser ainda mais revelatórias. Em Bergman, o cineasta também guarda uma maleabilidade, está sempre tentando adaptar-se a diversas demandas, de ordem ética, profissional, técnica e estética. Elas surgem, no entanto, sempre ao mesmo tempo, em um bloco compacto, por isso Bergman deixa implícito que imagens monolíticas não são capazes de descrevê-las. Khouri, em contrapartida, é o senhor das imagens monolíticas em seu discurso, principalmente quando se refere à Bergman. Afinal, o autor de cinema deveria justamente caracterizar-se pelo “variar infinitamente sobre” um só tema “obsessivo”, gerando uma “obra [que] é uma admirável concentração nunca saturada”.⁶⁵

O cineasta sueco seria o exemplo desse ser ideal monolítico, inverificável na prática, sonhado por Khouri. Ele seria o exemplo do artista que alcança o estético dentro da máquina, que não abandona o aparato de produção, mas constrói sua liberdade através de uma tortuosa, ainda que vitoriosa, negociação, dentro deste mesmo aparato. Em Bergman, a utopia dos “estúdios interiores” encontraria forma de materializar-se em estúdios de fato existentes; a prova, para Khouri, de que um panteísmo técnico seria possível.

5.1.3 O Uno, os múltiplos e a rede: uma política da separação

Alguns anos depois, em palestra sobre Bergman ministrada na Cinemateca Brasileira, Khouri reforçaria sua admiração pelo cineasta sueco, principalmente em sua primeira fase, que ele chama de “existencial”. Khouri aponta, destacando a dificuldade dos feitos alcançados pelo cineasta sueco: “o cinema não é uma arte de exposição dúctil. [...] Certos esmiuçamentos são muito difíceis de conseguir”.⁶⁶

⁶⁴ KHOURI, Walter. La mia esperienza nel cinema brasiliano. *op. cit.*, p. 147 e ss.

⁶⁵ KHOURI, Walter. Notas sobre Ingmar Bergman. *op. cit.*, p. 07.

⁶⁶ KHOURI, Walter Hugo. Ingmar Bergman. *op. cit.* p. 15.

A prática de cinema, portanto, seria uma operação de difícil manuseio, ainda mais em um meio industrial, impossibilitando que cineastas-autores abundassem, tornando o “fenômeno” Bergman ainda mais importante como caso de estudo. Bergman conseguiria, graças a uma obra “compacta”, ser “o primeiro cineasta que aparece definitivamente como autor”.⁶⁷

Mas sua predileção recairia sobre o Bergman da primeira fase, “existencial”, em um sentido muito mais kierkegaardiano do que sartreano.⁶⁸ Os filmes mais recentes daquele diretor seriam portadores de “uma frieza e premeditação que não existiam quando a ênfase se encontrava no existencial”.⁶⁹ Em sua sensibilidade de espectador cinéfilo, Khouri julgava-se hábil em delinear uma imagem cinematográfica espontânea, resultado do olhar sensível do artista, em meio ao maquinário da indústria, operação do técnico, reino do cálculo e da gélida obtenção de resultados. Independente disso, a análise de Bergman como autor revela em Khouri uma concepção “orgânica” de autoria em que os filmes são o espelhamento de uma “unidade estilística e temática”.⁷⁰

Khouri defendia que a “voga” de atenção por Bergman desde que este fora premiado no *Festival de Cannes* em 1956 ainda não lhe fazia plenamente justiça.⁷¹ Enquanto outros autores demonstrariam apenas uma “autoria de estilo”, “todo filme de I.B [Ingmar Bergman] é um novo enfoque da sua visão de mundo”, mesmo que a indisfarçável diferença entre os filmes o fizesse agrupá-lo em fases. Uma expressão de um “eu” sólido e soberano, a autoria, como Khouri a vê, vai além dos estilos e dos gêneros, baseada em critérios como “pureza” e “elã”.⁷²

Em 1963, quando ministrou essa palestra sobre Bergman, os primeiros filmes cinemanovistas já tinham sido lançados e, em paralelo a isso, um manto chamado cinematografia nacional, após um longo teciamento, começava a anunciar seus primeiros sinais de uma cosedura

⁶⁷ *Idem, ibidem.*

⁶⁸ A pesquisadora argentina María J. Binetti discute como a singularidade do vocabulário de Sören Kierkegaard, filósofo dinamarquês, transforma a “eternidade”, distanciando-se do caráter abstrato e especulatório, entrelaçando-a a uma discussão “existencial” atenta às ambições presentes na ação dos indivíduos: “o tempo [...] como elemento de uma nova possibilidade existencial”. BINETTI, María J. Tempo e eternidade no pensamento kierkegaardiano. Trad. Elisângela P. Machado. *Controvérsia*. São Leopoldo, Unisinos, vol 06, n. 01, p. 72-82, jan.-mai 2010, p. 75. (mais sobre a apropriação do tempo nesses termos em 6.2).

⁶⁹ KHOURI, Walter Hugo. Ingmar Bergman. *op. cit.*, p. 15. Embora essas posturas de Khouri revelem um estudioso sem dúvida seduzido pelo seu objeto de estudo, Khouri dizia que os filmes recentes, da fase metafísica, a partir de *O Sétimo Selo* (*Det sjunde inseglet*, SUE, 1957) não interessavam mais tanto a ele como espectador.

⁷⁰ *Idem*, p. 14.

⁷¹ Recordar que a “bergmanomania”, já apontada por Guido Logger, antecipou no Brasil a reação àquele cineasta sueco na França, que quando estreou em Paris não encontrou recepção positiva. BAECQUE, Antoine de, 2010, p. 50 e 52 (v. 2.3.2).

⁷² KHOURI, Walter Hugo, Ingmar Bergman. *op. cit.*, p. 15.

acabada. No auditório, um membro anônimo da plateia pergunta: “Como I. B. [Ingmar Bergman] pode influenciar positivamente a cinematografia brasileira levando-se em consideração que o cinema exerce um papel no desenvolvimento e transformação da realidade social [?]”.

A pergunta era recorrente e se tornaria ainda mais comum nos anos seguintes, aplicadas não apenas a Bergman, mas ao cinema que Khouri desenvolveria. Antes de responder, Khouri resguarda as diferenças, aventando diretamente expectativas e experiências diversas entre ele e o seu inquiridor “a respeito do que seja arte e qual a sua função”. E independente da posição defende que a apropriação de Bergman seria “sempre positiva”, desde que o cineasta brasileiro, “diante do mundo e das coisas” tenha “vontade ir até o fundo” e de “meditar seriamente”.⁷³

Apesar de sua reposta-padrão em nada arranhar a especificidade do cineasta sueco, Khouri usa o protocolo da profundidade na investigação da realidade, descascá-la, e usar o cinema como uma prática de pensamento, uma filosofia, como diria Jean Epstein. A apropriação de Bergman (e de outros cineastas) por Khouri, ao menos de acordo com a temporalidade de que partiu a pergunta, denota a prática do cineasta como uma excentricidade. Isso se repetiria em outras ocasiões e condenaria o cineasta ao anacronismo.

Naquele primeiro momento, sua insistência em Bergman, empurrava Khouri para uma posição de deslocamento em relação a proposições coletivas, principalmente a temporalidade do cinema independente. Mesmo quando outras opções estilísticas para Khouri já pareciam mais interessantes e suas apropriações se diversificaram ainda mais intensamente, o estigma de bergmaniano, em geral acompanhado de ressalvas a sua posição política, continua a acompanhá-lo por toda a sua carreira.

A pseudo-influência do Bergman é outra das ladainhas preferidas por eles [o pessoal da esquerda]. *Sou fundamentalmente diferente dele, como concepção de mundo*, o que não impede de considerá-lo extraordinário. *O fato de existência de muitas afinidades de estilo é uma causa, não um efeito*: gosto dele porque corresponde ao que julgo ideal em cinema e porque suas obras falam à minha sensibilidade. É uma afinidade e não uma imitação. [...] Mas não tem importância, porque sei que *fui sincero comigo mesmo e que procurei no cinema a satisfação de uma necessidade anímica*.⁷⁴

Independe das alegações em contrário, que afirmavam as diferenças em relação a seu ídolo e o seu cinema como necessidade interna, Khouri continuaria perseguido pelas mesmas

⁷³ K HOURI, Walter Hugo. Ingmar Bergman. *op. cit.*, p. 16.

⁷⁴ K HOURI, Walter Hugo. São Paulo, 18 de julho de 1959. In: BENTES, Ivana. *Op. cit.*, p. 111-112, grifo nosso.

cobranças até o fim de sua carreira, quatro décadas depois. Aquelas demandas, expostas por Dahl, Rocha, Bernadet e o anônimo membro da plateia na cinemateca, converteram-se com o passar dos anos em diagnósticos em certa medida ossificados que viam o cinema khouriano como um equívoco. Implícito está o propósito, voltado para o unívoco, da não conceder a Khouri uma compreensão de seu projeto a partir de seus critérios internos de especificidade.⁷⁵ Essas demandas partiam, em geral, de uma prática de cinema que abordava a arte cinematográfica e a realidade em uma opção diferente das suas, que partiam de outros critérios de valorização, que lutavam por outros projetos de futuro e que reconstruíam o passado do cinema a seu modo.

Em contrapartida, Khouri resguardava-se e apontava que a temporalidade que ele constituía para si, ao mesmo tempo em que se deixava por ela capturar, possuía um caráter radicalmente privatizado, que sua voz se afirmava como autônoma, movido por “causa[s]” internas, e não por “efeito[s]” externos. Nesses momentos, podemos constatar que a trama conceitual que enreda o cinema nacional está construído sobre tensões insolúveis e não tem nada de uniforme. Nesses embates, os tempos se chocam e soltam faíscas.⁷⁶

A aparente cesura de Khouri frente ao quadro de nossa produção cinematográfica somente revela a tessitura não homogênea da práxis de cinema em que o ser do cinema nacional estava em vias de inserção.⁷⁷ Em cada demanda que insistentemente ecoa em relação a seu cinema, ocorre mais um elemento ritual de uma política de separação. Essa política de corte

⁷⁵ O gesto de adoração de Khouri, por exemplo, não era apenas puerilmente cinéfilo, mas também político. Ele acreditava, naquele momento, em que o campo cinematográfico brasileiro se constituía a duras penas, que o seu modelo de cinema, de autoria, em estúdios, com temas filosóficos “permanentes”, poderia contribuir como um decisivo ponto de elaboração daquela rede constituinte de um campo. Sobre sua experiência n’*O Estado de São Paulo*, por exemplo, assegurava: “Embora seguindo a linha de crítica da equipe do jornal, procurei dar um sentido quase polêmico aos meus trabalhos, optando pela *defesa do tipo de cinema que tenho a convicção ser o mais legítimo. Creio essencial essa tomada de posição*. Não tenho confiança no sistema de panos quentes e pseudo-imparcialidades. O crítico deve ter uma visão de mundo, uma filosofia, e nunca deve compactuar com o aspecto comercial ou com as consagrações interessadas de uma fita”. KHOURI, Walter Hugo. Walter H. Khouri. *op. cit.*, p. 22. Estamos falando uma vez mais de um cosmopolitismo seletivo, que elegia uma matriz estética, em geral europeia, ao qual se filiava e acreditava que as trocas e intercâmbios seriam vitais para a constituição de um campo cinematográfico nacional. Recordar os conceitos de “horizonte de expectativas” e “campo de experiências”, sempre presentes em nosso trabalho. Ver, KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-RJ, 2006.

⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad: Oscar Antonio Oviedo Funes. 3a. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed, 2011.

⁷⁷ Aqui ecoam as discrepâncias entre uma *oikonomia*, uma administração de sentidos, um dispositivo de captura, e a *práxis*, a multiplicidade de ações e práticas, que torna toda homogeneização impossível, onde observar as relações entre ser e *práxis* demonstram de maneira incontornável seus pontos de fratura: “*Il termine dispositivo nomina ciò in cui e attraverso cui si realizza una pura attività di governo senza alcun fondamento nell’essere*”. AGAMBEN, Giorgio [2006]. *Que c’osè un dispositivo?* 3ª ed. Roma: Nottetempo ed., 2013, p. 19. Ver, 2.2.2.

sagital, entre o uno e o múltiplo, levantamento de muralhas entre a unidade da *pólis* e o caráter disforme do dragão, mostra-se também a captura de uma subjetivação.

Mas questionar Khouri, exigir que ele forneça respostas a perguntas que não são as suas, seria desprezar as possibilidades intrínsecas de sua própria temporalidade. Interpelá-lo a partir dos critérios internos de uma outra temporalidade apenas negam a Khouri suas próprias possibilidades de autossuperação. Nessa dinâmica de constituição de objetos históricos, nas práticas dos indivíduos historicamente situados, podem-se captar suas sementes de dialetização.⁷⁸

5.1.4 O salto noturno: dos estúdios interiores a uma poética dos pormenores

Como cineasta, usando a imagem bergmaniana, Khouri era um “equilibrista”, sempre na corda bamba. Mas podemos assumir que o arame no qual ele executava sua performance nem sempre era idêntico em sua materialidade, textura e direção. Em seu deslocar-se, as mutações nesse processo de autonarração de Khouri mostravam-se partes incontornáveis de uma constituição identitária, esse impulso em pleno ar em um salto em direção a si mesmo.

Podemos vislumbrar esse caminho diacrônico, ao menos de relance, em alguns momentos distintos de sua expressão verbal sobre cinema e através do confronto entre diferentes momentos. O primeiro desses instantes de autoexpressão está em uma entrevista, apenas alguns meses após a estreia de seu primeiro filme:

Depois de tudo o que aconteceu [após a experiência de quatro anos da Vera Cruz e sua recente interdição pelo Banco do Estado], uma coisa ficou patente ao ponto de poder passar por uma lição: a história e o cenário [o roteiro cinematográfico] são o mais importante. Somente com *histórias de comunicação popular direta e cenários dramaticamente bem construídos*, podemos chegar a um resultado comercial satisfatório, sem abandonar as preocupações vitais de ordem artística. Precisamos *eleger um tema* que possa ser exposto com toda precisão e clareza num argumento ultra-límpido, com começo, meio e fim extraordinariamente inteligíveis. [...] *A inteligência da temática* ficará, pois, no interior do cenário, dando ao fim *duas linhas: uma íntima a outra externa*,

⁷⁸ “Apocatástase” é o termo que Walter Benjamin adotava, a partir de suas referências culturais da tradição messiânica, para vislumbrar essa operação. A partir de Orígenes, um pensador do cristianismo primitivo, o termo designaria literalmente a “salvação de todos”. Como discutido por Michael Löwy a partir da tese III, de Benjamin, o passado possui sementes de tempos outros e essas precisam ser ativadas em seu poder contestatório. LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das “teses sobre o conceito de história”*. Trad. Wanda Nogueira Brant, Jeanne-Marie Gagnebin et al. São Paulo: Boitempo editorial, 2005, p. 54 e ss. Para as teses, BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

abalando gregos e troianos. O espectador mais bisonho verá, por exemplo, apenas uma história de amor, o espectador interessado, descobrirá imediatamente [...] *ressonâncias humanas, psicológicas e sociais mais sérias*. Enfim: renovar nossa temática, dar-lhe um desenvolvimento preciso e emocionante no cenário e produzir o film [sic] dentro de um orçamento relativamente modesto, mas com *valores técnico-artístico bem definidos em sua qualidade*, parece-nos são os problemas mais importantes de nosso cinema. [...] E vamos admitir que isso tudo não é nada simples...”.

Algumas ideias desse pequeno trecho se repetiriam anos a fio em outros depoimentos de Khouri, como a exigência de qualidade técnico-artística.⁷⁹ Em direção semelhante, embora o termo “social” seja figura raríssima em quaisquer de suas entrevistas, as “ressonâncias humanas” e “psicológicas” também ecoariam longe, sendo elemento de repetição permanente.

Outras ideias expressas, porém, são ideais típicos do perfil de cineasta que naquele momento, aos 23 anos, ele queria construir. O artífice das imagens, preocupado em agradar o público com “cenários”, como o *screenwriting* era chamado na época, de “comunicação popular direta”.⁸⁰ Da mesma forma, interessado em resultados comerciais satisfatórios, que pudessem garantir seu lugar como diretor em uma indústria cinematográfica, quando essa, graças aos bons roteiros, finalmente se constituísse.

A árdua tarefa prevista, encarada em termos coletivos, tornar-se-ia menos objeto de inervação anos depois.⁸¹ Por sua vez, outros elementos continuam dignos de atenção contínua, mas perderiam a centralidade, estando apenas implícitos em seu raciocínio posterior. Um exemplo é a perspectiva de “abalar gregos e troianos”. Khouri sempre acreditou em uma comunicação direta do filme com o espectador, nem que fosse pelo canal da sensibilidade, e não exatamente da razão.⁸²

⁷⁹ Em realidade, essa dualidade torna-se um elemento recorrente nas críticas de Khouri daquela década. Junto com outras, como “plástico-psicológico”, essas são praticamente marcas de estilo.

⁸⁰ Uma outra acepção de popular, muito distante da tese quase contemporânea, apresentada por Nelson Pereira dos Santos (ver. 1).

⁸¹ Em 1961, Khouri dizia que a resolução dos problemas do cinema nacional era fácil, somente uma questão de administração. KHOURI, Walter. *Mia experienza nel cinema brasiliano*. *op. cit.* Um sinal a mais de seu caráter monolítico, o que pode ser encarado de duas formas: indício de sua não crença em projetos coletivos ou um sintoma de sua já delineável ambição de tomar a posição de administrador da produção industrial cinematográfica.

⁸² Sobre *As Deusas*, seu filme de 1972, Khouri dizia que a película deveria funcionar em “dois planos diversos: o da percepção imediata, que deverá fazer o agrado do público sempre interessado em acompanhar acontecimentos exteriores; e o de profundidade, desenvolvendo projetos analítico-psicológicos do inconsciente”. KHOURI, Walter (*apud* O CINEMA íntimo de Khouri. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 126, 28 ago. 1972. Exercício de pequenas variações da proposta de 1954, quase vinte anos antes.

Um elemento, no entanto, desapareceria de modo radical, mesmo em termos vestigiais, de seus comentários dos anos seguintes, a necessidade de “eleger” uma “temática”. Em menor grau ainda, uma “extraordinariamente inteligível”. Khouri defenderia, depois, que essas seriam injunções externas ao fazer do artista, portanto o conjunto de temas a ser abordado deveria surgir espontaneamente, de maneira imanente, da necessidade de expressão pessoal do cineasta.

Na citada carta a Glauber Rocha (ver nota 09, acima), de cinco anos depois, o cineasta paulista assim se manifesta em relação “às considerações quanto ao fator tema”:⁸³

Sinceramente, acho que a transcendência e a dimensão de grandeza do cinema partem exclusivamente do “*approach*” do cineasta em relação a seu meio de expressão. É uma questão de *autenticidade intrínseca*, de vivência; um fator quase *somático*. [...] Está certo que nós (os diretores mais jovens) temos feito “draminhas psicológicos” (realmente ruins, reconheço, como construção e estrutura), mas de certa forma ainda é o caminho mais sério e autêntico. Tem dado frutos duvidosos, mas corresponde a uma inquietação artística e estética muito mais legítima e corajosa.⁸⁴

Khouri altera seu ponto de vista na meia década que separa os dois depoimentos. Se no primeiro ele defende uma temática estruturada em prol da comunicação com o público, no segundo ele defende que uma “inquietação” pessoal do artista deve reger a escolha do tema, o que seria mais difícil em termos comerciais e de aceitação, porém levaria à autenticidade maior em termos estéticos. De uma “inteligência da temática”, declarada em 1954, passar-se-ia, na carta a Rocha, a uma estratégia da aproximação entre o meio técnico e o artista.

Nesse sentido, tal decisão surgia da relação do cineasta com o seu “meio de expressão”, ou seja, o aparato técnico do cinema. Uma experiência, portanto, “quase somático [a]”. Em relação a esse “*approach*” sinérgico, Khouri sustentava a defesa de um “temático” que partisse não exclusivamente de uma escolha volitiva e consciente por parte do artista, mas de uma relação sensorial entre o cineasta e seu veículo de expressão, entre máquina e homem. Tal escolha lhe escaparia ao total controle, não por motivo de inspiração romântica ou qualquer idealismo místico. Em realidade, a opção se faria pela conjugação de um fator técnico a um aspecto

⁸³ Khouri respondia ao artigo “Cinema brasileiro: sete pontos”, publicado no *Jornal do Brasil* em 5 de abril de 1959, em que, de acordo com Arlindo Rebecchi Júnior, Rocha faz observações sobre o que seria necessário para que os cineastas brasileiros pudessem constituir um cinema sólido. Sobre isso, ver, REBECCHI JR., Arlindo. A crítica cultural do jovem Glauber no suplemento dominical *Jornal do Brasil*. *Contracampo*. Niterói-RJ, n. 23, dez 2011, p. 33-50. Disponível em < <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/download/154/98>>. Último acesso 12/09/2014.

⁸⁴ KHOURI, Walter Hugo. [carta] São Paulo, 18 jul 1959. *op. cit.*, p. 110, grifo nosso.

humano de modo inextrincável, o que projeta a câmera como um duplo do cineasta. Como Bergman colocava, o prestidigitador sem o seu instrumento de trabalho está incapacitado de exercer seu ofício.⁸⁵

Essa concepção somática, corpo e máquina em um jogo de alternância insuperável, tornar-se-ia um aspecto constante do pensamento de Khouri a respeito do cineasta como um equilibrista sem rede, condenado aos riscos de seu ofício. Podemos recordar, no seu primeiro texto sobre o cineasta sueco, de 1955, o assombro de Khouri por um Bergman que modela o filme como o moleiro em um torno, com as suas mãos: “a impressão que Bergman nos dá de que faz os seus filmes com as próprias mãos e não com meios técnicos diversos”.⁸⁶

Se o cinéfilo Khouri sentia-se capaz de identificar quando a expressão cinematográfica surgia de um impulso “natural” e quando surgia “fria e premeditada”, isso não escondia a consciência da imbricação do cinema em arte e técnica. Nesse jogo de duplos, desse modo, manipular este aparato seria o único modo de obter aquele, o cinema enquanto expressão de um autor, tudo dependendo da sintonia fina entre a lanterna mágica e o instrumento produtor de ilusão, o aparato.⁸⁷

Os meios técnicos não são empecilho, nesse sentido; tornam-se extensões do corpo. Nas formas que surgem, em um processo quase mágico, a partir das mãos do cineasta, o prestidigitador e o cirurgião se encontrarão de novo. Sua junção e simbiose em conjunção quase astral são o objetivo a ser almejado. Em meio a esse salto noturno em direção à expressão artística cinematográfica, o meio que se interpõe dinamicamente entre o olhar do cineasta e a obtenção técnica de um resultado, intermediário a garantir fenomenologicamente as distâncias e as mediações, é a natureza.

⁸⁵ Cinco anos podem ser um período bastante longo no tempo de uma biografia. No âmbito acontecimental talvez seja possível mudar de posição inúmeras vezes em tão vasto tempo. O que aconteceu para que Walter Hugo mudasse de ideia tão radicalmente? A amizade com Rubem Biáfora, as discussões nos cineclubes, os eventos da cinemateca com clássicos do cinema, a atuação no teleteatro da Record, a sua própria experiência como diretor em um segundo filme etc. Todos esses eventos podem ter contribuído para que ele repensasse — não “amadurecesse”, porque não se trata de termos evolutivos — seus propósitos.

⁸⁶ KHOURI, Walter Hugo. Notas sobre Ingmar Bergman. *op. cit.*, p. 08.

⁸⁷ Queria o cineasta paulista dizer que a temática existencial seria mais apropriada em Bergman porque surgiria de seu “*approach*” com a máquina de maneira mais “somática”? O que, na segunda fase do sueco, seus estudos teológicos de uma sociedade onde Deus está ausente não permitia? Difícil definir, tamanho é o amálgama entre o ideal do técnico que manuseia o meio de expressão, saber-fazer adquirido, portanto conquistado, para obter um efeito, e o “talento” e a disposição de “ir até o fundo e meditar seriamente”, dons quase naturais, que o pensamento de Khouri elabora para o profissional de cinema. KHOURI, Walter Hugo. Ingmar Bergman. *op. cit.*, p. 16. Uma concepção de um interior rico de significados a ser expresso exteriormente e uma outra concepção, sensória e menos binária entre interior e exterior para expressão artística, convivem em indiscerníveis medidas no pensamento de Walter Hugo.

Estado obrigatoriamente insuperável a mediar a operação, objetivo maior para além desse salto em direção a uma transcendência — sempre almejada, nunca alcançada — a natureza em Khouri é um elemento fundamental. Mas o seu “panteísmo” não é de natureza romântica como o *topos* do século dezenove pode deixar entender.⁸⁸ O que lhe atrai em filmes como *Juventude, Divino Tesouro (Sommarlek, SUE, 1951)*, de Bergman, é o *stimmung*, uma atmosfera, uma ambiência, uma sensação da presença afetiva.⁸⁹

Esse estado sensório, conseguido no filme sueco graças, entre outros fatores, à iluminação que ressalta os personagens em primeiro plano enquanto uma exuberante natureza é vista ou sugerida ao fundo, de modo, às vezes, sutil e fantasmagórico, seria considerado um dos ápices estéticos da cinematografia sueca. Essa pode ser elencada, inegavelmente, como uma das diretrizes de Khouri como diretor. Esse conjunto de *stimmungen*, às vezes chamado de expressionismo, outras panteísmo, somente poderia ser conseguido por um jogo de recursos estilísticos, intimamente relacionados a um fazer técnico, que ressaltassem um estado afetivo para compor uma atmosfera visual.

Se um panteísmo clássico seria uma noção de imersão do ser humano na natureza em busca de vínculos, o panteísmo técnico, para ser mais preciso, técnico-humano, de Khouri somente se faz possível justamente porque a natureza – em primeira instância, a *natura naturans* – seria alcançada pelo domínio da segunda natureza do homem moderno, a técnica. Para o cineasta paulista, os “estúdios interiores”⁹⁰ somente podem encontrar a natureza primordial, tão distante e, ao mesmo tempo, tão próxima aos corpos humanos, através dos recursos que o maquinário de um estúdio real proporcionaria.

O estúdio como palco seria fundamental para um estado afetivo e sensório ser executado como uma *performance*, em que o ator visível, o intérprete em frente às câmeras, e o ator invisível, o diretor, somente podem desempenhar sua expressão corporal em uma sintonia fina

⁸⁸ Embora as referências constantes de Khouri a D. H. Lawrence também possam ser uma via de estudo profícua. O escritor americano foi influenciado pelos vitalistas alemães, como Ludwig Klages, sendo que o erotismo cosmogônico cumpre um grande papel em sua literatura. Não vamos privilegiar essa chave aqui, em busca de sentidos mais cinematográficos para o pensamento visual de Khouri. Mas a exploração das dimensões visuais dessa imbricação filosofia-literatura-cinema são parte inextrincável do estudo do cinema de Khouri e merecem ser exploradas futuramente. Sobre isso, ver, SEILLIÈRE, Ernest. *David-Herbert Lawrence et les récents idéologies allemandes*. Paris: Boivin & Cie., 1936, principalmente p. 03-38; KLAGES, Ludwig. *Dell'eros cosmogonico*. Trad. Umberto Colla. Milano: Multhipla Edizione, 1979.

⁸⁹ O conceito de atmosfera sensorial foi retomado recentemente por Hans Ulrich Gumbrecht para analisar também pinturas como a de Caspar David Friedrich. Sobre isso, ver, GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, stimmung*: sobre um potencial oculto na literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

⁹⁰ BERGMAN, Ingmar. *op. cit.*, p. 01.

com a técnica. Para Khouri, estava-se sempre sob o risco de soar premeditado e frio, por isso a sensibilidade nesse processo eivado por aparelhos e instrumentos seria aspecto fundamental.

Essa perspectiva torna-se bastante clara na análise das críticas contidas em *Clássicos da sétima arte*, coluna que Khouri assinava com Biáfora, de 1956 a 1958.⁹¹ À princípio uma parte da coluna *Roteiro* do jornal *O Estado de São Paulo*, a seção rapidamente se desenvolveu como um fenômeno incompreensível fora do contexto cultural eferescente de cinema em São Paulo naqueles anos que sucederam o I Festival internacional de cinema. Em paralelo às exibições da Cinemateca para o desenvolvimento da conscientização histórica dos homens de cinema no Brasil, Biáfora e Khouri construía uma historiografia do cinema clássico, principalmente da primeira metade do século, muitos deles raros, mas com direito a filmes americanos, japoneses e brasileiros também.⁹²

Inseridas em meio a publicidades variadas, compactada em meio a diversas matérias, em um intervalo que poderia ir da página 06 a 17, publicada sempre aos domingos, a seção trazia a ficha técnica de um filme produzido nas décadas anteriores, com sinopse, análise crítica, circunstâncias históricas de produção e, em geral, data e sala de exibição em que o filme tinha estreado em São Paulo. A análise das peculiaridades desses textos é imprescindível para delinear apropriações de sensibilidade e percepção naqueles agitados anos de frenética assimilação cinéfila. Ao mesmo tempo, elas podem ajudar a iluminar o personagem Khouri por outros ângulos.⁹³

Um desses quadros focais que podem municiar o analista pode ser encontrado em uma crítica ao filme *A Queda da Casa de Usher* (*Le chute de la maison Usher*, FRA, 1928), de Jean

⁹¹ De acordo com a explicação tradicionalmente aceita, dada, inclusive, por Khouri, ele apenas substituíra Francisco Luiz de Almeida Salles e Rubem Biáfora, quando estes temporariamente se afastaram do jornal. Rudá Andrade, porém, ao construir uma cronologia do cinema nacional em 1962, informa que Rubem Biáfora e Walter Hugo fundaram, juntos, a coluna *Clássicos da Sétima Arte* ainda em 1956. Comparações de elementos de estilo permitem sugerir que, de fato, Khouri já era responsável pelas críticas em 1956 ou, pelo menos, no primeiro semestre de 1957, portanto, antes do que até então se tomava como certo. Sobre isso, ver, KHOURI, Walter Hugo. Entrevista: Walter H. Khouri. *op. cit.*; ANDRADE, Rudá. Cronologia dei principali avvenimenti della cultura cinematografica in Brasile. In: AMICO, Gianne (org.). *Il cinema brasiliano*. Milão: Silva Editore, 1961?, p. 189.

⁹² De autoria incerta, Biáfora ou Khouri, é um curto ensaio sobre Humberto Mauro. BIÁFORA, Rubem & KHOURI, Walter Hugo [?]. *Ganga Bruta*. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, p. 12, 3 ago. 1956.

⁹³ O cinema japonês já aparece em uma ou outra crítica, mas vamos deixar as relações estreitas de Khouri com aquela cinematografia para outra oportunidade. Sobre isso, KHOURI, Walter Hugo. O crime da quinta. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 12, 29 set 1957.

Epstein.⁹⁴ Em princípio, os elementos de outras críticas de Khouri, sobre Bergman, por exemplo, se repetem. O filme seria uma “estranha mistura de expressionismo e vanguarda”, mas, pelo ecletismo do diretor, estava também “pleno de sugestões panteístas e mesmo místicas”.⁹⁵

Como observação negativa, podemos ler que o “defeito principal da fita”, citando elementos também recorrentes, era o “caráter expressionista *premeditado e vazio*”.⁹⁶ Entretanto, a ênfase nos “pormenores”, desde trepadeiras, uma rã, “velas que gotejam em seus castiçais”, “cortinas que esvoaçam em câmera lenta”, assumindo um papel fundamental no desenvolvimento da atmosfera de terror, já que o filme adapta um conto de Edgar Allan Poe, permitem vislumbrar a construção de um *stimmung*.

Esses pequenos elementos “vivos e atuantes”, seriam “plenos de significado e intenção”. Podemos notar a admiração do jovem Khouri por detalhes dos *décors*, que situados pela ação da câmera para além de suas posições subalternas, tornavam-se componentes imprescindíveis da ação. Para Khouri, uma narrativa que avançasse não por nexos causais fortes, mas que interpusesse elementos de composição de uma atmosfera, microscópicas observações do ambiente e cotidiano, estabelecendo um *stimmung*, seriam complexas obras-primas do cinema.

Um dos trechos mais profícuos da crítica, ao menos para nossos objetivos, vem, no entanto, apenas em seu desfecho. Após lamentar o esquecimento de Epstein como cineasta, um diretor “verdadeiramente original e autêntico”, que falecera apenas alguns anos antes (1953), cuja filmografia possuía “momentos altamente cinematográficos e poéticos”, portador de uma obra de “grande unidade de forma e pensamento”, Khouri cita “um trecho de ‘*L’intelligence d’une machine*’ – um dos seus inúmeros ensaios sobre cinema: ‘*O universo inteiro é uma imensa fera, cujos órgãos são as pedras, as flores e os pássaros, coerentes em sua participação numa única alma comum*’”.⁹⁷

Destaquemos que a citação, à primeira vista atravessada pelo costumeiro panteísmo e lirismo do poeta da imagem frente à natureza, que já vimos acima, pertence a um texto de menor

⁹⁴ Filme também abordado por Paulo Emílio Salles Gomes em uma palestra, ver, GOMES, Paulo Emílio Salles. Jean Epstein. *Boletim n. 04*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, ago. 1963, p. 09-11. (Originalmente ministrada em 30 mai 1963).

⁹⁵ KHOURI, Walter Hugo. A queda da casa de Usher. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, p. 14, 06 out. 1957.

⁹⁶ Explicitamente, Khouri acredita que o expressionismo deveria ser “produto natural” da época “e não mero exercício formal”. KHOURI, Walter Hugo. A queda da casa de Usher. *op. cit.*, grifo nosso.

⁹⁷ EPSTEIN, Jean (*apud* KHOURI, Walter Hugo). A queda da casa de Usher. *op. cit.*, grifo nosso. Única citação direta, *ipsis litteris*, de um teórico de cinema em todas as críticas da seção *Clássicos da Sétima Arte* e de outras fontes escritas por Khouri, o que aumenta, pelo inusitado, a sua importância. Em outras críticas, o nome de Kracauer é citado, em geral negativamente, mas não ao pé da letra.

recepção de Epstein. Escrito em 1946, o primeiro ensaio após dez anos de paralisação de suas atividades como escritor de cinema, *A inteligência de uma máquina*, está bastante distante dos seus mais famosos manifestos, da década de 1920. O ensaio, escrito após os traumas da guerra e seu impacto catastrófico, revisa suas posições anteriores e não retoma, a não ser de modo sumamente revisado, seu famoso conceito de *photogénie*. Vejamos o trecho citado por Khouri em seu contexto original:

Dans l'œuf d'un cristallin, transparait un monde confus et contradic-toire, où l'on redevine le monisme universel de la Table d'Emeraude, l'unité de ce qui meut et de ce qui est mû, l'ubiquité de la même vie, le poids de la pensée et *la spiritualité de la chair*. [...] Ce bouleversement dans la hiérarchie des choses s'aggrave par la reproduction cinématographique des mouvements à l'accélééré ou au ralenti. Les chevaux planent au-dessus de l'obstacle; les plantes gesticulent; les cristaux s'accouplent, se reproduisent, cicatrisent leurs plaies; la lave rampe; l'eau devient huile, gomme, poix arborescente; l'homme acquiert la densité d'un nuage, la consistance d'une vapeur; il est un pur animal gazeux, d'une grâce féline, d'une adresse simiesque. *Tous les systèmes compartimentés de la nature se trouvent désarticulés. Il ne reste plus qu'un règne: la vie.* § Dans les gestes, même les plus humains, *l'intelligence s'efface devant l'instinct* qui, seul, peut commander à des jeux de muscles si subtils, si nuancés, si aveuglement justes et heureux. *L'univers tout entier est une immense bête dont les pierres, les fleurs, les oiseaux sont des organes exactement cohérents dans leur participation à une unique âme commune.* Tant de classifications rigoureuses et superficielles, que l'on suppose à la nature, ne constituent qu'artifices et illusions. Sous ces mirages, le peuple des formes se révèle essentiellement homogène et étrangement anarchique.⁹⁸

Um novo contexto de interpretação se abre a partir desse excerto maior. Distante da fotogenia e do panteísmo, embora esses dois elementos continuem a dar voltas em torno das elucubrações centrais, sem se decidir ao ataque, o teórico francês constrói uma nova perspectiva. Para Epstein, essa “*âme commun*” [“alma comum”, em Khouri, mas também “núcleo comum”] em que os elementos da natureza surgem como partes inseparáveis acena em meio a toda uma sorte de “*classifications rigoeureses et superficielles*”, não mais do que “*illusions*”.

Essa assertiva surge em consequência de uma série de observações sobre os potenciais do ovo de cristal [*l'oeuf d'un cristalin*] dos nossos tempos, a lente da objetiva, que revela os aspectos mais inusitados, como um sucedâneo da tábua de esmeralda dos herméticos do século

⁹⁸ EPSTEIN, Jean. *L'intelligence d'une machine*. Paris: Jacques Melot, 1946, p. 06-07. Disponível em <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html> Acesso em: 15 Set 2014, p. 06-07. Há fragmentos, infelizmente não correspondentes a esse trecho, traduzidos em inglês em EPSTEIN, Jean. *L'intelligence d'une machine*. Trad. Trond Lundemo. In: KELLER, Sarah & PAUL, Jason N. (org.). *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 311-315.

XVII, a partir da observação de um mundo contraditório. Esses objetos, até mesmo “*la spiritualité de la chair*”, são capturados em pleno salto ou esfacelamento, graças às propriedades e liames da câmera em relação a uma sensibilidade epistemológica anterior à formação do método científico moderno, perturbando a ordem das coisas em sua velocidade e entropia.

Epstein discorre sobre os modelos explicativos que organizam a realidade, que, de acordo com um diagnóstico comum no período, estão em crise. Mas, em sua perspectiva, o cinema pode ser o instrumento para uma nova era. O olho da câmera, nova arma dos modernos alquimistas, mostra-se hábil para revelar esse elemento comum que une os objetos, produzindo um olhar sobre o mundo que permite a desarticulação daqueles sistemas que regulam a vida, que em sua decadência nos aprisionam.

O teórico francês estava preocupado com o potencial das novas tecnologias de destruição e acreditava que o cinema seria a máquina capaz de, ao alterar a velocidade dos objetos, esfacelar os sistemas de crença nos quais esses dispositivos estavam acionados. Consciente de que esse cinema não existia, mas estava para ser inventado, a proposta desses ensaios tardios de Epstein seria fundamentar este “*cinema to come*”, este “*cinema for a time to come*”.⁹⁹

A imensa besta [*bête*] do universo, cujo potencial destrutivo encontrava-se acelerado devido aos recentes episódios bélicos, encontrava no cinema um instrumento para revelar o elo compartilhado do mundo, aquilo que conecta os mais díspares objetos. Sua tecnologia realiza isso, produzindo novas subjetividades, hábeis para compreender as imbricações de espaço e tempo em uma perspectiva inédita.

O conceito de *photogénie* não estava completamente dispensado, embora sua ausência frontal ajude a explicar o baixo índice de receptividade desse texto de Epstein.¹⁰⁰ Nesse escrito, as referências de Epstein misturam uma filosofia vitalista a exemplos da física mecânica, da termodinâmica e da biologia. O que se reforça pela ausência, embora o tema seja cinema, de exemplos baseados em títulos de filmes da história do veículo. Naquele momento, o importante seria apontar o cinema como um instrumento de filosofia.

⁹⁹ LUNDEMO, Trond. A temporal perspective: Jean Epstein’s writings on technology and subjectivity. In: KELLER, Sarah & PAUL, Jason N. (org.). *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012[a], p. 221.

¹⁰⁰ De acordo com Lundemo, a ausência de *photogénie* resultou em uma recepção consideravelmente mais tímida desse texto, fora da França, sendo raramente traduzido para outras línguas. LUNDEMO, Trond. Introduction. In: EPSTEIN, Jean. *L’intelligence d’une machine*. In: KELLER, Sarah & PAUL, Jason N. (org.). *op. cit.*, p. 311.

Uma filosofia que possa despertar os seres humanos de seus comportamentos automáticos, em uma realidade em que mesmo os gestos mais humanos [*les gestes, même les plus humains*] desapareçam frente aos instintos [*l'instinct*] que comandam as atitudes invisíveis do cotidiano, em busca de uma felicidade fácil e acomodada. Se até mesmo a inteligência humana desaparece nessa paisagem automatizada, somente acionando a inteligência de uma máquina [*l'intelligence d'une machine*], podemos quebrar a fria ordem das coisas e dos hábitos.

Não se abandonava a fotogenia no horizonte disso tudo, mas embasava esta categoria através de um discurso que se pretendia científico. A fotogenia, agora tecnificada, perdia sua característica de halo imponderável e assumia a função de um instrumento, ainda que privilegiado, de investigação do mundo, de revelação da alma dos objetos inertes, para animá-los em seus aspectos menos óbvios: “*dans les images animées sur l'écran, puisse servir à pénétrer encore d'un pas dans ce 'terrible dessous des choses'*”.¹⁰¹

O panteísmo e o lirismo do jovem Khouri também estavam atravessados por esse desejo de investigar a fundo os objetos e os seres humanos para revelar a energia vital que tudo une e na qual eles se animam, revelando a matéria instável na qual o universo estava mergulhado. Como Epstein, o cinema em Khouri, ao permitir a manipulação das coordenadas temporais, “*accessing an elasticity of time, capturing the coagulation and the relative viscosity of fluids and the suspension of solidity in things*”.¹⁰²

Essa seria a poética dos pormenores em Khouri, um olhar para gestos microscópicos do cotidiano e da natureza acionados por uma mão invisível, que revelam a transcendentalidade da máquina cinematográfica enquanto “*subjectivity-performing*” que atravessa e revela novas formas de ver. Através de sua longa carreira, mesmo com as várias modificações de estrutura e aspecto na corda-bamba no qual o Khouri-cineasta se locomovia, o ato de filmar como uma investigação filosófica, atento à espiritualidade da carne, mas inseparável do aparato como produtor de sensibilidades, jamais abandonaria Khouri.

Sobre o seu filme *As Deusas*, ele diria, anos depois:

¹⁰¹ EPSTEIN, Jean [1946]. *L'intelligence d'une machine. op. cit.*, p. 08.

¹⁰² LUNDEMO, Trond, 2012, p. 218. Uma vez mais, assim como indicara Bernardet, a constância do elemento água em Khouri surge como um elemento de análise que salta aos olhos. O cineasta francês e crítico de cinema Pierre Kast já observara a pertinência da fenomenologia de Gaston Bachelard sobre a poesia, a arte e a água para uma reflexão sobre esse estilema constante no cinema khouriano. KAST, Pierre. Figuras na tapeçaria. In: PAIXÃO e sombras. *Material publicitário*. São Paulo: Vera Cruz; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1977, p. 13-17, p. 16. (v. 6.2).

É uma narração de 1972, mas num *quadro ambiental reconstituído* [...] e que, sem recusar o abstrato e o simbólico, nada tem de hermético, embora seja complexo e intimista. Sem nenhum figurante, limitando-me ao trio de atores e à *catarse geométrica* da casa e do *clima que a envolve*, pude deixar a *câmara acariciar esteticamente vento, plantas, animais, todas as formas vivas e inanimadas*.¹⁰³

O que nos faz, de repente, compreender que os conceitos transcendentais de Khouri, o panteísmo, principalmente; mas também o “elã”, o “arrebato”, o “êxtase”, são todas palavras que tremulam em seus aspectos unicamente verbo-analíticos e transbordam para a imagem. Eles não podem ser desprendidos do cinematográfico. Ambos, palavra e imagem, unicamente podem ser compreendidos em um golpe de vista só. De acordo com o trecho acima, a época em que o filme se passa não é tão importante, mas a reconstituição de um “quadro ambiental” (*stimmung*), que permita uma atmosfera de sensações.



Figura 5.2. *A Queda da casa de Usher*. 1928. Direção: Jean Epstein. O *stimmung* para a união entre técnico e místico.

Os objetos serão alvo de uma “catarse geométrica” e, quanto menos personagens, melhor a câmara, esse instrumento mágico e, ao mesmo tempo, frio, de investigação, poderá “acariciar esteticamente” os pormenores do entorno, até mesmo o “vento”. Como disse Epstein sobre *A Queda da Casa de Usher*, o espectador veria naquele filme “*the soul in slow motion*”,¹⁰⁴ o

¹⁰³ KHOURI, Walter Hugo (*apud* O CINEMA íntimo de Khouri), *op. cit.*, grifo nosso.

¹⁰⁴ EPSTEIN, Jean (*apud* TROND, Lundemo), 2012[a], p. 217. Ludovic Cortade argumenta que o “*slow motion*”, que não significava uma paralisia do tempo, mas uma intensificação temporal, não rompia necessariamente com um aspecto místico. Através de um jogo entre “*aesthetic of proximity*” e “*aesthetic of suggestion*”, presença real e sacramento continuam a ser relacionados com as potencialidades do cinema e do “*spectator’s gaze*”. CORTADE, Ludovic. The ‘microscope of time’: slow motion in Jean Epstein’s writings. In: KELLER, Sarah & PAUL, Jason N. (org.). *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 165

elemento transcendental somente pode ser compreendido enquanto alvo de um processo cinematográfico, eivado de técnica.

Um panteísmo técnico, distante e, no mesmo momento, atravessado pelo esoterismo de voga romântica, permitia a Khouri acreditar que o “*approach*” com a máquina seria fundamental para *revelar* a extrema singularidade dos objetos. E, ao mesmo tempo, *produzir* uma forma cinematográfica inseparável da sua própria fruição, uma *stimmung* enquanto “tonalidade emotiva”, uma experiência de um lugar outro,¹⁰⁵ a partir desses mesmos objetos. Desse modo, a câmera tornava-se instrumento para perturbar os sentidos confortavelmente depositados sobre o cotidiano na ambição de agir diretamente sobre os hábitos e a sensibilidade do espectador.

5.1.5. Original e cópia: clivagem de tempos

Não se trata simplesmente de fazer estudos, análises ou acrobacias, sempre divagantes, em torno da amargura, da incomunicação [...]. *A época das esperanças e esperas passou: necessitamos ter certezas ou perecer.*¹⁰⁶

Até 1963, a posição do personagem Khouri no quadro das temporalidades ainda guardava certa ambivalência. Após esse ano, porém, as novas produções de Khouri se tornam decisivas para uma eventual recusa de seus direitos de cidadão da *pólis* cinematográfica nacional. Khouri que, até então, lançara quatro filmes, tinha talento reconhecido pelo grupo cinemanovista e outros críticos, como Bernadet, apesar de algumas reservas, como não se faz difícil constatar,¹⁰⁷ A

¹⁰⁵ A “*Stimmung*” aqui é aberta para um desdobramento de significado, remetendo a um “modo existencial fundamental”, em que a investigação filosófica do ente assume a busca por uma experiência “primária” entrelaçada a uma “originária dimensão acústico-musical”. AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Humanitas; EDUFMG, 2006, p. 77. Sobre isso, ver, 6,2.

¹⁰⁶ CHIOCHETI [CIOCHETI], Ermetes. Antonioni e outras impressões. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p. 51-60, set-dez, 1962, p. 60.

¹⁰⁷ Em 1962, quando a expressão cinema novo começou a ser usada indiscriminadamente e os membros do grupo debatiam critérios de inserção ou inclusão para a entrada no movimento por parte dos outros cineastas, o nome de Walter Hugo Khouri foi bastante discutido. Uma expressão cinematográfica tecnicamente respeitada, ainda que politicamente suspeita, poderia ajudar a legitimar o cinema enquanto manifestação artística. Além disso, um cinema de qualidade, igualmente, poderia assegurar a sonhada visibilidade internacional, o que fortaleceria também o movimento e a autonomia perante a comunidade artística brasileira. Existia uma polêmica não tão passageira em torno da inserção ou não de Khouri e de outros nomes ao grupo do Cinema novo. Nessa perspectiva, a validade da inserção de personagens como Khouri parecia inegável para considerável número de integrantes do movimento que, ainda que de forma polêmica, podia ser estudada. A obra organizada por Neves no esforço de autoconstrução identitária do grupo traz um instantâneo dessa discussão através de depoimentos pontuais de outros representantes do movimento e uma das discussões levantadas era se posições políticas ou estéticas, supostamente mais conservadoras

radicalização da política de separação de tempos se daria, no entanto, em razão do acréscimo de dois filmes à cosmópolis de Khouri.

Em 1963, Khouri dirige *A Ilha*, um filme de aventuras, com representantes da classe média/alta divertindo-se em uma praia à procura de tesouros em uma ilha deserta. Apesar da aparente frivolidade do tema, a preocupação com uma atmosfera de mistério e erotismo, presente nas películas anteriores, continua neste filme. Junto a isso, o recurso às construções imagéticas simbólicas e às doses de morbidez também são elementos recorrentes.

E, finalmente, Khouri filma com equipamentos e fazendo uso dos estúdios da Vera Cruz *Noite Vazia* (1964), sobre dois jovens paulistas à procura de prazer na noite paulista, em um clima claustrofóbico de agonia existencial e melancolia. Os dois filmes fazem sucesso nas bilheterias, acontecimento inédito até então na carreira do diretor. Além disso, *Noite Vazia* concorre, no ano seguinte, ao XVIII Festival de Cannes.

Em contrapartida, o corte sagital de assevera no emaranhado entre múltiplos e unos da *práxis* do cinema nacional. O primeiro desses dois filmes, *A Ilha*, seria considerado um dos filmes mais comerciais da carreira de Khouri. A película era baseada em um antigo roteiro de Khouri agraciado em 1958 com o prêmio Fábio Prado, ocasião em que a comissão composta por Benedito Duarte, Marcos Margulés e Francisco Luiz de Almeida Salles já antecipava algumas discussões sobre cosmopolitismo e nacionalismo em nossa prática de cinema.¹⁰⁸

A produção, porém, somente se deu quatro anos depois do prêmio, tornando-se provavelmente a maior bilheteria entre filmes nacionais de 1963 em São Paulo.¹⁰⁹ Com abundantes cenas de água, um dos *topos* observados por Bernadet já nos filmes anteriores de Khouri, *A Ilha* permitiu a retomada do cinema daquele cineasta pelo crítico belga. Uma vez mais, Bernadet propõe a permanência de uma temática, estabelecendo uma continuidade entre os

poderiam ser admitidas nas fronteiras do movimento. Sobre isso, ver, NEVES, David. *Cinema novo no Brasil*. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1966. Mais pontualmente, por exemplo, Leon Hirszman defende: “Na medida em que alguém parta do cinema reacionário e este sirva a nós, ele deve ser utilizado. Na história da arte esse negócio sempre aconteceu”. HIRSZMAN, Leon (*apud* NEVES, David), 1966, p. 48. Luís Carlos Barreto assinala: “[É um] problema [...] exilar uma boa soma de sujeitos que possam realizar um cinema até reacionário, mas, que do ponto de vista da estética, trazem grandes contribuições”. BARRETO, Luís Carlos (*apud* NEVES, David), 1966, p. 47.

¹⁰⁸ Ver: ATRIBUÍDO o prêmio “Fábio Prado” relativo a roteiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 31 jul 1958.

¹⁰⁹ Recordar que, naquele período mostrava-se impossível medir a bilheteria de um filme, uma vez que não havia métodos rigorosos para isso. Ver, 1.2.3.

filmes, um esquema idealista que se passa em um “mundo em que a água é o critério do bom, da verdade, da pureza”.¹¹⁰



Figura 5.3. *A Ilha*. 1963. Direção: Walter Hugo Khouri.
Erotismo e contemplação no *close-up* feminino.

Nos filmes de Khouri, para Bernardet, a autoria cinematográfica viria na repetição dos esquemas de filme para filme, seja na relação apontada com a água acima ou em outros elementos visuais. De acordo com o ensaísta, o principal aspecto desses esquemas de repetição encontrava-se na disposição de algo mais valioso, escondido ou perdido em algum lugar, a que os personagens ambicionavam: “Em *A Ilha* como nos outros filmes, uma mitologia [...] dominada pelo tema do tesouro escondido”.¹¹¹

A respeito desse filme, não obstante, o tom é menos elogioso do que acontecia em relação ao filme anterior de Khouri. De acordo com a atmosfera política do momento em que essa crítica foi escrita (1966), o tom de condenação e exigência se torna maior. A indecisão de Khouri e sua insistência em seu mundo concentracionário parecem ter desafiado a paciência do analista: “Desde *O Estranho Encontro*, Khouri contempla os copos de uísque que os burgueses se dão ao luxo de quebrar em seus momentos de raiva [...]”.¹¹²

¹¹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. A mitologia de Khouri. In: _____. *Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 120-123 (original em 1967).

¹¹¹ BERNARDET, Jean-Claude, 2007, p. 123, destaque nosso.

¹¹² *Idem, ibidem*, destaque nosso. Bernardet articula, desse modo, uma trajetória de continuidade temática, típica da política dos autores da *nouvelle vague* francesa. Conforme analisado em: BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores: França e Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994. Se, nesse

O mundo-imagem de Khouri recebia lentamente as camadas discursivas que iriam se ossificar. A sua filmografia era formalista, discursiva, decadentista e excessivamente técnica (“objetiva”), baseado em modelos ultrapassados de cinema, para Dahl e Rocha. Seu cinema era estático, concentracionário, burguês e idealista para Bernadet. O olhar khouriano se prenderia a digressões e se perderia na visualização de objetos de uma sociedade elitista, ao representar burgueses endinheirados em suas crises inócuas. Essa indefinição moral e ambiguidade política se mostrariam, para uma ala da crítica, indefensável.

A imagem que Bernadet elaborava para Khouri, desde seus filmes anteriores, interpelava seu cinema como uma imagem estática do mundo, envolvida em uma “cera transparente” que não conseguia captar os movimentos da sociedade ou de uma realidade exterior à própria imagem, perdendo-se em contemplar os objetos cotidianos, arrebatamentos em crises morais espúrias e sem consequências imediatas para o mundo. O crítico identifica um intermediário indesejado para o seu olhar de espectador, a cera, e um objeto de visão que acredita politicamente ser necessário negar, o copo de uísque. Na forma e no conteúdo, em suma, o cinema de Khouri, a seu ver, era um autor e um equívoco.

Os ânimos iriam se intensificar definitivamente com o lançamento de *Noite Vazia*, em 28 de setembro de 1964, no Cine Ipiranga.¹¹³ O filme apresentava dois homens na noite paulistana em busca de prazer. Em seus passeios pelos bares e restaurantes da cidade, encontram suas perspectivas de realização em duas prostitutas de luxo. Os dois casais formados passam o resto da noite em uma *garçonière*, onde a ação se desenvolve em meio a uma atmosfera de tensão e melancolia.¹¹⁴ Entre discussões e embates, amorosos ou não, os dois casais encontram, entre a frustração de seus propósitos, pequenos lampejos de revelação. Ao final, porém, tudo retorna às suas posições em uma narrativa circular.

momento, mostra-se possível retomar a divisão de Dahl, para Bernadet, o cineasta analisado faria “cinema”, expressão cinematográfica subjetiva, seria um autor, não apartado de um fato artístico cinematográfico, portanto, não apenas produzindo simplesmente “filmes” apenas expressão cinematográfica objetiva.

¹¹³ Antes da estreia, uma polêmica ocorre quando o filme não é liberado pela censura, atrasando seu lançamento em pelo menos três dias. Khouri e outros membros da produção foram obrigados a viajar a Brasília para solicitar pessoalmente a liberação, que acabou sendo assinada com a restrição para menores de 18 anos. O caso é relatado em DUARTE, B. J. Solidariedade a Walter Hugo Khouri. In: MACEDO, Luiz Antonio Sousa de. *B. J. Duarte, críticas: paixão, polêmica e generosidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2009, p. 178-181 (original em 30 set. 1964).

¹¹⁴ Conforme discutido em nossa dissertação: *Urbes negra: melancolia e representação urbana em Noite vazia* (1964) de Walter Hugo Khouri. 2007. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2007.

A partir desse filme, Khouri agrega novos elementos a sua filmografia. O panteísmo técnico reveste-se agora não somente de ambientes que permitam cenas de água, embora isso continue a ser elemento recorrente de outros modos, mas também no último elo do indivíduo urbano com a natureza, o sexo. A exploração mais intensa de um erotismo, antes apenas implícito, torna-se uma característica da filmografia de Khouri a partir de então.

Um elemento a mais, ainda que já insinuado nos filmes anteriores, é o tédio. O que foi denominado como “fossa paulistana”, pelo vocabulário da época, torna-se uma forma agregada não apenas aos personagens em termos psicológicos, mas aos espaços e ao ritmo da narrativa. A partir de 1964, sexo e tédio são os componentes da *stimmung* khouriana na direção de uma exploração de sua expressão artística que melhor satisfizesse seus anseios pessoais e suas ambições filosófico-cinematográficas, compreendendo que ambos são indissociáveis.

Se antes Glauber ainda podia tergiversar e exigir de Khouri uma definição, após 1964 e a deflagração do golpe civil-militar, o lançamento de *Noite Vazia* soou como uma trombeta, que através de seu sinal, promoveu o erguimento, ao invés de derrubar, novas muralhas. A partir desse momento, os cronistas do movimento excluíram terminantemente o nome de Khouri de um cinema participativo. O corte/captura se daria uma vez, para ser repetido *ad infinitum*, e agora surgia com intensidade ainda maior. Os Josués cinematográficos, a manipular o curso do rio do tempo, asseveram a clivagem de temporalidades.¹¹⁵

Nas críticas que seriam publicadas sobre o cineasta ou o filme, reforçam-se os laços do cineasta com a produção industrial da Vera Cruz (o que, como já vimos, ver. 1.3.2, era assumido pelo cineasta) e, critério enfatizado após setembro e a *première*, à nocividade das “influências” estrangeiras, principalmente Bergman e Antonioni, como veremos adiante. Em relação à *Noite Vazia*, os críticos de diversas posições, não apenas engajados, idealistas, como católicos, conservadores¹¹⁶ e fenomenólogos, se dividiram entre o elogio rasgado e a perspectiva de

¹¹⁵ A imagem de Josué e a paralisia do tempo é uma imagem-conceito benjaminiana da tese XV. Sobre isso, ver: BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____, 1994, p. 230.

¹¹⁶ Khouri despertava a reação da esquerda, mas também da direita. Benedito Junqueira dedica dois artigos ao filme. Um solicitando a sua liberação pela censura — mesmo cogitando que não iria apreciar o filme, uma vez que não gostara dos filmes anteriores de Khouri — por acreditar que *Noite Vazia* tinha o direito de ser exibido: “em Khouri recrimino principalmente a tendência irrefreável na imitação de estilos vários [...] em nenhum momento [porém], posso admitir tenha Walter Hugo Khouri derivado para a vulgaridade e a pornografia, como tem acontecido ultimamente com certas películas aqui exibidas (‘*Os Cafajestes*’, ‘*Boca de Ouro*’, ‘*Bonitinha, mas Ordinária*’, ‘*Asfalto Selvagem*’)”. DUARTE, B. J. Solidariedade a Walter Hugo Khouri. In: MACEDO, Luiz Antonio Sousa de, 2009 (original em 30 set. 1964), p. 181. A outra, quando o filme foi finalmente liberado, mostrou-se implacável: “Não sei bem como comentar esse filme deplorável; só com ânimo deprimido poderei lamentar suficientemente a decadência mental de seu realizador [...]. Porque sua fita é uma enciclopédia de modos e práticas sexuais, ilustrada

demolição. Rubem Biáfora está entre os que acolhem o filme calorosamente, chegando a apontar, na ansiedade em decodificar pontos de virada,¹¹⁷ a semana em que a Censura Federal decidia se o filme seria vetado, total ou em parte, como vital para o cinema brasileiro: “a semana mais importante de todos os seus seis decênios de tentativa de existência e de afirmação, a semana que será decidido muito de seu futuro”. O tom de ode continuava no prosseguimento do texto:

Pela primeira vez em nossa Sétima Arte estamos diante de uma *obra completa, de acabamento internacional*, perfeitamente estruturada e expressiva. Com este filme, pela primeira vez o cinema brasileiro antecipa-se aos demais [cinemas nacionais] num dado exame de determinados problemas e situações. Desta vez somos nós – *sem o empurrão nem o aliciamento do subdesenvolvimento e do “engagement”* – que criamos algo, que *aduzimos algo de pessoal e intransferível no processo da renovação ou da continuidade cinematográfica*.¹¹⁸

Para o crítico paulista, *Noite Vazia* seria uma contribuição ao cinema mundial, e não apenas ao brasileiro, ressaltando seu “acabamento internacional”, em ecos ao padrão de qualidade universal tão desejado alguns anos antes. Por ocasião de seu lançamento, pela primeira vez, o cinema nacional estava à frente em uma forma de “exame” de uma determinada especificidade de problemas. Biáfora preocupava-se em reforçar o filme como um marco absoluto, frisando inclusive o distanciamento de um cinema social – “aliciamento do subdesenvolvimento” e “engagement” – praticado no Brasil daqueles anos.

Em uma visão completamente oposta, sempre a recordar que se partia de diferentes campos de experiência e horizontes de expectativa, David Neves sinaliza uma sensação de *déjà vu*, em que o filme surge como uma reutilização de esquemas já digeridos no cinema internacional:

Noite Vazia é uma revolta imediata contra a dissipação temática de *A Ilha*; é um tema estreito levado à saturação [...]. Enquanto realização e enquanto apreensão de um ideal, *Noite Vazia* é o melhor filme de Walter Hugo Khouri. [...] Enquanto

com imagens que vão das gravuras de livros eróticos, à vulgaridade e grosseria das películas pornográficas francesas, das excitações sáficas, à depravação dos atos mais íntimos, praticados em comum entre esses homens e essas mulheres, que se revezam como animais em cio”. Por fim, referindo-se a “um velho amigo, obrigado a deixar a sala do [‘Cine] Astor’ na metade do filme, de tal forma se constrangeu na presença da esposa ao lado” a, se alguém insistisse em assistir ao filme, o que expressamente não recomendava, que o fizesse sem a família ao lado. DUARTE, B. J.. *Noite vazia* de Walter Hugo Khouri, 1964. In: MACEDO, Luiz Antonio Sousa de, 2009, p. 182-183 (Original em 15 dez. 1964).

¹¹⁷ LUCAS, Meize Regina Lucena. Por amor ao cinema: história, crônica, e memória na invenção de um certo olhar. *Projeto História* (PUC-SP). São Paulo, v. 42, p. 227-248, 2011.

¹¹⁸ BIÁFORA, Rubem. Com *Noite Vazia* a definitiva maioria do cinema brasileiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. ? 27 set. 1964, grifo nosso.

*temática, Noite Vazia é um filme inútil, domesticamente inútil [...]. Desprezando Nordeste, favela ou cangaço, o que você busca como substituição não é um simples panorama de asfalto ou de concreto ou de gente bem vestida, porém um outro universo, outras caras, outras vozes. [...] O assunto é real, verossímil, existente. Sua exagerada exploração cinematográfica, o “modismo” em que se tornou, entretanto, fazem como que ao vê-lo o espectador menos avisado confunda seu conteúdo com alguma coisa já vista, já conhecida (não em termos de realidade, mas de cinema [...]).*¹¹⁹

Se em textos anteriores, Neves defendera a inserção de Khouri no movimento cinema novo,¹²⁰ naquele momento, a posição de Khouri já não permitia mais discussões. No trecho acima, ainda que verossímil, a temática de *Noite Vazia* não possui a força necessária como um mundo culturalmente válido, convertendo-se em um “simples panorama”. As imagens de um outro cinema, estrangeiro – os nomes de Bergman e Antonioni estão sempre no ar – serviriam como um modelo para Khouri, que se renderia, portanto, a apenas um “modismo” cinematográfico. A imagem cinematográfica de *Noite Vazia* não se conecta, para o crítico, a um mundo palpável, a um mundo crível onde se possa viver, mas apenas a outras imagens do passado, assimiladas em uma voracidade mal disfarçada.

Apesar do sucesso de público da fita, Neves sugere um mal-estar no espectador que terá uma sensação de já visto.¹²¹ Em termos temáticos, *Noite Vazia*, diagnostica Neves, é um filme “inútil” ao menos para o horizonte de expectativas de um cinema genuinamente nacional. Por

¹¹⁹ NEVES, David E. *Noite Vazia*. In: *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 196-198, p. 196 (publicado originalmente em 1965 ou 1966, o que se deduz a partir da referência à presença do cineasta sueco Arno Sucksdorf no Rio de Janeiro).

¹²⁰ Em 1962-1963, Neves tentava recensear o movimento, listando os cineastas que seriam denominados cinemanovistas. Algumas exclusões sumárias de nomes como Rubem Biáfora e Anselmo Duarte são esperadas, mas no censo final, extrai-se uma lista em que 21. Nomes óbvios como Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Nelson Pereira dos Santos somam-se a estreantes, ou em vias de estreitar, como Luís Sérgio Person, Arnaldo Jabor e Domingos de Oliveira. Um nome nada óbvio surge na lista, Walter Hugo Khouri. Neves o inseria entre os cinemanovistas, ainda que, para isso, admita: “a posição cultural de Khouri, entretanto, não deixou de levantar discussões”. NEVES, David, 1966, p. 47-48. (ver nota 107, acima).

¹²¹ Neves explorara tópico semelhante alguns anos antes, quando em sua avaliação de *Os Cafajestes* (1962). Neves afirmava que o “brilantismo” do filme não significava a contribuição para o cinema brasileiro, não somente por possíveis deficiências na película, mas devido ao “vácuo que é nosso panorama cinematográfico”. A justificativa para a exclusão do filme como válido enquanto manifestação genuína estava no fato de que ele não satisfazia às expectativas de um cinema nacional, sendo uma espécie de “estrela cadente”, tal sua raridade no quadro cinematográfico local. É possível sugerir uma estreita relação no julgamento ao filme de Ruy Guerra, que não se encaixa no horizonte de expectativa do público, de acordo com o crítico, e à *Noite Vazia*, em que a audiência sente *déjà vu* porque já vira aquilo no cinema internacional: “A amplidão do vácuo provoca uma angustiante expectativa e muitas vezes um lampejo como o de *Os cafajestes* não nos permite uma apreensão total por estar situado fora dos limites prováveis dessa mesma expectativa, tal qual uma estrela cadente cuja queda só por sorte podemos observar”. NEVES, David. *Cafajestes duas vezes. Revista de Cultura cinematográfica*, Belo Horizonte, Sion Livros e União Popular Católica, n. 32, p. 86-88, mai-ago 1962, p. 87, grifo nosso. Ver, 2.2.4.

isso, “domesticamente” sem contribuições. O distanciamento entre o filme e a realidade nacional seria apontado pela pretensa dificuldade em estabelecer marcas de origem, sua ação tomando lugar em uma metrópole descaracterizada. Assim, Neves empurrava Khouri para a posição de nêmesis daquela prática de cinema participante que os cinemanovistas realizavam.

O crítico Paulo Perdigão aponta isso como um pecado imperdoável. Ainda que elogie a lucidez da narrativa, Perdigão lamenta a sedução por influências, reiterado tópico, e insiste que o filme está descolado da realidade brasileira:

Noite vazia é uma criação lúcida, na medida em que deve possuir essa condição todo o convívio da arte dramática contemporânea com *os retiros éticos da sociedade urbana* como ela se expõe em 1965, despersonalizando seus membros e algemando-os (ou incomunicando-os) numa eterna ciranda de vacuidade e impasses emocionais [...]. Mas nada dissimula, atrás da experiência, a sua *gratuidade*, a sua *natureza ilegítima*: *Noite vazia, irresponsavelmente [se] priva de qualquer aproximação com a realidade brasileira, ainda manipula preocupações filosóficas de segunda mão* – a maioria saída de Antonioni, depois de Bergman [agora] o novo inspirador de Khouri.¹²²

Khouri manipula vanguardismos de “segunda mão”, ao se remeter ao cinema europeu de maneira direta, apenas perpetuando os avanços da linguagem cinematográfica já realizados em outros cenários nacionais. Essa acusação, se já não era novidade, torna-se praticamente um lugar-comum nos comentários a respeito do cineasta paulista a partir de então.

Porém, analisamos aqui um desequilíbrio que se pode observar nas palavras do crítico, entre lucidez e ilegitimidade. Perdigão acredita na validade temática do filme, no que discorda de Neves, uma vez que esta se encontra em sintonia com a arte contemporânea e com um *topos* pertinente para a cinematografia moderna que nomeia como “retiros éticos da sociedade urbana”. Mas condena a atitude, irresponsável, de se afastar da realidade brasileira, tratando problemas distantes de seus caracteres culturais de origem e marcas evidentes, o que não dissimularia a artificialidade da empreitada.

¹²² PERDIGÃO, Paulo. *Noite Vazia*. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, p. ?, 1º abr. 1965.



Fig. 5.4. *Noite vazia*. 1964. Direção: Walter Hugo Khouri. Os retiros éticos da sociedade representados no clímax da narrativa. Atmosfera de angústia ao contemplar as fotografias de Kennedy.

Lúcido na escolha do tema, equivocado na forma de abordagem, no filme de Khouri, o Brasil não se dá a ver, permanece no território da invisibilidade cinematográfica: “O Cineasta [...] não se preocupa com problemas sociais, e sim morais ou psicológicos. O amor é a sua temática — [...]. *O elemento social vive em função do elemento moral e não vice-versa.*”¹²³ Para o crítico carioca, posturas como a de Khouri seriam indefensáveis e elaborariam um cinema pautado pelo equívoco e que recusa a base de um cinema verdadeiramente social. Uma posição de intervenção na realidade seria a demanda existente nesse olhar crítico, uma vez que “[...] ao selecionar os fragmentos da realidade, o cineasta [inevitavelmente] nela interfere”.¹²⁴ Em *Perdigão*, o ato de captura do real pelo cineasta, assim, pressupõe a inevitável intervenção do filme frente à realidade.

¹²³ PERDIGÃO, Paulo. Aspectos do cinema contemporâneo. In: COSTA, Flávio Moreira (org.). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966, p. 145, grifo nosso.

¹²⁴ *Idem, ibidem*, p. 136.

Em 1965, apesar da reserva de alas da crítica nacional, o filme representou o Brasil no XVIII Festival de Cannes. Único brasileiro na competição daquele ano, o filme também foi indicado para melhor roteiro. Na categoria de melhor filme, a produção concorreu com mais de uma dezena de outras películas, em uma lista que incluía diretores como Arne Suckersdoff, Francesco Rosi, Sidney Lumet etc. O prêmio terminou indo para Richard Lester, de grande repercussão recente devido a filmes que vinha dirigindo para os Beatles, com a comédia *A Bossa da conquista* (*The knack...and how to get it*, ING, 1965).

De acordo com os críticos que costumavam defender *Noite Vazia*, a produção teria chegado próximo da vitória da Palma de Ouro, graças à presença de Alain Robbe-Grillet no júri, que também contava com Olivia de Havilland, Rex Harrison e mais nove pessoas. Segundo eles, o romancista de *O ciúme* se encantara com a película khouriana.¹²⁵ Como não temos acesso aos documentos sobre o festival francês,¹²⁶ não podemos avaliar o quanto de anedótico existe nessas afirmações, que poderiam estar servindo como armas de combate, enquanto as temporalidades se redefiniam e se chocavam, buscando incitar outras formas de diálogo através da legitimação dos prêmios internacionais.¹²⁷ Khouri repetiria a indicação, dessa vez apenas para melhor filme, em 1970, com o filme *O Palácio dos Anjos* (1969), mas também não seria premiado.

Noite Vazia causou um choque, nem sempre positivo, na crítica especializada, embora seu sucesso junto ao público o tenha feito permanecer em cartaz por várias semanas ininterruptas. Na mídia paulista, mais precisamente n’*O Estado de São Paulo*, a recepção do filme se resume a Rubem Biáfora. Enquanto *o Jornal do Brasil*, publicado no Rio de Janeiro, graças à influência de Ely Azeredo, oferece elevada atenção à película. Apenas quatro anos depois, quando os ânimos estavam mais calmos, *Noite Vazia* foi eleito o segundo melhor filme brasileiro em todos os tempos por uma enquete realizada pela *Filme Cultura*. O filme seguinte de Khouri, *Corpo*

¹²⁵ “Segundo Robbe-Grillet, somente *Noite Vazia* levou novidades (e dizem) se o júri fosse constituído apenas por pessoas inteligentes, não poderia ser outro o ganhador do Grande Prix”. AZEREDO, Ely. Mondo Canes. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 02, 1º jun (?) 1965. Informa também uma “calúnia”, emitida por um “cinecronista cotidiano” — portanto, segundo Azeredo, sem conhecimento especializado — que teria afirmado no *Boletim* oficial do festival que o filme seria um “plágio” de Antonioni.

¹²⁶ As informações aqui listadas estão no site oficial da competição, cujos arquivos são limitados a 2001. Ver: CANNES Archive. XVIII ceremony < <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/1965/allSelections.html>> Acesso em: 15 set 2014.

¹²⁷ “Nenhum filme provocou tantas discussões [em Cannes] [...], os representantes do comércio internacional manifestaram grande interesse [...]. Tudo isso é muito importante para um cinema como o nosso, que, no momento precisa em primeiro lugar [...], conquistar notoriedade e dólares e, em posição muito longínqua da prioridade, colecionar a glória dos diplomas de festival [referindo-se ao fato de o filme não ter sido premiado com a Palma de Ouro]”. AZEREDO, Ely. Mondo Canes. *op. cit.*

Ardente, também apareceria na lista, em décimo lugar, empatado com *Limite* (1931), de Mário Peixoto (que, naquele período, estava perdido e, por isso, não havia sido assistido por todos os críticos que votaram).¹²⁸

Não só a inflexão na carreira de Khouri para um tipo de realismo alternativo, em suposição diametralmente oposto do social e da arte participativa, o afasta dos cinemanovistas. Se antes a posição do cineasta poderia ser motivo de polêmica, com detratores e defensores, posições encontradas às vezes em um mesmo ensaio, agora se impõem posições de considerável menor abertura talvez em virtude da postura política de Khouri.

Em 1964, o golpe civil-militar ocorrido no dia 1º de abril, com a derrubada do regime democrático de João Goulart e a subida do Marechal Castello Branco ao poder, assevera o processo de tomada de posições. Após isso, as relações de poder engendradas pela nova conjuntura legitimavam uma política de separação ainda mais severa.¹²⁹ Khouri, completamente refratário a efetuar qualquer relação entre arte e política, jamais se posicionou em relação à situação pós-março. Além disso, sua opção por um cinema intimista e abertamente não engajado transformava a sua postura diante do regime no mínimo suspeita.¹³⁰ O que ajuda a pintar o quadro de uma época de posições cerradas de parte a parte, mas também grupos localizados em tempos seccionados em campos definitivamente opostos, aparentemente inconciliáveis, tamanho era o

¹²⁸ ENQUETE: Os filmes mais importantes. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n. 08, p. 19-25, 6 mar 1968. A lista completa seria: 1º lugar: *O Cangaceiro* (116 pontos); 2º: *Noite Vazia* (86 pt); 3º: *Ganga Bruta* (83 pt); 4º: *Deus e o diabo na terra do sol* (81 pt); 5º: *Vidas Secas* (72 pt); 6º: *Amei um bicheiro* (54 pt); 7º: *O pagador de promessas* (52 pt); 8º: *Os Cafajestes* (51 pt); 9º: *Todas as mulheres do mundo* (43 pt); 10º: *Limite* (38 pt); 10º: *Corpo Ardente* (38 pt). O filme-estrela de Person, *São Paulo S.A.* (1965), foi citado oito vezes pelos 22 críticos que votaram, mas terminou fora da lista final. Entre os críticos estava uma maioria ligada à temporalidade técnico-industrial (Moniz Vianna, Shatovsky, Biáfora, Azeredo, Spiewak, Sternheim etc.), críticos que vinham do período silencioso do cinema (Pedro Lima e Octavio de Faria), ligados à temporalidade do cinema independente (Paulo Perdigão, Sérgio Augusto, Walter da Silveira, Jaime Rodrigues) e outros que dificilmente poderiam ser inseridos em um ou em outro campo (Salvyano Cavalcanti de Paiva, Ronald F. Monteiro etc). Ressalte-se a ausência completa do grupo católico de críticos, vindos da desaparecida *Revista de Cultura Cinematográfica*, da crítica mineira (com exceção de Jacques de Paulo Brandão) e da gaúcha.

¹²⁹ Jaime Rodrigues, por exemplo, sumariamente expunha o sentido de urgência dos novos tempos, comentando filmes do complexo técnico-industrial paulista de cinema, contexto no qual Khouri e as experiências da Vera Cruz pareciam se inserir: “Quando assisti [ao filme] ‘*A Semente*’ em São Paulo, vi o que de melhor a burguesia paulista podia exibir. Todos compadeciam-se de Agileu [o protagonista]. E daí? O Marechal Castello Branco está no poder. Esta é a resposta.” TEIXEIRA, Jaime Rodrigues. Revisão e propósitos do curta-metragem. In: COSTA, Flávio Moreira (org.). *Cinema moderno, cinemanoivo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966, p. 247-248.

¹³⁰ Alguns dos membros do mesmo círculo social a que Khouri pertencia não eram tão discretos. José Júlio Spiewak, somente para citar um exemplo, convocava as forças dos regimes contra os subversivos e apoiava abertamente a “revolução”. Sobre isso, ver: SPIEWAK, José Júlio. Ameaça ao cinema nacional se repete. *Diário de São Paulo*, São Paulo, p. 9 ago 1966. Em outro exemplo, pode ser visto em BIÁFORA, Rubem. No cinema do Brasil pouco foi alterado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 8, 18 jan. 1965. Ver também, 3.3.2

abismo que os separava. “O anátema público substituindo [de uma vez por todas] o intercâmbio de análises e o confronto de opiniões”.¹³¹

O regime, além dos crimes bárbaros que perpetrou, gerou uma atmosfera consideravelmente menos propícia para posições políticas mais matizadas e um clima de intolerância frente a determinadas manifestações que denotassem diversidade artística. O novo quadro político motivou a revisão das premissas do nacional-popular em um processo de autocrítica (v. 3), mas isso jamais significaria admitir um cinema “despovoado” como o de Walter Hugo Khouri.¹³² O cineasta de *Noite Vazia*, assim, passa a ser definitivamente colocado naquela zona informe e propensa ao caos, nas hordas do dragão que ameaça a solidez identitária e a cosmogonia da cidade. Neves concluiu a partir disso que, ressentido, o diretor paulista “fechou-se em copas” e prometeu vingança.¹³³

5.1.6 Uma nova Vera Cruz?

Um ano de severas mudanças políticas para o país. No campo cinematográfico, 1964 também foi palco de alterações diversas. Uma possibilidade de virada em um aspecto de destaque na historiografia do cinema nacional, porém, acenou e antes de ser realmente impulsionada pelos ventos das ações históricas, soçobrou e, quedando-se no vazio, não se concretizou. Tratava-se do

¹³¹ BAECQUE, Antoine de, 2010, p. 111.

¹³² Um argumento expresso na assertiva de Maurício Rittner: “O cinema de Khouri é despovoado, no sentido de que nele não há povo, nem caracteres típicos de uma nacionalidade, de um temperamento, de uma paisagem”. RITTNER, Maurício. A posição de Walter Hugo Khouri é singular e ingrata dentro do cinema brasileiro... Documentos avulso. São Paulo, sem publicação, Dezembro de 1965, 3 f. (datilografado). Acervo da Cinemateca Brasileira, p. 02. Embora, como podemos constatar pelo texto de Khouri para a coletânea italiana e analisando a concepção de povo dos cinemanovistas, as concepções de público de ambos não estavam tão afastadas assim. Ainda que entre “o povo” que precisava se tornar consciente para emancipação política e “o povo” como um gradiente de recepção, a subjetividade produzida e revelada pelo veículo cinematográfico, concepções de mundo radicalmente diferentes convivam, o mesmo não acontece entre as *belves* (as feras) usada por Khouri naquela coletânea (ver, 2.2.4) e o povo de recepção anacrônica contra o qual o cinema deve lutar (ver, 3.2.2). Nesse ponto, há uma diferença de tom, não de grau. Os tempos são diferentes, mas vazam e se contaminam.

¹³³ NEVES, David. *Noite Vazia*. In: _____. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 198. Apesar disso, entendemos que Khouri faz-se fundamental na busca identitária cinemanovista, principalmente se evitarmos uma concepção excessivamente fechada e essencialista da identidade do grupo. Em uma observação atenta ao próprio contexto que a gerou, a narrativa identitária cinemanovista mostra-se um processo descontínuo de acréscimos, subtrações e aproximações. Desde antes de seu ostracismo definitivo, os nomes como os de Khouri sempre foram referenciais para os cinemanovistas (v. 3.4.2). Nele, o cinema novo pôde enfim encontrar (nos moldes da *nouvelle vague* francesa) na produção de Khouri um alvo para o seu “cinema de qualidade” contra o qual se opor, já que para os padrões estéticos dos cinemanovistas a Vera Cruz e Biáfara eram incapazes de oferecer oponentes que esteticamente merecessem essa denominação, e assim se definir em um processo de autoconstrução através de estratégias de franca oposição.

retorno da Companhia Cinematográfica Vera Cruz às atividades de produção. À frente desse retorno estava Walter Hugo Khouri.

Khouri, aproveitando-se de um momento em que as ações da Vera Cruz estavam em baixa, adquirira 26% delas, tornando-se um dos acionistas majoritários da companhia. Só perdia para o Banco do Estado de São Paulo, que, acionando as dívidas da gestão Zampari, tornara-se o grupo executivo da empresa desde 1954. Em sua segunda fase, de 1954-1959, quando se chamou Brasilfilmes e continuou a produzir sob a direção de Abílio Pereira de Almeida, os administradores do Banco somente tomavam decisões técnico-administrativas e financeiras. Mas após esse período, os executivos do banco passaram a administrar a empresa em sua integridade.¹³⁴

Nesse ínterim, nos últimos quatro anos, o estado dos estúdios se tornou melancólico. Os imensos galpões, onde o equipamento de cinema estava instalado, encontravam-se em sua maioria abandonados, com exceção de alguns que serviam de assessoria técnica para a finalização de filmes ou eram alugados em sistema de parceria ou através de contratos com emissoras de TV, como a Excelsior, servindo de palco para a gravação de telenovelas, um gênero ainda em consolidação na mídia brasileira. Em último caso, a Vera Cruz era também alugada para feiras industriais e de móveis.¹³⁵

Em 1961, Francisco Luiz de Almeida Salles, com sua defesa de uma vocação nacional para a constituição de uma cinematografia, já defendia a recuperação daqueles estúdios e a instauração de uma sólida base industrial para a prática dos cineastas no Brasil. A falta de uma cinematografia para o Brasil era resultado da “*mancanza di un equilibrio fra una naturale*

¹³⁴ Até 1965, Amaro César, funcionário do Banco do Estado, estava na gestão da empresa, ocasião em que os galpões eram alugados para os mais diversos fins, inclusive, feiras de exibição de móveis, em transações que despertaram suspeitas de “desvios de grandes importâncias”. Cf. AINDA o caso Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 12, 5 mai 1965. E ainda: IRREGULARIDADES na Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08 (?), 24 ago 1965.

¹³⁵ Em documento assinado pela classe cinematográfica paulista, em 26 de janeiro de 1965, protestou-se contra o uso das instalações da Vera Cruz para atividades estranhas ao cinema. Aproveita-se para reivindicar a sua reativação “a serviço da cinematografia e preservar seu imenso patrimônio técnico e artístico, baluarte principal da realização cinematográfica paulista nos últimos quinze anos”. Memorial da Associação Paulista dos Autores de Filmes e a Classe Cinematográfica em Geral (*apud* PROTESTO contra o aluguel da Vera Cruz). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 27 jan. 1965. Assinavam o documento Luís Sérgio Person, Rudá Andrade, Rudolf Icsey, Francisco Ramalho Jr., Jean-Claude Bernardet, Walter Hugo Khouri, João Silvério Trevisan, entre outros.

vocazione al cinema *ed una situazione industriale, priva di strutture organizzative e aggravata dalla mancanza di una azione governativa tendente a darle una base solida e stabile*".¹³⁶

Khouri estava determinado a modificar esse quadro de relativo abandono, colaborando para esse equilíbrio. Naquele ano, ele se reuniu com o governador de São Paulo, Ademar de Barros, e o tema de discussão era óbvio: solicitar ajuda financeira do Estado para recuperar a Vera Cruz. O resultado da reunião supostamente foi positivo o suficiente para gerar certo otimismo entre os paulistas — e receios entre os possíveis adversários do projeto. Os rumores eram de que, em 1965, no ano seguinte portanto, a Vera Cruz produziria 50 filmes.¹³⁷

Apesar dos exageros — provavelmente parte de uma estratégia de *marketing* para recolocar o nome da Vera Cruz em foco — esses números impressionaram alguns cronistas. Os jornais começaram subitamente, após um longo hiato, a dar novamente atenção à empresa, que muitos consideravam até então definitivamente falida. Mesmo que muitas notas ainda focassem nos problemas que a empresa enfrentava.

Nesse quadro, podemos ressituar o significado de *Noite Vazia*. O filme não surgia apenas como uma ousada aposta temática e formal no painel da produção cinematográfica nacional. Mas seria uma amostra para possíveis investidores, nacionais e internacionais, imprensa e demais formadores da opinião pública, assim como vitrine para a crítica europeia, sinalizando que seria possível novamente fazer cinema “industrial” no Brasil.

Mesmo que essa prática industrial adquirisse ares bastante peculiares. Na prática, Khouri era um diretor independente, administrando sua própria produtora, a Kamera Filmes, que apenas se beneficiava de um sistema de parceria, uma vez que os equipamentos do estúdio eram alugados. Khouri, porém, tinha uma visão empreendedora em relação ao negócio. Acreditava que se o filme fosse um sucesso de crítica e de público poderia servir de alavanca, através de seu êxito, para levantar a Vera Cruz, possibilitando em médio de prazo que a empresa voltasse a produzir filmes, tornando-se palco para um cinema industrial de fato, e não apenas de figura.

Nesse sentido, os filmes de Khouri eram independentes que queriam ser vistos, e para isso agregavam capital simbólico nessa direção, como industriais. O período de produção sem

¹³⁶ SALLES, Francisco Luiz. Vera Cruz, storia di una sconfitta. In: AMICO, Gianne (Org.). *Il cinema brasiliano*. Milão: Silva Editore, 1961?, p. 57, grifo nosso.

¹³⁷ Paulo César Saraceni assim informa Glauber Rocha sobre o que se passava: “[...] Khoury [sic] está bem, teve uma reunião com Ademar [de Barros]. São Paulo espera produzir cinquenta filmes cinema novo [sic]. Imagine o que será? É o dragão da maldade industrial querendo acabar com o santo do povo”. SARACENI, Paulo César. [carta]. abri-maio?, 1964, Rio de Janeiro [para] ROCHA, Glauber. [s.n]. 3 f. Atualização sobre a situação política pós-golpe. In: BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha: Cartas ao mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 251-3.

problemas, a eficiente interação entre diretor e técnicos, o cumprimento do cronograma de filmagem, o casamento dos atores Gabriele Tinti e Norma Bengell em pleno estúdio da Vera Cruz,¹³⁸ todos divulgados através de notas na imprensa, agiam como partes de uma estratégia para, ao demonstrar que os tempos eram outros, mais produtivos e racionalmente organizados, agora relançar a Vera Cruz.

Há uma tradição no cinema paulista que não deve se perder: a técnica de fazer filme bem acabado com médios recursos. Aprendemos a conservar a qualidade da produção simplificada. Nos livramos do gigantismo, utilizando equipamento leve, dando ao mesmo tempo, nível internacional aos nossos filmes.¹³⁹

Khouri procura desfazer a aura de vultosos empreendimentos da primeira fase da Vera Cruz, a mais famosa e de maior recordação na memória, principalmente dos investidores. O “equipamento leve” e as pequenas equipes seriam a tônica da nova produção,¹⁴⁰ hábil para sustentar os antigos lemas a respeito da técnica e da qualidade internacional da produção cinematográfica paulista.

A Companhia Vera Cruz seria então uma encarnação *par excellence* de fantasmagoria. Uma empresa sem poder financeiro real, mas que, por uma espécie de estratégia de vendas, via-se transformada em uma fênix ressurgente. Khouri pretendia refuncionalizar (“*refunctioning*”) o cinema industrial no Brasil.¹⁴¹ Ao agregar o nome da Vera Cruz e seu irrealizado projeto industrial aos seus trabalhos, ele prepara um caminho para um horizonte de expectativa que jamais se realizaria.

Muitos não acreditaram no canto de sereia da nova Vera Cruz, talvez pelo aspecto traumático de seu histórico; mas a julgar pelas reações contrárias, alguns interlocutores do período acreditaram de maneira mais intensa que o retorno da empresa poderia se concretizar.

¹³⁸ Conforme lembrado em BIÁFORA, Rubem. Casamentos e divórcios. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, p. 08 (?), 18 jan. 1965.

¹³⁹ KHOURI, Walter Hugo (*apud* CINEMA paulista espera a sua vez). *Jornal da Tarde*. São Paulo, p. ?, 5 fev. 1966. A matéria reúne três depoimentos de cineastas do novo cinema paulista: Khouri, Luís Sérgio Person e Roberto Santos.

¹⁴⁰ Ponto diretamente abordado por Roberto Santos, outro diretor entrevistado para a mesma matéria sobre o “movimento atual do cinema paulista”: “Com equipamentos modernos, hoje é possível realizar um filme de grande nível técnico com uma equipe de 12 profissionais”. SANTOS, Roberto (*apud* CINEMA paulista espera a sua vez). *Jornal da tarde*, São Paulo, p. ?, 5 fev. 1966.

¹⁴¹ O termo “*refunctioning*”, refuncionalizar, foi emprestado a partir de BUCK-MORSS, Susan, 1991, p. 227.

Uma das reações contrárias foi a do literato João Silvério Trevisan.¹⁴² Em uma longa matéria, ele reconstituiu o desenvolvimento histórico da Vera Cruz. Fala das expectativas que surgiram em 1949-1950 em torno dos primeiros filmes, dos conflitos entre os produtores, principalmente Franco Zampari e Alberto Cavalcanti.

Ao final, realiza um balanço no qual aponta que os problemas da empresa teriam sido o “desconhecimento das implicações econômicas do Brasil e do cinema brasileiro em particular”. Composta por estrangeiros, desprezando os talentos nacionais, estabelecendo acordos predatórios com empresas americanas, a “estrutura viciada pela base teve o fim catastrófico que teve. Quem for aos estúdios de S. Bernardo verá hoje a melancolia, a desolação e o abandono daquelas monstruosas construções, povoadas de antigos sonhos”.¹⁴³

Podemos notar que Trevisan relata os dados históricos sobre a Vera Cruz, da maneira que se tornaria a versão canônica,¹⁴⁴ mas o seu objetivo, como são em geral os empreendimentos historiográficos, não são inocentes ou gratuitos. Ele não pretendia apenas relatar o passado, mas atuar sobre o seu presente. As “lições” desse passado do cinema deveriam contribuir para que o mesmo “erro” não fosse cometido, reativando uma *historia magistra vitae*, tática agora atualizada para as demandas do novo instante histórico: “Portanto, qual o contributo cultural acrescido ao cinema brasileiro pela Vera Cruz? *Apenas a ação de um tropeço*, no qual ainda *nestes instantes* muita gente está incorrendo”.¹⁴⁵

Esse novo momento da escrita historiográfica sobre a Vera Cruz, em realidade apenas uma recapitulação (v. 3.1.2), entretanto, vem acrescida de pelo menos um elemento relativamente novo, já presente mas sem ênfase, nas crônicas anteriores do mesmo episódio:

Creio que o erro todo parte de um conceito ultrapassado de nacionalismo (quase fascismo). Nacionalismo por nacionalismo vai cair no narcisismo, no auto-endeusamento e, sem dúvida, no superficial, no tom a mais festivo das coisas sérias. O nacionalismo coronelista exatamente corroeu o contexto cultural da

¹⁴² TREVISAN, João Silvério. Vera Cruz: visão, lições. *News Letter*, São Paulo, n. [?], p. 06-07, 23 jan. 1966. Trevisan assina o memorial contra o aluguel da Vera Cruz no ano anterior, mas talvez não tenha apreciado o desenvolvimento que a empresa tomava.

¹⁴³ *Idem, ibidem*. p. 06.

¹⁴⁴ No texto de Salles sobre a Vera Cruz, o crítico de cinema baseia-se nos relatórios de Cavaleiro Lima apresentados na convenção: “[...] *dimostrare come la mancanza di un’industria cinematografia in Brasile non dipenda dalla povertà di ingegni creativi, ma bensì dall’assenza di quelle condizioni strutturali cui prima si accennava*”. SALLES, Francisco Luiz. Vera Cruz, istoria de una sconfitta. *op. cit.* p. 58. Sobre isso também, ver, SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008, p. 171-221.

¹⁴⁵ TREVISAN, João Silvério. Vera Cruz: lições... *op. cit.*, p. 06, grifo nosso. Sobre a modalidade história *magistra vitae* (mestra da vida), ver, KOSELLECK, Reinhardt. *op. cit.*

Vera Cruz de Cavalcanti e Lima Barreto – mofado já naquela época [...]. Tal nacionalismo pregado com a mão sobre o coração, esfarela-se [sic] como fruto de equívocos e mistificações.¹⁴⁶

A ênfase para explicar o “problema cultural” da Vera Cruz agora seria outro. O cosmopolitismo não é mais mencionado diretamente, sendo apenas evocado na epígrafe.¹⁴⁷ Ganha foco então uma modalidade de nacionalismo equivocada, que resulta em “narcisismo” e “tom festivo”, referindo-se a produções como *O Cangaceiro* e *Sinhá Moça*, depositado sobre “coisas sérias”. Lima Barreto é apontado como “verde-amarelo”, uma possível referência aos integralistas. Desse modo, em atualização de uma antiga discussão – um novo tempo permite sempre agregar novas expectativas – transforma a Vera Cruz em um empreendimento cultural “quase fascista”.

Os adversários diretos eram outros. Se, em meados de 1950, as ambições estrangeiras sobre o petróleo desenvolviam uma concepção peculiar de cosmopolitismo como o rival a ser combatido, agora seria um determinado tipo de nacionalismo o principal motivo de preocupação. O Estado de exceção que o país vivia depois de abril possivelmente exerceu algum papel nessa nova ênfase explicativa para renovar a perspectiva historiográfica sobre a Companhia de São Bernardo.¹⁴⁸ Destacar a sua experiência negativa seria relacioná-la não somente à burguesia e ao capitalismo, mas a um tipo de nacionalismo autoritário, que somente poderia resultar em “equívocos e mistificações”.

Em outro artigo aparentemente menos negativo, Marco Antonio Montadon também reconta a seu modo a trajetória da Vera Cruz, salientando o caráter de esperanças que ela representou como “marco mágico de salvação e redenção do cinema nacional”. O caráter hiperbólico da frase não disfarça o tom irônico que toda a reportagem assume. Sua ênfase agora é o pitoresco e a falta de profissionalismo da Vera Cruz que estava:

¹⁴⁶ TREVISAN, João Silvério. Vera Cruz: lições... *op. cit.*, p. 06.

¹⁴⁷ A epígrafe anticosmopolita de Osman Lins (v. 1.3.2) também é usada por Alex Viany na *Introdução ao cinema brasileiro*, ilustra uma foto de *O Cangaceiro* que abre a matéria.

¹⁴⁸ O historiador João Kennedy Eugênio analisa que a palestra a que Sérgio Buarque de Hollanda foi chamado a realizar na Escola Superior de Guerra (ESG) baseava-se no diagnóstico equivocado de que o seu trabalho clássico, *Raízes do Brasil*, seria nacionalista. Os militares representavam um nacionalismo de Estado, reacionário e de fundo autoritário, e estabelecer as diferenças entre um nacionalismo emancipatório e um nacionalismo “quase fascista” poderia se tornar, naquele momento, uma tarefa urgente, uma das demandas do presente. EUGÊNIO, João Kennedy. *Ritmo espontâneo: organicismo em Raízes do Brasil de Sérgio Buarque de Hollanda*. Teresina: UFPI, 2012, p. 428-442. Para a palestra de Hollanda, ver, ARRUDA, Antônio de. *A Escola Superior de Guerra: História de sua doutrina*. 2. ed. ampl. São Paulo: GRD, 1983.

mais bagunçada que coreto da cidade do interior, mais falada que a casa da Noca. Assim: § Alberto Cavalcanti falava mal de Franco Zampari, que era defendido por Alex Viany; Franco Zampari falava mal de Lima Barreto, que era defendido por Alberto Cavalcanti; Carlo Zampari falava mal de Alberto Cavalcanti, que ia se queixar com Francisco Matarazzo Sobrinho; Alberto Cavalcanti criticava o trabalho de Adolfo Celi, que ameaçava largar tudo e voltar a fazer teatro no TBC [...]; os técnicos italianos, trazidos pelos irmãos Zampari, falavam mal dos nacionais, os nacionais dos franceses e ingleses, trazidos pelo produtor Cavalcanti; os franceses dos ingleses, os ingleses dos americanos, os norte-americanos dos nacionais, assim se completava o círculo. § Ninguém entendia ninguém”.¹⁴⁹

Embora o trabalho de pesquisa do cronista não tenha sido tão esmerado quanto o de Trevisan, ele inclui, por exemplo, de maneira inexplicável, Viany como parte do *staff* da empresa, Montadon também retomava o relato histórico para reforçar o caráter de risco para a cultura nacional caso a companhia retornasse. No seu olhar, a Vera Cruz é vista como uma babel, onde “ninguém entendia ninguém”,¹⁵⁰ indicando que o cosmopolitismo, embora agora visto em tom de paródia, ainda podia ser uma causa de problemas.

Os esforços verbais em contrário, construindo e reconstruindo retóricas de oposição, revelam que talvez o retorno da empresa não fosse tão fantasioso assim e eram motivados pelos rumores de que isso viria a se concretizar em algum momento do futuro próximo. Um cosmopolitismo caipira, um nacionalismo fascista e, no fim das contas, o industrialismo cinematográfico seriam ameaças à independência artística recém-conquistada no campo do cinema, esse era o temor concretizado nessas matérias.

Independente da tentativa de ressuscitar o debate de já quase uma década, não há resposta de Khouri para defender a empresa, continuando seu hábito de não escrever na imprensa, que já durava oito anos. Mesmo suas entrevistas, nesse período, são esparsas. Khouri age como se a resposta mais adequada justamente fosse não argumentações para os meios de comunicação, apenas mais palavras, mas a consolidação da empresa como sistema de produção, ou seja, a produção efetiva de imagens.

¹⁴⁹ MONTADON, Marco Antonio. Vera Cruz ainda é esperança do cinema nacional. *Diário da noite*, São Paulo, p. ?, 30 jun. 1966.

¹⁵⁰ Recordemos Otto Maria Carpeaux em seu texto sobre cosmópolis praticamente do mesmo período, ressaltando a semelhança dos termos empregados, embora o objeto de análise fosse diferente. CARPEAUX, Otto Maria. Cosmópolis. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*. São Paulo, p. 08, 12 jun 1965.

No mesmo sistema de parceria, a Vera Cruz já tinha produzido algumas imagens. Além de *Imitando o Sol*; *Riacho de Sangue*;¹⁵¹ *Noite Vazia* e *Corpo Ardente*, o filme seguinte de Khouri, os estúdios serviram também de locação para *As Cariocas*, que possuía um episódio dirigido por Khouri, e para o curta-metragem *Perto do Coração Selvagem*, dirigido pelo assistente de direção do cineasta paulista, Maurício Rittner, e baseado em Clarice Lispector.¹⁵² Podemos ver que, com exceção dos dois primeiros longas, os outros projetos estavam de algum modo relacionados à Khouri, resultado dessa vez não de seu concentracionarismo, mas do ritmo lento com que os planos da empresa se concretizavam.¹⁵³

Em abril de 1966, a direção da Vera Cruz é alterada e o advogado-geral do Banco do Estado, Moacyr Pitaguari, assume o cargo. No dia da eleição, Khouri solicita um louvor ao trabalho da nova direção, acolhido por unanimidade pela assembleia. Enquanto isso, o diálogo com o governo continuava, agora girando em torno da “encampação” da Vera Cruz.¹⁵⁴

*A Companhia Cinematográfica Vera Cruz é o corpo e a alma do cinema do Brasil [...] apelamos nosso governador impedir cessão, venda ou alienação desse patrimônio e providenciar remessa urgente [à] Assembléia projeto existente Acessória técnico-legislativa, que constitui sociedade com capital majoritário do Estado, estudado por técnicos, para fazer São Paulo uma das capitais de cinema do mundo.*¹⁵⁵

Em realidade, a intervenção estatal na Companhia era uma reivindicação da Convenção da Crítica de 1960.¹⁵⁶ Naquela época também se discutia transformar os estúdios em uma escola,

¹⁵¹ Produzidos ainda na gestão Amáreo César, ver: INDICAÇÕES da semana. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 20, 21 mar 1966?

¹⁵² BIÁFORA, Rubem. Jovem crítico estreia como diretor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 11, 3 dez 1965; FILMAGEM concluída. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 22 (?), 12 dez 1965. Essa última com foto de Rittner e da atriz Laura Maria, também de *Noite Vazia*. O fotógrafo Rudolf Icey, colaborador contumaz de Khouri, também trabalhou no curta-metragem.

¹⁵³ Embora existissem afirmações em contrário. De acordo com Moacyr Pitaguari, o novo presidente da empresa, os negócios caminhavam a pleno vapor. Cf. PRESIDENTE da Vera Cruz: Empresa está em fase de recuperação total. *Diário Popular*, p. ?, 15 jul. 1966.

¹⁵⁴ Um relatório técnico que estava sendo produzido por um grupo de trabalho da secretaria do Governo de São Paulo estava encarregado de avaliar o estado da empresa e a possibilidade de encampação. O jornalista avalia que, após a encampação, porém, a produção de filmes ainda não seria a tarefa principal da Vera Cruz. Cf. GOVERNADOR aprova a encampação da Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 11, 19 abr. 1966. Ver também, RAMOS, Paulo. Laudo: Governador tem plano para a Vera Cruz funcionar, São Paulo, *Folha Ilustrada*, p. ?, 6 ago 1966.

¹⁵⁵ Nota entregue ao governador e assinada pela Fundação Cinemateca Brasileira e pelo Sindicato dos Produtores da Indústria Cinematográfica. Citada, na íntegra, em SERIA vendida a Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 09 (?), 5 ago 1966.

¹⁵⁶ De acordo com a resolução final número 22 da I Convenção, ver, RESOLUÇÕES da I Convenção Nacional da crítica cinematográfica. Documentos da Convenção. São Paulo: [s. l], 13 dez. 1960, datilografado (acervo da cinemateca). [D1570].

financiada pelo Estado, para a formação de técnicos e cineastas. Dessa vez, a encampação transformaria a Vera Cruz em uma empresa estatal. Se isso acontecesse, de acordo com o sonho que se construía, o significado poderia ser a salvação financeira da empresa e a porta de entrada para a produção de filmes em escala industrial em São Paulo uma vez mais, transformando a capital paulista em “*uma das capitais de cinema no mundo*”.

Enquanto isso, Khouri continuava seus projetos de cinema. *As Cariocas* seria um filme abertamente baseado em um modelo europeu de várias histórias dirigidas por diferentes diretores.¹⁵⁷ Desde o princípio, o projeto de Fernando de Barros tinha em Khouri o nome certo, provavelmente para vincular a produção diretamente ao sucesso de *Noite Vazia* e, assim, servir de chamariz para o público. O plano inicial contava também com o trabalho do moçambicano Ruy Guerra, que estava cotado para assumir dois episódios. Com o tempo, Guerra foi substituído por Roberto Santos e o número de episódios caiu para três.¹⁵⁸

Khouri recusava-se, em geral, a projetos coletivos e *As Cariocas* mostra-se uma exceção em sua trajetória. O seu episódio, como de hábito baseado em seu próprio roteiro, se passava parcialmente nas praias do Rio de Janeiro. Mas a atmosfera de melancolia e erotismo, dessa vez mais contido, continuava no enredo, que girava em torno da história de uma moça, sem identidade rígida, que fingia ser três diferentes pessoas, incluindo três diferentes nomes, para três amantes.

Os outros dois episódios, dirigidos por Barros e Santos, adaptavam crônicas humorísticas de Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo de Sérgio Porto. Um chavão da crítica sobre o filme (repetido também por Khouri) seria que o episódio de sua autoria estava deslocado frente aos demais.¹⁵⁹ Mas talvez o enredo de seu curta possa ser visto como uma metacrítica irônica ao próprio filme, sem identidade própria, dividido entre três diretores de estilos tão díspares. O filme era um atentado a unidade, valor uma vez tão prezado pelo jovem Khouri.

Enquanto o filme era lançado, Khouri aguardava o momento adequado, em termos mercadológicos, para o lançamento de *Corpo Ardente*, que já estava gravado quando ele iniciara

¹⁵⁷ Conforme matéria da época, o produtor Fernando de Barros faria “aportar ao nosso cinema a atual ‘voga’ dos cinemas francês e italiano, de filmes com várias histórias, diretores e elencos diferentes”. INOVAÇÃO e impacto com “*As Cariocas*”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 14, 2 out 1966.

¹⁵⁸ *Idem, ibidem*. A matéria afirma que os nomes cogitados pelo produtor para substituir Ruy Guerra, que abandonou o projeto, seriam Nelson Pereira dos Santos e Luís Sérgio Person.

¹⁵⁹ De acordo com Azeredo, “a principal estranheza ante esta segunda *Carioca* [o episódio de Khouri] é seu deslocamento dentro de um filme cujo projeto inicial era inserir-se, com capricho e inteligência, na voga dos filmes de episódios”. AZEREDO, Ely. *As Cariocas II. Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 24 nov 1966.

as gravações de *As Cariocas*.¹⁶⁰ Provavelmente Khouri aguardava um momento propício em termos de mercado pensando em festivais internacionais, uma vez que a presença da atriz francesa Barbara Laage, que viera a São Paulo somente para participar do filme, denota a clara intenção de exposição internacional da produção.

Enquanto isso, a polêmica sobre a Vera Cruz continuava nos jornais. A empresa, sob o comando de Pitaguary, promove uma ação de despejo contra a TV Excelsior, que naquele momento gravava a novela *Redenção* em seus estúdios. De acordo com a direção da empresa, o pagamento do aluguel ao estúdio já estava atrasado em 11 meses.¹⁶¹ Em resposta, a direção da Excelsior oferecera ao Banco do Estado 600 milhões de cruzeiros, pagáveis em dez anos, em troca da Vera Cruz.¹⁶²

A proposta gerou uma vez mais protestos por parte da classe cinematográfica de São Paulo. Somente o equipamento da empresa deveria valer um bilhão e duzentos milhões de cruzeiros, alegavam os produtores paulistas, indignados. Eles alertavam o governador Laudo Natel, através de notas na imprensa e comunicados diretos, para que ele evitasse cair em um “conto do vigário” e que, como medida preventiva, no futuro não permitisse que atividades estranhas ao cinema pudessem ser realizadas na Vera Cruz.¹⁶³

Em várias dessas notas de imprensa, a telenovela surge praticamente demonizada, como se o seu caráter de (para os cronistas da época) diversão de massa sem o menor requinte de produção ou artístico pudesse conspurcar o templo sagrado do cinema, objetivo para o qual a Vera Cruz tinha sido criada e que eles tinham esperança de ainda ver realizado.¹⁶⁴ Apesar do que se pode chamar de aversão que a classe cinematográfica demonstrava, em geral, em relação à televisão, atacar a Excelsior como profanadora da Vera Cruz não seria também uma estratégia

¹⁶⁰ Terminada parte das “Cariocas”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 11, 23 mai 1966. Khouri gravou *O Corpo Ardente* no segundo semestre de 1965, mas somente lançou o longa no final de 1966, cf. Atriz de teatro filma pela primeira vez. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08 (?), 17 out 1965 (sobre a participação de Lilian Lemmertz no filme).

¹⁶¹ PITAGUARI, Moacir [PITAGUARY, Moacyr)]. Fala o homem da Vera Cruz. *Jornal da tarde*, São Paulo, p.?, 21 jul 1966. Direito de resposta do jornal após matéria anterior protestar contra a presença de um homem de negócios em um cargo que deveria ser ocupado por um homem de cinema: “Sugiro ainda uma campanha de alerta do atual governador, para que ele entregue a Vera Cruz a alguém que realmente entenda e goste de cinema. Não seria difícil encontrar um homem assim, numa terra que já produziu um Glauber Rocha, um Anselmo Duarte, um Walter Lima Júnior, entre outros.” VALLE, Rodrigo de Mello. Um homem para a Vera Cruz. *Jornal da tarde*, São Paulo, p.?, 15 jul 1966.

¹⁶² Seria vendida a Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 09 (?), 05 ago. 1966.

¹⁶³ Laudo Natel e a Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08 (?), 06 ago. 1966.

¹⁶⁴ Como exemplo, podemos citar STERNHEIM, Alfredo. Criação do Instituto de Cinema; venda da Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 71, 07 ago. 1966.

para tentar unir os homens de cinema em torno de um inimigo em comum, a TV,¹⁶⁵ e a favor da Vera Cruz e de um futuro industrial para o cinema brasileiro?

Diante da impossibilidade burocrática de encampação, desde que a câmara legislativa rejeitou a proposta do governador,¹⁶⁶ oferecer a Vera Cruz a outra direção de administração, retirando o Banco do Estado de sua administração, agora parecia a solução mais adequada. Finalmente, em 1968, por uma complicada manobra relacionada ao terreno onde estavam instalados os estúdios, Khouri e seu irmão William, em geral produtor-executivo de seus filmes, adquirem a maior parte das ações da Vera Cruz e se tornam seus diretores gerais.¹⁶⁷ A empresa continuava, como antes, regida pelas leis das sociedades anônimas, mas seu grupo executivo agora dependeria de decisões vindas da iniciativa privada e não mais do Banco do Estado.

Desse modo, dando uma trégua temporária às negociações com o governo do Estado, os irmãos Khouri decidem investir no reerguimento da empresa por conta própria, confiantes de que as recém-instauradas medidas do INC pudessem ajudá-los a consolidar um mercado. Uma dessas medidas, a de captação de capitais estrangeiros para a produção nacional,¹⁶⁸ resulta no filme *As Amoras* (1968), filme seguinte dirigido por Walter Hugo, ainda nome central, diretor-executivo e maior propagador da empresa nessa quarta fase de sua existência. Uma vez mais, o filme é um sucesso de público.

Impulsionados pelo êxito de bilheteria de *As Amoras* e em parceria com uma produtora francesa, *Les Films Number One*, os irmãos Khouri produzem então *Palácio dos Anjos* (1969), dirigido por Walter Hugo, e um filme de espionagem na linha de James Bond, *Verão de Fogo* (*OSS 117 prend des vacance*, BRA/FRA, 1969), dirigido por Pierre Kalfon. Em cores

¹⁶⁵ Sobre a indisposição generalizada da classe cinematográfica em relação a televisão, ver, AUTRAN, Arthur. *Pensamento industrial no cinema brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013, p. 329-350. De acordo com o autor, uma honrosa exceção em relação a esse afastamento televisão e cinema seria a posição de Fernando de Barros.

¹⁶⁶ O dirigente do Estado já havia se comprometido com a classe antes mesmo de obter aprovação da Câmara. Durante um Festival de Cinema em Santa Rita, o governador promete: “Dar ao cinema nacional uma Vera Cruz livre de ônus e apta a cumprir suas funções”. NATEL, Laudo (*apud* LAUDO Natel e a Vera Cruz). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. ?, 06 ago 1966.

¹⁶⁷ De acordo com Abílio Pereira de Almeida, após a frustrada promessa de Adhemar de Barros, os Khouri se aproveitam de uma burocracia imobiliária referente aos terrenos da Vera Cruz para assumir a direção da empresa. Mas o ex-diretor da Brasilfilmes não cita em nenhum momento Pitaguary ou Laudo Natel: “os irmãos Khoury [sic] tomaram conta da companhia. Não sei muito bem quais foram os entendimentos deles com o Banco do Estado, mas parece que o negócio é meio embrulhado. [...] Porque parte dos terrenos onde foi construída a Vera Cruz pertencia a Matarazzo, não à companhia. [...] Eu, particularmente, acho que os irmãos Khoury fizeram um mau negócio. Aquilo tudo atualmente é um elefante branco, um monstrengo *demodé*. Enfim, são eles que sabem dos seus negócios”. ALMEIDA, Abílio Pereira. Entrevista. In: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Embrafilme, 1983, p. 178.

¹⁶⁸ Cf. JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil: culture and state*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

(*Eastmancolor*), mais ao gosto do público recente dos cinemas, ambos os filmes são propostas declaradamente mais comerciais.¹⁶⁹

Apesar do sucesso com a crítica internacional — o filme foi indicado ao prêmio principal no Festival de Cannes — *Palácio dos Anjos* não fez uma boa renda nas bilheteiras. Do mesmo modo, *Verão de Fogo* também foi um fracasso de público no Brasil e na França. Mesmo após isso, os Khouri continuaram a produzir,¹⁷⁰ mas o sucesso financeiro tão esperado, que poderia finalmente tornar a Vera Cruz um negócio rentável e consolidá-la no mercado, jamais veio.

Os investimentos de Khouri na Vera Cruz, tanto financeiros quanto profissionais e pessoais, não podem ser vistos como simplesmente deslocados, anacrônicos e nostálgicos.¹⁷¹ Apesar de um contexto, aos olhos de hoje, aparentemente mais propenso a uma aposta em um cinema independente ou em um cinema com estreitas relações com o Estado, o ressurgimento das produções cinematográficas em uma empresa de administração privada, ao estilo liberal, ocorria dentro das possibilidades oferecidas pelo tempo histórico, nunca uno, mas aberto a múltiplas temporalidades.

O apoio da classe cinematográfica de São Paulo (sindicato e demais associações) ao projeto demonstra que esse futuro mostrava-se plenamente passível de construção naquele presente. Estamos longe de desejar fazer diagnósticos de trás para frente, em que o futuro já surge como um caminho inevitável já embutido de modo irreversível no passado. Estes silogismos estão relacionados a uma história evolutiva em que as etapas se sucedem em um esquema causal irreversível sendo óbvio, desde que observados de longe, que a etapa seguinte somente poderia se mostrar superior, a decisão mais acertada, inevitável, em relação àquelas ultrapassadas.

¹⁶⁹ Sobre isso, ver o depoimento do montador Mauro Alice coletado por Sheila Schvarzman, ALICE, Mauro. Experiência internacional. In: SCHVARZMAN, Sheila. *Mauro Alice: Um operário do filme*. São Paulo: Imprensa Oficial; Aplauso, 2008, p. 214-232.

¹⁷⁰ Em 1970, William Khouri produz, pela Vera Cruz, *Pindorama*, dirigido por Arnaldo Jabor. Híbrido entre produção industrial e abordagem alegórica da história do Brasil, na linha do cinema independente, merece um caso de estudo à parte, sendo uma experiência rara no cinema nacional.

¹⁷¹ Essa é a postura de Arthur Autran ao analisar o filme *Paixão e sombras* (1977), talvez o mais autobiográfico dos filmes dirigidos por Khouri. Nele, um diretor de cinema luta para defender o cinema que julgava legítimo e gravar seu próximo filme sem abrir mão de fazê-lo nos estúdios Vera Cruz. Em realidade, Khouri revisava durante o desenvolvimento da narrativa suas próprias convicções, algumas vezes de forma autoirônica, ao mesmo tempo em que, pela primeira vez, fornecia explicações sobre algumas de suas posturas, embora sempre de maneira aberta a muitas interpretações, como sua opção de não filmar em lugares abertos com multidões. No pensamento de Autran, Khouri é visto como em “total descompasso com a realidade cinematográfica do momento” em relação ao pensamento em vigor no campo da cinematografia nacional, citando o filme como exemplo da “degradação do pensamento industrialista”. Ver, AUTRAN, Arthur, 2013, p. 237-8.

Em meados dos anos sessenta, a Vera Cruz ainda era palco de ações diretas visando estabelecer um caminho diferente para a cinematografia brasileira. Se admitirmos que Khouri não poderia estar inserido na temporalidade técnico-industrial, portanto suas ideias a respeito de produção em escala comercial diferiam daquelas expressas na *Filme Cultura*, somente podemos nos questionar sobre o papel que a sua temporalidade privatizada exerceria na administração dessa nova fase da Vera Cruz.

Difícil saber ao certo, uma vez que Khouri trava apenas muito superficialmente de seus planos como administrador de uma indústria cinematográfica. O seu discurso sobre si obedecia a determinados critérios de separação entre a autolegitimação artística e pessoal e a prática da indústria, mundano comércio e iniciativa empresarial. Por isso, seus empreendimentos na Vera Cruz não surgem como tópicos a serem discutidos em suas entrevistas.

Da mesma forma, como o projeto não se concretizou em sucesso e podemos falar em uma segunda (ou terceira) “*sconfitta*” da Vera Cruz, o projeto khouriano para a Companhia de São Bernardo continuará apenas no território das hipóteses e sem muito lastro para uma sondagem.

Apesar disso, os sonhos fracassados do passado são sementes que não vingaram, ainda que guardem em si mesmo aspectos projetivos. Naqueles presentes não realizados havia um futuro que não se desdobrou. Khouri não era apenas um nostálgico, fora da realidade: ele era também um homem de negócios e, provavelmente insatisfeito com os rumos que o cinema brasileiro tomava, tentava contribuir decisivamente para manter São Paulo como a capital do cinema nacional.

Khouri não queria *reproduzir* uma realidade apenas. Sas imagens queriam transformar essa realidade, mudar o curso dos acontecimentos, fazer história — como se diz na concepção tradicional de tempo, *apresentar* uma solução para a situação do cinema no Brasil. A nossa confortável posição no presente, distante das tormentas que atravessavam os acontecimentos do passado, torna esses projetos alvos fáceis de uma derrisão em virtude das presunções temporais do presente.

Os aspectos projetivos desses planos, no entanto, estão parcialmente materializados nas imagens que Khouri produziu, principalmente nos anos de nosso recorte. Desse modo, os filmes de Khouri são, além de seu valor como materialização de sensibilidades historicamente situadas, também valiosos indícios de percepção, sinais de uma alteridade, de um pensar “outro” sobre o

tempo cinematográfico que está hoje perdido e que somente poderia ter lugar naquela determinada conjuntura de tempo e espaço.

Mas, estabelecendo, sem nos aprofundarmos, um exercício hermenêutico que torne possível extrair a partir das pistas que esses filmes — industriais de fachada, mas na realidade independentes — nos deixaram, poderíamos alcançar algo como um paradigma do modelo khouriano de produção industrial. Nesse sentido, devido à escala de risco do empreendimento, vamos nos prender somente a uma característica, apenas, que pode ser inferida para esse cinema modelar, justamente aquela que é objeto de delimitação desta pesquisa, o cosmopolitismo.

Faz-se lícito alertar que as fronteiras entre um Khouri sujeito social, empresário e investidor, e um Khouri agente de percepção, interessado em fundir pensamento e imagem, serão temporariamente fragilizadas para que esse exercício possa ocorrer. Uma cura para o cinema brasileiro proposta por Khouri passaria, muito provavelmente, pela construção de uma relação de trocas intensas com o cinema estrangeiro. Importação de atores e técnicos, regimes de coprodução, parcerias internacionais, inspiração e estudo de estilos e formas estrangeiras certamente seriam os aspectos mais práticos e factuais desse esquema.

Engajar-se frente ao outro, a práticas estrangeiras, seria o tônus de um cinema cosmopolita e industrial khouriano, em que as ilusões de fidelidade a si mesmo, de unidade, a mônada, encontraria sua contrapartida justamente na contaminação por tendências múltiplas. Possivelmente seu projeto estava bastante distante da inspiração em valores típicos; próxima, no entanto, da captura das energias locais para a produção de novas subjetividades.

Em realidade, aqui podemos reformular nossas assertivas sobre a falta de interesse de Khouri para os projetos de identidade nacional. Certamente a Khouri não interessava uma cinematografia nacional que atingisse o mesmo *status* da literatura brasileira; o seu interesse pairava sobre uma cinematografia que fundasse um novo modo de o cinema brasileiro se tornar visível, possivelmente não relacionado a nenhuma outra manifestação artística já realizada no Brasil. Intensificando a aposta, já bastante alta, de nosso exercício, podemos supor que Khouri possuía não apenas um projeto cosmopolita para o cinema nacional, mas a proposta de uma identidade cosmopolita, construída através de intensas relações com o estrangeiro, com culturas distantes, para o brasileiro.¹⁷²

¹⁷² Para os limites dessa perspectiva, as análises dos filmes podem demonstrar o quanto esse impulso cosmopolita possuía de peculiar. Ver, 6.1 e 6.2, respectivamente, cenas do bar alemão e a abordagem do pintor abstrato nipo-brasileiro (v. nota 179, adiante).

Mas devemos interromper essas elucubrações, que talvez já tenham avançado demais. Quaisquer perspectivas sobre os planos de Khouri para a Vera Cruz estão completamente no campo minado do hipotético. Não há documentos que mostrem nenhum quadro de prospectos. Khouri não deixou seus planos escritos. Nós só podemos supor; escorregadio propósito, este de sondar filmes que nunca existiram.

5.1.7 Experiências díspares: um filme de abstração e um filme político

O ano de 1965 para Khouri foi um ano repleto de trabalho. Além da luta para tornar a sua refuncionalização da Vera Cruz possível, o cineasta escreveu e produziu seu mais ambicioso e pessoal projeto, aquele que lhe deu mais prazer, conforme repetia sempre que tinha oportunidade:¹⁷³ *Corpo Ardente*, lançado no ano seguinte, em novembro de 1966.

Considerada “um ponto perigoso de subjetividade e abstração”¹⁷⁴ até pelos admiradores de Khouri, a narrativa apresenta uma mulher da alta sociedade paulista que se refugia, em uma casa de campo em Itatiaia, do tédio e das frustrações da metrópole. Uma vez lá, ela se divide entre longas caminhadas pelas pedreiras e a contemplação de um cavalo negro que foge da fazenda vizinha. Formalmente, a narrativa se desenvolve através de tempos mortos e saltos entre passado e presente, sem se apegar a um didatismo cronológico. Ao final, o cavalo é assassinado pelo seu dono e uma reconstituição de imagens em uma projeção de cinema significará uma espécie de redenção.

Baseado eminentemente em uma relação sensória de comunicação com o espectador, *Corpo Ardente* configura um rasgo, uma ferida aberta, que desafia os possíveis da cinematografia nacional, reconfigurando-os.¹⁷⁵ Diante das demandas que *Noite Vazia* ocasionou, a resposta de Khouri se deu em um filme ainda mais pessoal e idiossincrático. A temporalidade de Walter

¹⁷³ KHOURI, Walter Hugo. Entrevista (concedida à produção). *Luzes & câmera*. São Paulo, TV Cultura, n. 15, 198?, 16 p. (mimeo).

¹⁷⁴ AZEREDO, Ely. Dossiê Khouri. *Filme Cultura*, São Paulo, n. 12, ano III, p. 14-15, mai-jun, 1969.p. 16.

¹⁷⁵ Um dos aspectos fundamentais do filme, a música não repete a experiência de *Noite Vazia*, mas se assemelha. Khouri usa o músico Rogério Duprat para compor uma trilha sonora baseada no dodecafonismo *à la* Schoenberg. De acordo com Irineu Guerrini Júnior, esse estilo de música, que nunca tinha sido aplicado nesse tipo de empreendimento no Brasil, desfaz a hierarquia precisa nas escalas da música tradicional, como um “sistema solar” sem o sol no centro. Essa metáfora é utilizada pelo próprio Duprat, em entrevista ao autor. GUERRINI JR., Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos 60*. São Paulo: Terceira Margem, 2009, p. 57-84. Ideal para compor uma *stimmung* que pretendia questionar as certezas de um cotidiano empobrecido, em *Corpo Ardente*, isso encontra um contraponto significativo na música barroca de Torelli, como veremos em nossa análise (v. 6.2).

Hugo continuava a pretender a fundação de outros alicerces nos quais se apoiar e outros elementos projetivos nos quais se lançar, resistindo a se deixar capturar.

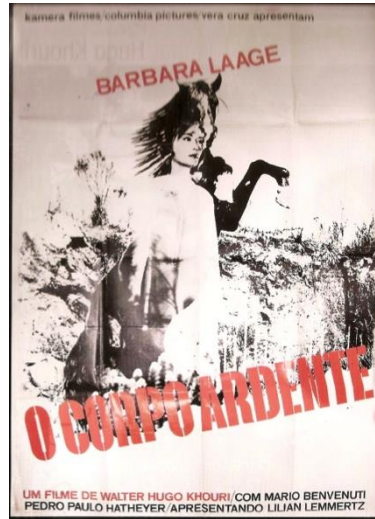


Figura. 5.5. *O Corpo Ardente*. 1966. Cartaz. Direção: Walter Hugo Khouri. Experiência inédita no cinema brasileiro em termos de abstração e radical experiência com o tempo.

Por sua instabilidade crônica, *Corpo Ardente* seria um espetáculo difícil até para os admiradores inveterados de Khouri como Rubem Biáfora. Companheiro de projetos e opiniões, ele admite que o filme possui “arestas perigosíssimas e desafiadoras”. Embora ressalte “seu refinamento, sua sutileza, seu desafiador impacto dramático”.¹⁷⁶ Nesse sentido, elogios sem peias, como o de Carlo Maximiano Mota, eram exceções:

Sua estrutura é complexa, feita de avanços e recuos fundindo os tempos presente e passado [...] da mesma forma, muitas das mais recentes melhores e discutidas e elogiadas películas internacionais. Algumas já realizadas desde que o cinema existe: *afinal, ninguém chegou primeiro* [...]. [As cenas são] belíssimos exemplos de uma concepção de estilo de cinema: o estilo de quem exercita no difícil ambiente cinematográfico brasileiro, o direito e a faculdade de fazer cinema [...]. *A caligrafia de “O Corpo Ardente” forma um todo harmonioso estruturado de imagem.*¹⁷⁷

¹⁷⁶ BIÁFORA, Rubem. Um grande filme e uma manobra. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 16, 11 dez. 1966.

¹⁷⁷ MOTTA [MOTA], Carlos Maximiano. Do artista e seu estilo. In: Separata de: PEREIRA JR., Araken Campos. *O Corpo Ardente*. São Paulo: s. n., 1966, p. 02.

Carlos Maximiano Mota louva os exercícios formais de Khouri e defende a legitimidade do ato de absorção de um estilo estrangeiro, mesmo que esse já tenha sido vorazmente canibalizado por diversos olhares. Mota constrói o raciocínio de que “ninguém, afinal, chegou primeiro”, partilhando de uma perspectiva que abole as fronteiras rígidas entre o original e a cópia, incentivando a troca. O crítico denuncia a hierarquia das fontes legítimas na prática cosmopolita como um aspecto secundário, abolindo até mesmo — outrossim tão corriqueiro para o período — o carrossel cronológico das influências e precursores.¹⁷⁸

Já a percepção de “caligrafia” do filme pode nos remeter aos ideogramas japoneses, arte manual que exige o esmerado domínio da técnica. Khouri certamente gostaria da comparação, uma vez que ele era confesso admirador da cultura japonesa.¹⁷⁹ Mas, como no ideograma, se o receptor não domina a linguagem em uso, torna-se impossível emprestar algum sentido racional para aquelas imagens de tão elogiada beleza plástica. Ele só pode senti-las.

Possivelmente por seu aspecto *sui generis* e a radicalidade da ausência de concessões, o filme não teve boa repercussão nas bilheterias e, se antes Khouri era acusado de encenar uma sociedade despovoada, de problemas concretos e de pessoas, agora seus adversários ganhavam farta munição. Como o crítico português Novais Teixeira identifica, *Corpo Ardente* seria um cinema das bolhas de sabão:

Em “O Corpo Ardente” há bolas de sabão que não são deste [mundo] nem do outro. [...] Na [fita] de Khouri, tudo se esfarela nas mãos [...]. [O filme] é um passo em vão. [...] Estilo das “*nouvelle vagues*” que proliferam, já com muito atraso no cinema de qualquer país desenvolvido ou subdesenvolvido. Pode-se classificar a linguagem de “*O Corpo Ardente*” como subproduto formal, formalista e plástico de Leopoldo Torres-Nilsson [...]. Chegou pois ao Brasil em sétima mão.¹⁸⁰

¹⁷⁸ O logocentrismo e a teleologia são vícios de linguagem da época, mas Maximiano Mota e Moniz Viana apresentam exemplos de que fissuras são possíveis, ao menos nos raciocínios aqui apresentados. Como veremos, ao analisar o depoimento do próprio Khouri, uma origem e um *télos* eram justamente o que ele requisitava para ser compreendido. Uma amostra de como o verso e o reverso convivem em um mesmo regime visual e discursivo.

¹⁷⁹ KHOURI, Walter Hugo. Influências do cinema japonês na concepção cinematográfica de diretores brasileiros. In: Guia da Cultura Japonesa. São Paulo: JBC, 2004, p. 176-179. O pesquisador Jeffrey Lesser debruça-se sobre a apropriação de elementos japoneses no cinema paulista e, ao invés de uma abertura para alteridade, ele vê o reducionismo cultural do outro. Para suas ácidas observações sobre essa postura cosmopolita de Khouri que, para o autor, reforçaria estereótipos culturais sobre os japoneses, sendo observada também em outros cineastas paulistas, como Alfredo Sternheim e Amácio Mazzaropi, ver, LESSER, Jeffrey. *Uma diáspora descontente: os nipo-brasileiros e os significados da militância étnica, 1960-1980*. Trad. Patrícia Queirós. São Paulo: Paz e Terra, 2008, particularmente p. 67-86.

¹⁸⁰ TEIXEIRA, Novaes. “Corpo Ardente” passa em Berlim. In: Separata de: PEREIRA JR., Araken Campos. Cinema Brasileiro n. 10. Santos, SP, Tipografia Santos, p. 05, jul 1966.

Um filme de imagens instáveis, portanto, assimiladas a um conjunto de apropriações do cinema moderno “*nouvellevagueanas*”, surradas e já previamente digeridas até mesmo frente ao cinema latino-americano, vide o exemplo do cineasta argentino Torres-Nilsson.¹⁸¹ Portanto, se em *Noite Vazia* a ousadia formal de Khouri seria de segunda mão, agora, a fila de intermediários culturais aumenta e na imagem elaborada por Teixeira para definir o filme, já estamos próximos de uma dezena de mediações, o que torna a “influência” ainda mais deletéria. Não teria originalidade nem para ser o primeiro a copiar.

Antônio Moniz Vianna, crítico carioca, cuja fama seria não apreciar cinema nacional, naquele momento secretário-geral da *Filme Cultura*, também se manifesta sobre o filme. Seu tom é completamente diverso daquele de Novais. Para Vianna, o filme seria “o ponto em que toda técnica passa a ser dominada pelo artista”, mencionando o longo aprendizado de Khouri por trás das câmeras e completa:

[...] [Corpo ardente] é uma ostentação técnica, elevada a um nível irrepreensível. Ao mesmo tempo, é um desafio estilístico. [...] A vitória do artista que vem disciplinando a sua técnica, que já controla e orienta seu estilo. *Se ninguém pode se furtar a influências, estas podem ser também definidoras de tendências e rumos, sintomáticas de pretensão ou de equilíbrio.* É muito menos arriscado pretender imitar Buñuel do que filtrar a lição de Antonioni e a reminiscência de Bergman, como fez Khouri em seu novo filme. E o mais difícil é conservar, através de todas as influências, uma autofidelidade tão constante e tão serena, como a que *Corpo Ardente* ratifica [...]. As influências referidas já qualificam um filme que não apenas as recebe, mas especialmente as *transfigura*. O estilo é sempre o de Khouri. *A cena nunca se desprende do todo – um filme indivisível.*¹⁸²

Vianna é taxativo: o marco diferencial do filme seria estilo e técnica, para além das influências. Nessa equação, o domínio da técnica, burilada nos filmes anteriores, permite a Khouri exercer seu estilo com mais segurança e “filtrar” os elementos de Bergman e Antonioni em seu novo filme. Os elementos estrangeiros são “transfigura[dos]” no filme khouriano. Vianna não nega nenhuma das apropriações, apontadas por opositores do filme, como Novais Teixeira,

¹⁸¹ Nilsson estreara no Brasil durante o IV Festival Internacional de Cinema, em 1954, com a película *Dias de Ódio* (*Días de Odio*, ARG, 1954). Para a discussão sobre uma possível assimilação de seu modelo cosmopolita de cinema, ver, 2.3.3.

¹⁸² VIANA, Antonio Moniz. *Corpo Ardente*. In: _____. *Um filme por dia: crítica de choque (1946-1973)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 385-387 (original em 1966).

mas coloca-o no papel de uma placa sensível que absorve o índice externo e o transfigura em composições originais.

Os elementos são colocados lado a lado, mas a soma destes não resulta apenas em uma sucessão, mas em algo mais: “a cena nunca se desprende do todo”, garantindo a indivisibilidade do conjunto. Essa visão, algo sistêmica, de Vianna sobre o filme, que ressoa também para Maximiano Mota, permite algo raro para o período, a valorização radical da apropriação de elementos internacionais. Os componentes do filme, filtrados e transfigurados, a partir de filmes elaborados para outro lugar (e talvez tempo), ao receber o olhar cirúrgico do cineasta, resultam em um todo maior do que a soma de suas partes, em uma experiência de síntese.

Apenas dois anos depois, em 1968, uma outra espécie de síntese se verificaria no próximo longa-metragem de Khouri. Diferente da opção formal tendente ao abstrato e ao personalismo do filme anterior, *As Amoras* é um filme político.¹⁸³ O filme retrata as desventuras de um jovem que não mantém vínculos de nenhuma ordem com a sociedade e sequer deseja fazê-lo. Não pretende conseguir um emprego tradicional, não se insere no contexto estudantil dos seus colegas universitários e sequer um apartamento próprio ele ambiciona, vivendo de favor em casas de colegas. Seu único laço é com sua irmã, pela qual ele nutre um sentimento inconfessável, e com algumas amantes, em relação às quais não esconde o misto de repulsa e desejo.

Esse indivíduo deslocado estabelece um aberto diálogo de Khouri com demandas de outras temporalidades. A atmosfera de manifestação política, a contracultura musical que se consolidava naqueles anos¹⁸⁴ e as demandas em torno do engajamento e da alienação são abordados diretamente na película. Embora isso tudo ocorra de uma maneira bastante singular e sem romper com algumas marcas que Khouri elaborava para o seu cinema. O personagem

¹⁸³ Cf. apontado em STIGGER, Helena. *As Amoras: o filme político de Walter Hugo Khouri. Sessões do imaginário*. Porto Alegre, PUCRS, ano 18, n. 29, 2013. Embora acreditemos que possam ser apontados elementos políticos em muitos outros filmes de Khouri, mesmo que em um ponto de vista mais amplo e filosófico.

¹⁸⁴ O filme tem uma participação da banda de *rock and roll Os mutantes*, com destaque para *close-ups* na cantora Rita Lee. O grupo estava prestes a lançar *Tropicália*, que teria a participação de Duprat (ver nota 175, acima) e outros músicos, ajudando a configurar novas formas de cosmopolitismo na cultura brasileira; sobre isso, ver, FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegria alegoria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Ed., 1995. Uma diferença radical entre as apropriações cosmopolitas que estudamos e a contracultura tropicalista encontra-se no conceito de antropofagia, retomado em nova chave pelos tropicalistas a partir de Oswald de Andrade. A apropriação da cultura estrangeira se torna um ato de deglutição, bastante distante da ideia de apreensão fenomenológica e da consciência selvagem de um outro, impossível de subsumir, muito menos, de digerir. Para uma visão crítica, ver, SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Cultura e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009, p. 109-137. Para a impossibilidade de apreensão completa, ver, 4.2.2.

principal ainda encontra-se enfaticamente abordado através dos temas do tédio e da busca por algo mais, conectado a energias primordiais, como a natureza e o erotismo.



Figura 5.6. *As Amorasas*. 1968. Direção: Walter Hugo Khouri. Jogo visual com os planos em profundidade revela as diferentes frequências dos corpos e sensibilidades.

Mantendo-se uniforme um vocabulário, para alcançar a *stimmung*, o panteísmo técnico ainda faz uso de recursos similares, com as peculiaridades khourianas da exploração do corpo e do sensorio em uma energia erótica quase blasfema, através de insinuações de incesto e confrontação direta de problemas de ordem sexual. Em meio a esse “realismo da cútis”, para usar um termo cunhado por Paulo Emílio para o cinema francês, a melancolia e o sentimento de perda, ou a busca pelo inalcançável em uma batalha de antemão perdida guiam o personagem. Até um final trágico em que o protagonista se vê impotente diante da agressão por um grupo e termina derrotado em meio à floresta.

As Amorasas faz com que Khouri reencontre o sucesso nas bilheterias. A polêmica em torno das posturas do cineasta, no entanto, não cessaria assim tão fácil. Como de hábito, o filme dividiu a crítica. Ely Azeredo, em sua coluna no *Jornal do Brasil*, preparava debates selecionando um filme por semana como alvo, com direito aos tradicionais quadros de cotações comparativos e estrelas. Além de oferecer quatro estrelas à película, Azeredo elegeu o filme como centro do debate em dezembro de 1968: “Um dos filmes mais importantes da carreira de Válter Hugo Khoury [sic] [...]. Depois do malogro de *Corpo Ardente*, Khoury se recompõe e avança além dos limites da temática em que se fechara”.¹⁸⁵

¹⁸⁵ AZEREDO, Ely et al. O filme em questão: *As Amorasas*. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 74, 06 dez. 1968.

No debate participam quatro críticos: além do próprio Azeredo, Alberto Shatovsky, José Carlos Avellar e Sérgio Augusto. Propositivamente, há um quadrado perfeito de opiniões opostas: os dois primeiros avaliam o filme positivamente e os dois últimos virulentamente o rejeitam. Com exceção das opiniões de Azeredo, que não se encontram muito afastadas daquelas que exploraremos no próximo tópico, as três perspectivas tão diferentes oferecem uma pequena amostra dos itinerários que a percepção do filme desenhou. Shatovsky louva “o novo passo de Khoury [sic], abandonando certa visão existencial muito fechada [...] para passar ao flagrante mais amplo, ao exame da sociedade moderna e suas dificuldades”.

Já Sérgio Augusto encara o filme como resultado de um “imobilismo conservador” em que se encerra “o cinema de Khoury”, um “cansulo existencialista, panteísta, quase confessional [sic]”, dotado de um “baixo calão conteudístico”. Além disso, sua linguagem cinematográfica mostra-se “um reflexo da sua visão de mundo: decadentista, nostálgica e conservadora”. De maneira não muito diferente, mas ainda mais agressiva, José Carlos Avellar se posiciona a respeito do filme:

*Um filme míope: As Amorasas não vê muito longe e toma como verdade inteira as soluções formais que autores como Antonioni e Bergman principalmente adotam para discutir a alienação imposta às pessoas. Assim, a verdade dos personagens dos filmes de Antonioni ou Bergman passa a ser a verdade do filme de Khoury, e não uma posição sobre a qual ele age criticamente. [...] Falta sentido ao filme, As Amorasas permanece uma arrumação gratuita e abstrata de imagens. Não existe nenhuma diferença entre as grosserias mal-acabadas da violência dos filmes de [José] Mojica Marins e a violência da curra final em As Amorasas. Tais filmes estão integrados numa total alienação e gratuidade, e a aparente violência com que eles [se] voltam contra a sociedade se transforma realmente numa firme defesa de uma ordem desumana, que eles apresentam como uma contingência da qual não se pode fugir.*¹⁸⁶

A miopia de *As Amorasas* está na reiterada importação das formas estrangeiras, sem filtro crítico, mas também na “arrumação gratuita e abstrata das imagens”, concluindo pela ausência de “sentido” do filme. Se focarmos mais atentamente, o texto de Avellar apresenta-se dividido. Por um lado, ele protesta por não conseguir enxergar o sentido humano e moral *por trás* das imagens khourianas. Em segunda instância, ele admite ser possível prospectar sentidos humanos, mas estes o desagradam incisivamente. Para isso, a comparação com *Zé do Caixão* e seus filmes do gênero terror, também parte da produção cinematográfica paulista naquele momento (ver 5.2),

¹⁸⁶ AVELLAR, José Carlos. *As Amorasas*. In: AZEREDO, Ely et al. *op. cit.*, grifo nosso.

revela esses sentidos insatisfatórios. Khouri e Mojica constroem uma crítica inócua à sociedade porque estão mergulhados em pessimismo, que somente consegue ver a impossibilidade de encontrar qualquer saída.

Nesse aspecto, os três críticos concordam e salientam tal aspecto como negativo: “tomar o mundo como algo imutável e irremediável”;¹⁸⁷ “o filme é todo arrumado para colaborar com a visão que Marcelo tem do mundo”¹⁸⁸ etc. Para eles, a narrativa que reforça a negatividade do protagonista seria o grande “erro” do filme. “Como aquele operário que permanece preso na mina, Khoury fica cego ao ver a luz exterior”,¹⁸⁹ afirma Augusto, em uma referência clara a Platão, mas em que, diferente da famosa alegoria, a saída da caverna, o rompimento com o seu isolamento temático, não resulta em um filósofo mais lúcido. Pelo contrário, possivelmente Khouri, o filósofo-cineasta, ao abordar temas mais abertamente políticos e sociais, para o crítico, tenha se mostrado ainda mais míope.

Em uma direção completamente oposta está Ida Laura, uma poetisa que, após 1966, assume a seção de crítica cinematográfica do *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. A escritora admira a obra de Khouri e acredita que *As Amorasas* seria “a síntese do pensamento do autor, que equaciona os grandes conflitos de seu tempo, vistos através da ótica de um estudante”. Laura promove uma longa interpretação do filme que, junto com duas fotos de cenas do filme, tomam meia página do *Suplemento*:

A obra de Walter Hugo Khouri caracteriza-se pela *busca de valores humanos que se perderam à medida que o Homem, em sua trajetória sobre a Terra, deseja completar-se ou definir-se*. Em todos os seus filmes o problema existencial do ser forma o pano de fundo sobre o qual se debatem as emoções e as paixões e onde se chocam indivíduo e sociedade, ora um, ora outro, sobrepondo-se numa luta sem sangue, mas que exaure e esgota [...]. *A negação, a falta de viabilidade da vida, a “fossa”* (para usar um termo moderno) estão presentes na figura de Marcelo, que é, entretanto, mais um descrente do que um angustiado; ao mesmo tempo, é *um místico que perdeu as raízes metafísicas e atira-se em todas as direções à procura das mesmas raízes em que deixou de acreditar*. [...] *O esquema de sua vida passa a refletir o próprio resumo da vida sobre a Terra*, em que a procura do sexo e da auto-realização caminham próximas, como duas linhas paralelas que se tornam no final oblíquas e tendem a convergir na descoberta impossível do transcendental. § Talvez, *a preocupação máxima de Marcelo (e também a do Homem) seja a de perceber que não dispõe da vida como poderia almejar: está à mercê dos outros* [...]. E os acontecimentos podem assumir proporções terríficas, sem que seja possível

¹⁸⁷ SHATOVSKY, Alberto. *As Amorasas*. In: AZEREDO, Ely et al. *op. cit.*

¹⁸⁸ AVELLAR, José Carlos. *As Amorasas*. In: AZEREDO, Ely et al. *op. cit.*

¹⁸⁹ AUGUSTO, Sérgio. *As Amorasas*. In: AZEREDO, Ely et al. *op. cit.*

evitar. A impossibilidade de parar o braço que aciona uma arma ou um passo mal dirigido *reduzem o indivíduo, que existia como tal, à forma fetal, em que vegetava, antes do útero materno, agora dentro da própria vida. [...] O negativismo de Marcelo, que é uma forma indireta de expressar o desejo intenso de liberdade, aproxima-se da intemporalidade com que o ser humano sonha, mas que só alcança através de meios simulados.*¹⁹⁰

Sem se aprofundar no vocabulário filosófico, Ida Laura reflete sobre o filme, indagando os propósitos do cineasta — numa época em que procurar suas intenções mostrava-se um passo decisivo para qualquer interpretação — e as contradições do personagem principal, Marcelo. Entre a angústia e a descrença, entre a negação da metafísica e a eterna busca por elementos transcendentais, o personagem seria fiel ao espírito do próprio mundo em que a escritora vivia e suas contradições, arremessando a ambição da representação de Khouri a níveis mundiais.

Marcelo e seu negativismo seriam, para Laura, formas de falar sobre as impossibilidades do mundo, que tolhem os indivíduos, mas que, ao invés de exaltar, demonstram, em inevitáveis contradições, os limites do solipsismo. Embora ela não faça análise de imagens, mas as colha em um esquema analítico prévio, talvez psicanalítico, a autora toma a imagem fetal que encerra o filme como uma reflexão sobre a condição humana no mundo moderno, atravessado por sonhos de liberdade, somente alcançáveis por “meios simulados”, mediatizados por fatores de várias ordens.

Em meio a um mundo de esquemas explicativos em crise, atravessado pela mediação técnica que, em vão, simula e promete um mundo de sentidos redimidos, corpos humanos entregam-se ao sexo como desesperada tentativa de ver além. Mas, indiferente às ambições e aporias do protagonista, “a solidão, que é uma dimensão da grandeza, acaba por aniquilá-lo”. Para Laura, a autocomplacência ascética do protagonista, que combina rejeição de antigas crenças transcendentais e a ingênua busca por novas, encontra-se em choque com o desenvolvimento da narrativa cinematográfica. Esta indica que, em meio à floresta dos sentidos, algo, incompreensível e incomensurável, por isso assustador, prossegue seu curso, independente das vontades humanas: “Ao seu redor, ouvem-se os ruídos da floresta e a vida, ainda que a contragosto [do protagonista], continua”.¹⁹¹

¹⁹⁰ LAURA, Ida. “As Amorasas”. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 06, 21 set. 1968.

¹⁹¹ *Idem, ibidem.*

5.1.8 O Dossiê: um cosmos expressionista

A *Filme Cultura*, que não oferecia tanta atenção, em sua primeira fase, ao cinema brasileiro (ver Introd.), insistia em oferecer redobrada atenção tanto a Khouri quanto a Biáfora.¹⁹² Este recebera matérias especiais pelo filme *O Quarto* (1967), o primeiro após a experiência de *Ravina*, quando ele foi eleito o antimodelo do cinema brasileiro por parte da crítica.

Walter Hugo Khouri também iria receber um longo dossiê na edição de número 12, de 1969 da revista do INC, o que incluía um depoimento em que o cineasta reavaliava sua carreira. A iniciativa de vulto oferece um destaque a Khouri que poucos cineastas brasileiros tiveram nos primeiros anos da revista. O conjunto especial de matérias pode ser comparado ao “Dossiê Antonioni”, publicado na edição número 04, equiparando, portanto, o cineasta paulista ao mesmo nível de importância do elogiado diretor italiano.

No texto de abertura, Ely Azeredo, incondicional defensor e admirador de Khouri, analisa as imagens do cineasta paulista e não faltam alfinetadas ao cinema novo. Khouri seria “a vitória do talento aliado à fidelidade a uma ótica existencial livre de resíduos sectários”. Nos filmes khourianos, continuava Azeredo, o que se observa era o “ser ante o mundo e não ante a visão particular do mundo que determinados setores pretendem impor”.¹⁹³

Em sua avaliação geral, o cinema de Khouri seria sobre alienação, palavra de reiterado uso no período. Mas, na concepção usada por Azeredo, não se referia à alienação social, mas sim a uma “tradição milenar” que estaria se asseverando com o “amesquinamento do homem na sociedade industrial”. Nessa noção de alienação, o ser humano abandona definitivamente “a verdade dos sentidos” e a “consciência do corpo”. Alienar-se, nesse sentido filosófico, seria, portanto, estar à parte de um comportamento autêntico e sintonizado com as premissas básicas da civilização humana (valores, ética etc.).¹⁹⁴

Azeredo também propõe compreender filmes como *Noite Vazia*, *Corpo Ardente* e *As Amoras* enquanto abordagens não só temáticas, mas também formais, em relação aos problemas do ser humano na sociedade moderna. O recorte dessa problemática seria o corpo,

¹⁹² AZEREDO, Ely. Biáfora, a coragem de ser. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n. 07, p. 15-18, out.-nov. 1967. Um outro empreendimento do cinema paulista, dirigido por Luís Sérgio Person, receberia razoável destaque na revista, *O Caso dos Irmãos Naves* (1967), como veremos adiante.

¹⁹³ AZEREDO, Ely. Dossiê Khouri. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n. 12, ano III, p. 14-15, mai-jun 1969, p. 14.

¹⁹⁴ Para esse conceito específico de alienação, ver, ECO, Umberto. Do modo de formar como engajamento para a realidade. In: _____. *A obra aberta*. 2 ed. São Paulo: Perspectivas, 1971, p. 227-278 (publicação original em 1968 no Brasil).

repositório sensório da organização do mundo, observado a partir do ponto de vista da percepção e sensibilidade. Do mesmo modo, a importância dos sentidos e não apenas da mente racional, *strictu sensu*, como meios privilegiados de estar e interagir com este mesmo mundo:

A partir de *Noite vazia* era possível estudá-lo [Khouri] também a luz de [sic] Michelangelo Antonioni, cuja influência impregna quase todo o cinema de maior ousadia intelectual desta década. Mas, a propósito de Khouri, *deve-se falar mais em confluência do que em influência*. [...] Confluência natural, também, na área da linguagem: o uso dos “tempos mortos”, por exemplo, tão comum em Antonioni, Fellini, Bergman, Bresson, estava (no mínimo) embrionário em *Estranho Encontro*. *Esse recurso não deve ser tomado como simples ornamento do tédio, porque é o correspondente do suspense nos filmes de tensão espiritual e moral.*¹⁹⁵

Azeredo edifica o ritual de praxe nessas ocasiões, cerimônias de entronização de um cineasta-autor, constatando os temas e formas recorrentes em toda a carreira do cineasta desde seus primeiros filmes, apontando até mesmo um pioneirismo no uso dos tempos mortos, o que põe Khouri ao lado dos maiores nomes do cinema europeu, listados rapidamente. Nomes e tendências são citados com o mesmo propósito: arquitetar um altar para um deus-autor. Procedimento semelhante ao que o próprio Khouri realizara anos antes nas páginas d’*O Estado de São Paulo* e em outras oportunidades em relação a Ingmar Bergman.

Nesse rito em forma de palavras, o crítico sutilmente desmonta duas granadas em geral lançadas contra Khouri, a “influência” e o formalismo. O primeiro desarme ocorre ao generalizar a influência de Antonioni para todo o cinema praticado nos anos 1960. Em seguida, o termo encontra-se metamorfoseado, em sentido semelhante ao de Antonio Moniz Viana; abandona-se a palavra para falar em “confluência”, o que surge ainda agregado ao epíteto “natural”, tornando o processo orgânico, portanto, inevitável.

Para o analista, se o jogo de bilhar das trocas culturais seria um incessante restabelecimento de posições, alguns elementos dessa interação estariam empurrados para determinadas posições pela mão mágica do destino, que estabeleceria trajetórias em uma rota “natural” e, por que não, biológicas. Nesse caso, a apropriação por Khouri dos elementos formais do cinema moderno europeu não depende apenas de um processo criativo, ativo e dinâmico, mas teria um fundo esotérico. Em uma encruzilhada do tempo cinematográfico, em algum momento

¹⁹⁵ AZEREDO, Ely. Dossiê Khouri. *op. cit.*, p. 14, grifo nosso.

do passado, Khouri olharia para a borra do café no fundo da xícara e veria o cinema de Antonioni em suas formas, ou vice-versa.

Quanto à acusação de formalismo, presente quanto ao uso dos tempos mortos, por exemplo, Azeredo justifica como parte da nova gramática cinematográfica. Em tempos recentes, o cinema reinventou a própria linguagem e, assim como o suspense dos filmes de Alfred Hitchcock,¹⁹⁶ esse recurso formal viria a se agregar aos filmes de “tensão moral e espiritual”, como assim ele define os filmes de Khouri. Nessa argumentação, o tempo morto não surge como um ornamento, um malabarismo visual sem maiores consequências, mas como uma parte inseparável destes filmes, ainda que específico daquele tempo/ gênero de cinema.¹⁹⁷

O objetivo de Azeredo estava claramente apontado, em um esforço de pequenas repetições em torno das mesmas ideias, a fim de anular as armas dos adversários. O desmonte desses campos minados permitia a Khouri a consolidação da imagem como autor de cinema, senhor das imagens, que, para Azeredo e para a *Filme Cultura*, seria seu posto merecido.

Na mesma proposta, após a análise de Azeredo, temos uma longa entrevista do autor nas páginas seguintes. O segmento recebe um tratamento visual especial por parte da revista. Grandes fotos de Khouri nas páginas pares, sempre atrás da câmera; em uma delas, seu gesto de mão executa um comando qualquer para alguém da produção. Essas fotos também auxiliam a construir o mito do diretor-autor, senhor do aparato cinematográfico, de preferência visualizado ao lado do olho mecânico, instrumento de trabalho e objeto de adoração, a câmera. Abaixo da foto, em letras garrafais, lê-se: “Na confluência da espiritualidade e dos sentidos os protagonistas de Khouri se debatem em busca de auto-realização”.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Lícito recordar que o livro de entrevistas de Alfred Hitchcock, realizadas pelo cineasta François Truffaut, encontrava-se recém-lançado na França, com grande repercussão internacional. Nele, o cineasta inglês radicado nos Estados Unidos, ao explicar o conjunto de normas e procedimentos de sua gramática cinematográfica, dirime em definitivo as dúvidas sobre o seu domínio artístico do *métier* cinematográfico e da *mise-en-scène*, sendo alçado, a partir de então e de fato, à condição de autor de cinema. Naqueles anos, portanto, aos usar a comparação dos tempos mortos com os filmes de suspense, gênero cinematográfico recém-alçado a portador de uma teoria e metodologia — nem que fosse em forma de um saber-fazer e não exatamente uma elaboração abstrata de princípios — não se configurava um recurso gratuito para o público especializado ao qual a revista se destinava. TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut – Entrevistas*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1988.

¹⁹⁷ A definição de gênero de Azeredo não se afina com as discussões de gênero no cinema mais recentes. Cf. BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. 7 ed. New York: McGraw Hill, 2004, p. 107-127. Indiretamente, ao apontar o tempo morto como recurso de um gênero, Azeredo involuntariamente sugeria que o potencial de questionamento desse estilema estava em vias de perder certa expressividade em virtude do desgaste de seu uso.

¹⁹⁸ DOSSIÊ Khouri. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n. 12, ano III, p. 14-15, mai-jun 1969, p. 15.

Khouri reaplica a si mesmo o procedimento de Azeredo e que ele mesmo já havia realizado em seu período na imprensa paulista. Ele reconfigura os rastros deixados em sua própria trajetória para transformá-los em um passado de referências válidas, unificando experimentações e ideais de seus primeiros filmes sob o mesmo signo. Alimenta, desse modo, um ideal de autorismo, baseado em individualidade e coerência, como na política francesa, mas também em singularidade e autonomia, como valores relativamente recentes na arte internacional.¹⁹⁹

Sobre o primeiro de seus filmes, *O Gigante de Pedra*, de 1954, Khouri aproveita para usá-lo como “um desmentido das diversas ‘influências’ que foram imputadas depois”. Ainda que os negativos de seu trabalho de estreia não existissem mais, consumidos nas chamas que destruíram a distribuidora, “o simples exame das fotos pode demonstrar uma série de constantes de atmosfera e composição — de reflexos, água, tristeza, tempos mortos — que apareceriam depois nos outros filmes”.²⁰⁰

Khouri põe em prática, portanto, a estratégia da coerência autoral para ajudar a desarmar os ataques dos que lhe apontavam a “influência” como um pecado, mesmo que, para isso, tenha que se contentar com meros instantâneos, o único vestígio que restou de sua estreia, e não com a imagem em movimento que caracteriza o cinema. Une-se à manifestação ancestral do uno, o gesto logocêntrico, a sua força para se desdobrar e se pôr em processo em um desenvolvimento autotélico e autorreferencial, cujo resultado seria sempre a similitude e o reencontro de si, não importa a que altura do trajeto qualquer ponto seja objeto de análise.

Em relação à outra estratégia discursiva usada para atacá-lo, o formalismo, ele também se defendia. Mas, diferente de tentar desarmá-la, ele advogava um formalismo não no seu sentido pejorativo, mas como parte essencial do fazer artístico e cinematográfico, oferecendo citações da história da arte para reforçar seu argumento. Atribuía essa característica não a sua expressão autoral, mas como uma exigência do próprio mundo que ele tentava expressar. Em seu raciocínio, as mais intensas imagens do mundo estavam atravessadas pelo que ele chama de

¹⁹⁹ REINHEIMER, Patrícia. A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro. 328 f. Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

²⁰⁰ KHOURI, Walter Hugo. Depoimento (a Ely Azeredo). *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n. 12, ano III, p. 14-15, mai-jun 1969, p. 15. No mesmo texto, somente com algumas linhas de diferença, Khouri diz se recordar com dificuldade do filme feito havia dezessete anos, mas alega ser possível uma identificação de elementos visuais (composição, atmosferas etc.) comuns em toda sua carreira, reforçando a conclusão de que a homogeneidade de seu estilo e temas criaria uma “obra compacta”, como a que ele via em Bergman.

“expressionismo”, o que lhe atingia a sensibilidade de um modo especial e, em relação ao qual, apresentava-se impossível se esquivar:

[...] A linguagem que mais admiro, que acho a *mais permanente e total. Tudo que é intenso acaba por ser expressionista*, da escultura egípcia ao teatro grego, ao cinema de Fritz Lang, ao “jazz” de Jonh Coltrane. *O cinema é arte expressionista por excelência*, pela sua própria natureza. A fotografia da Terra tirada pelos astronautas que giravam ao redor da Lua é puro expressionismo, às vezes terrível, às vezes euforizante, sempre transcendental. *O Universo em si, com sua dimensão infinita, seu enigma, é expressionista.*²⁰¹

No início desse excerto, Khourí aponta o que ele chama de “expressionismo”, denominando-a uma “linguagem”, não apenas um estilo artístico. Ele expande o vernáculo para diferentes tempos, saltando eras, observando-o em manifestações tão diferentes quanto a egípcia e a grega²⁰² e, indiferente à distância geográfica e temporal, identifica aquela linguagem até na última manifestação do *jazz* americano. Extensão que localiza o expressionismo em diferentes *mediuns*, não só no cinema, mas também na fotografia, alcançando até mesmo o recente passo do homem na conquista do espaço sideral, referindo-se às explorações espaciais da NASA.

Essa generalização compulsiva do expressionismo promove um atrito com qualquer ideia de uma corrente estética de limites definidos, permitindo que questionemos a que possível manifestação artística a palavra “expressionismo”, tal como delineada, se refere. Em geral, quando os críticos da época faziam uso do termo, estavam se remetendo ao cinema alemão das décadas de 1920 e 1930. Inclusive, uma das autoridades no assunto, Lotte Eisner, ministrara cursos sobre o assunto na Cinemateca Brasileira,²⁰³ junto com os críticos Lourival Gomes Machado e Anatol Rosenfeld²⁰⁴, alguns anos antes.

Em outro uso do termo, alguns críticos usavam expressionismo para designar um cinema de luzes e sombras, distorções do real e excessos formalistas, podendo ser relacionado, de modo genérico, ao cinema neoexpressionista americano (cinema *noir*, por exemplo) ou ao cinema de

²⁰¹ KHOURI, Walter Hugo. Depoimento (a Ely Azeredo). *op. cit.*, p. 17, grifo nosso.

²⁰² As imagens egípcias e as imagens gregas servem para os teóricos da arte até mesmo para desenvolver diferentes e até mesmo opostos paradigmas para representação. Sobre isso, ver, HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

²⁰³ Sobre isso, ver, EISNER, Lotte H. A cenografia diabólica do cinema alemão. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 19, p. 20-21, ago. 1960.

²⁰⁴ Trata-se do festival do cinema clássico alemão, que ocorreu na cinemateca do dia 07 de junho a 21 de junho de 1960. Com palestras de Paulo Emílio (introdução ao cinema alemão); Anatol Rosenfeld (romantismo alemão) e Lourival Gomes Machado (expressionismo). FESTIVAL do Cinema Alemão. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 18, p. 27, jul. 1960.

Orson Welles.²⁰⁵ Rafael Zanatto chama a atenção para a importância de um esforço de historicização do expressionismo a partir da Semana de cultura cinematográfica de 1959, quando críticos como Paulo Emílio Salles Gomes pregavam o estudo daquela estética em sua vertente alemã como uma perspectiva válida para a conscientização cinematográfica então em processo.²⁰⁶

Mas o que Khouri cria parece ser uma terceira via de entendimento sobre o expressionismo. O cineasta paulista atribui ao expressionismo a tarefa de adjetivar o “universo em si”.²⁰⁷ Percebemos que Khouri se refere a uma linguagem praticamente extra-humana (e quase extratemporal) que pertence ao próprio mundo e à natureza como esta se manifesta aos sentidos: um conjunto de imagens, formas e ritmos, e não propriamente uma produção humana, seja artística ou não, historicamente localizada. O cineasta afirma a sua prática de cinema e sua arte como uma operação de percepção que atravessa o mundo das artes, o mundo das formas e o próprio universo.

O expressionismo khouriano, portanto, não se subsume nem ao modelo sueco, americano ou alemão. O desenvolvimento de uma poética dos pormenores em seus filmes permite que ele insira em meio a suas narrativas, aparentemente estruturadas em princípios narrativos mais tradicionais, ampliações de objetos ou ângulos inusitados que beiram à abstração. Seus filmes são então amálgamas entre referências claras a objetos existentes no mundo e cenas de desorientação sem coordenadas explícitas para o espectador sobre como interpretar a cena. É nesse processo de *orientação aparente e desorientação ostensiva* que a imagem khouriana pensa.²⁰⁸

5.1.9 O corte: o gesto simétrico em direção ao outro

No percurso de sua reflexão, Khouri não abole o conceito de autoria da *nouvelle vague*, mas ele, pelo menos, o convulsiona. Em seu pensamento, o projeto autoral se expressa em um

²⁰⁵ Para uma abordagem que tenta denunciar o uso aleatório do termo, ver, AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloísa Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 200. Para uma revisão dos pressupostos básicos do movimento em sua origem nas artes plástica, ver, BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. Trad. Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

²⁰⁶ ZANATTO, Rafael Morato. *Luzes e sombras: Paulo Emílio Salles Gomes e a cultura cinematográfica (1954-1959)*. 185 f. Dissertação (Mestrado em História). Unesp – Faculdade de Ciências e Letras, Assis, SP, 2013.

²⁰⁷ A expressão “universo em si” vem da filosofia e refere-se ao numinoso, o mundo como de fato é; para muitos, inalcançável até mesmo pelas representações humanas.

²⁰⁸ A imagem pensante, ato em geral atribuído a sujeitos, encontra-se acionada quando as imagens em choque permitem configurar regimes não homogêneos de classificação. Sobre isso, ver, SAMAIN, Etienne, 2012.; RANCIÈRE, Jacques, 2012.

sujeito cuja sensibilidade se curva a uma expressão universal, transhistórica, que atravessa os tempos e os combina em um mesmo impulso de experimentação sensória.

Uma intensidade, não uma duração, é seu objeto de atenção. Em seus filmes, esse objeto é recorrente, mesmo explicitamente verbalizado. Algo que, poderoso, envolve e se apodera dos indivíduos, independente das consequências, independente do que veio antes e do que vem depois. Isso pressupõe o corte dos laços histórico-temporais mais imediatos em busca de uma maneira, que se propõe totalmente nova, de encarar o mundo.²⁰⁹

Nessa perspectiva, o cineasta não se encontra no papel de demiurgo de um mundo, mas atende a um chamado desse mesmo mundo. Esse papel, aparentemente mais modesto, pode ser definido como o de um agente perceptivo em relação a um conjunto caótico de formas. O seu corte cosmopolita, que separa a vida do *analogon*, encontra-se confrontado com uma massa de dados sensoriais não organizados, uma *hylé* não analítica, não submissível a um olhar cartesiano. Ele se concentra, em contrapartida, em um impulso simétrico diante da balbúrdia de formas do mundo.²¹⁰ Um corte vertical, portanto, na horizontalidade do tempo.

Os objetos-em-si, para usar o termo filosófico,²¹¹ solicitam uma forma de vê-los. Para Khouri, a câmera não obedece exclusivamente a um desejo volitivo individual, mas atende um chamado natural. Apesar de a transição da postura de um arquiteto do mundo para um observador do mundo demonstrar certa modéstia, isso é não é completamente verdadeiro. Um sujeito fortemente constituído ainda se faz necessário. Alguém que possa intervir, servindo de ponte com sua sensibilidade privilegiada, suficientemente hábil para poder *ver*, respondendo, assim, a esse chamado selvagem.

Esse projeto, portanto, apesar de uma experimentação da narrativa privilegiar a percepção do leitor e do espectador, está longe de significar um eclipse do cineasta-autor. O autor seria aquele apto para propor um jogo visual eficaz para mexer com a sensibilidade do espectador e

²⁰⁹ Muitos veem o cosmopolitismo como um corte dos laços temporais ou, ao menos, uma flexibilização de sua rigidez. “*The Cosmopolitans has a different concept of time, they are inclined to give less importance to the historical backgrounds and to see the temporal categories (past, present and future) as smoothly interchangeable.*” VORONKA, Anastasia. *Are nationalism and cosmopolitan compatible?* 25 nov 2010. Disponível em <<http://www.e-ir.info/author/anastasia-voronkova/>>. Acesso em: 1 out 2014. Apesar de um conceito talvez excessivamente abrangente, encontramos exemplos práticos nas análises (cap. 6).

²¹⁰ O professor alemão Max Bense, ao escrever as crônicas de sua viagem ao Brasil entre 1961 e 1964, elaborou um ensaio sobre o pensamento brasileiro, de acordo com seu ponto de vista. Nele, explica como gestos simétricos sobre o corpo, como a construção de Brasília, podiam ser convertidos em uma nova sensibilidade. Sobre isso, ver, BENSE, Max. *A inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. (publicação original em 1965).

²¹¹ NUNES, Benedito. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectivas, 1969.

atuar profundamente sobre a sua percepção do mundo a partir de então. A concepção heteróclita de tempo que usamos para o estudo desses indivíduos não os pressupõe como identidades estilhaçadas. Um sujeito, no sentido forte do termo, centrado, seria necessário do lado de trás da câmera, o que pressupõe, igualmente, um outro sujeito, igualmente centrado e apto para absorver a imagem cinematográfica, do lado de lá da tela, o da recepção.

Mas, se o ídolo confesso de Khouri, o sueco Bergman mostrava-se fascinado em seus filmes por espelhos, o cineasta paulista demonstra encanto por um determinado tipo ínfimo de espelho, a lente da câmera. Ela é o instrumento para confrontar o para-em-si, desfazer a ordem ordinária do mundo, ao menos momentaneamente, e contemplar os objetos de outra maneira. Em seus três principais filmes, *Noite Vazia*, *Corpo Ardente* e *As Amorasas*, uma câmera diegética possui um papel em nada acessório no enredo e, às vezes, na composição formal. Instrumentos para cortar a massa dos dados sensórios que o mundo nos dá, um impulso simétrico frente à selvageria das formas, tais câmeras ficcionais são sempre positivadas nas tramas ou, no mínimo, são ambivalentes.

Por outro lado, Khouri não acreditava no papel da técnica por si mesma. O seu domínio não garante a qualidade do filme, seja em nível local ou internacional. A sua obsessão técnica (e não tecnicista) faz-se, porém, inegável. O aparato como um duplo, uma extensão do humano, exerce um poder de atração praticamente inescapável. Essa faceta se revela no seu apego à filmagem em estúdios e não em externas, na importância da luz, dos filtros e truques em geral amparados pela parafernália do aparato cinematográfico para a produção de seus filmes.

A distinção entre expressão cinematográfica subjetiva e expressão cinematográfica objetiva, dessa maneira, não faz sentido para entender o seu pensamento visual. Ambas as expressões não podem ser separadas em Khouri: elas compõem um ato somente, um só gesto; está na pele, na sensibilidade do cineasta, artífice da técnica, espectador privilegiado do sensorio. A obsessão técnica de Khouri transborda do mundo extradiegético, composto por círculos de apropriação bergmano-antonionescos, Vera Cruz (falidas ou reerguidas), disputas políticas pela máquina do cinema etc., invadindo o mundo da representação.

Em narrativas que se pretendiam portas do sensorio para algo mais profundo, em que a narrativa se transforma em uma metáfora epistemológica, os limiares estudados são justamente as relações do ser humano com a natureza. Nesse sentido, o panteísmo tantas vezes mencionado,

parte de uma concepção romântica da arte, encontra-se confrontado com uma pressuposição de manejo instrumental, através de uma técnica tomada como inseparável do próprio corpo.

Uma concepção de arte, “*a bit old-fashioned*”²¹², convive, assim, com a assunção do aparato como imprescindível parte de nós mesmos. Os resquícios de um simbolismo baudelairiano, em seu aspecto mais pastoral, e a interrupção voraz do técnico como uma “*second nature*”, que perturba compartimentações auráticas, convivem em Khouri.²¹³ As modalidades de exploração imagética das fronteiras e dos liames ainda existentes separam diametralmente, mas também alinham, lado a lado, natureza e humano, indivíduos e forças cosmogônicas, ambições e *élan* vital. Essa relação com o natural, paradoxalmente, encontra-se explorada justamente por essa natureza humana em segundo grau, a técnica a partir de uma tomada geral e em *superclose*, a câmera do cinema.

Imprimir um rótulo único para as experiências khourianas de cinema, como impressionista ou mesmo expressionista (de acordo com a sua própria designação), seria empobrecer a multiplicidade de sentidos possíveis a partir de suas imagens. Mas rotulá-lo seria principalmente sobrepujar a ambição da imagem khouriana.

O cineasta paulista acreditava que o poder da imagem pudesse gerar permanentes mudanças sobre o espectador e sua forma de relação com o mundo, promovendo uma abertura que excederia qualquer outra experiência. Uma crença no poder da imagem bastante sintonizada com sua própria época, mas expressa de maneira bastante singular. No sentido de Agamben, Khouri era um “contemporâneo”, “inatual” e “intempestivo”, alguém que fecha os olhos para o presente para ver sua própria época. Nas palavras do filósofo italiano: “pertence verdadeiramente

²¹² David Bordwell e Kristin Thompson, referindo-se à vanguarda francesa dos anos 1920, que os estudos americanos chamam de “*impressionistic era*”, referem-se da seguinte maneira para designar uma “*theory of the impressionism*”: “*Art creates an experience, and that experience leads to emotions for the spectator. Art creates these feelings not by making direct statements but by evoking or suggesting them. In short, artworks create fleeting feelings, or impressions. By the 1920s, this view of art was a bit old-fashioned, being rooted in nineteenth-century Romantic and Symbolist aesthetics*”. BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film history: an introduction*. 2 ed. New York: McGraw Hill, 2003, p. 90, destaque nosso. Não é de todo reprovável notar uma certa semelhança entre uma atmosfera que sugere sentimentos (*stimmung*) e que se comunica diretamente com as emoções e os sentidos, gerando “*fleeting emotions*”, e a concepção de cinema de Khouri. Mas isso deve ser sempre matizado (ver à frente). Uma grande diferença, porém, distancia Khouri dessa (um tanto quanto sintética em excesso) exposição de motivos. Seu engajamento frente ao aparato como formador de subjetividades (“*subjectivity-performing*”), conforme analisamos anteriormente.

²¹³ BUCK-MORSS, Susan, 1991, p. 160.

ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este”.²¹⁴

Os amálgamas surgidos a partir do pensamento khouriano, corpo e técnica, arte e aparato, autor e artífice, mágico e cirurgião, permitem cruzar o oceano que mantém separado em definitivo os cinemas-ilha, as mônadas individuais, lançando pontes, criando relações onde estas antes não existiam e, uma vez estabelecidas essas passagens, esses atos, gestos em direção à subjetividade de outrem, tais lançamentos podem ser esquecidos, mas não desfeitos. Elas são sinais inescapáveis da presença de outrem, chamados para a abertura, ainda que, nem sempre ouvidos, tenham, não raro, caído na obliteração.

A partir do exposto acima, podemos assegurar que os filmes de Khouri, assim, não são ações deslocadas dentro de um tempo uno, que seria a base e a arquitetura unitária de um cinema nacional. Pelo contrário, elas são o sinal múltiplo que nega qualquer possibilidade de unidade homogênea ao campo cinematográfico em questão. Suas imagens, ao invés de estímulos à fuga e à passividade, são objetos materiais que buscavam a intervenção em uma realidade e a transformação dela em algo mais.

Desse modo, as produções cinematográficas khourianas estão intrinsecamente vinculadas às necessidades de seu contexto temporal. Apesar de que a partir dos pontos de observação atuais, talvez confortáveis em demasia, essas necessidades soem inauditas e alienígenas, elas constituem um passado atravessado por alteridade e permitiram o delineamento de múltiplas propostas simultâneas de cinema, tão fundamentais para a constituição do presente do cinema nacional quanto quaisquer outras.

Ações de intervenção, as imagens de Khouri são instantâneos das relações de força de seu tempo e sintomas incontornáveis da fragmentação de um ser do cinema nacional. Sua marginalização do projeto de cinema nacional em prol da univocidade somente pode ser compreendida se vista como intimamente relacionada a uma produção de sentidos que pretende encontrar, por ações de corte e de capturas, o fio síncrono que torna *a rede de relações* na qual as práticas humanas se dão, carregadas de temporalidade, *idêntica a um ser*.²¹⁵

Os agentes do cinema nacional do presente talvez precisem se reconciliar com os múltiplos tempos que ainda hoje nele habitam. Um desses tempos diversos, tão ínfimos quanto

²¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos; Uno chapecó, 2009, p. 58

²¹⁵ AGAMBEN, Giorgio, 2006.

fundamentais, tinham como plataforma os filmes de uma nova Vera Cruz, que Khouri nunca chegou de fato a verem prontos. Os sonhos de Khouri em produzi-los, que ele acalentou na década de 1960, são agora de um amanhã que nunca houve.

5.2. Person: a sinceridade expressiva

5.2.1. Efervescência cinematográfica paulista: início da trajetória

Luís Sérgio Person nasceu em 22 de fevereiro de 1936. Paulista, filho de empresário da indústria, era descendente de franceses. Coursou Direito na USP do Largo de São Francisco, mas abandonou o curso no quarto ano, justamente por muito cedo envolver-se na carreira artística.²¹⁶ Estudante de teatro desde a juventude, frequenta o Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte Moderna, onde foi aluno do ítalo-brasileiro Ruggero Jacobi, no curso de interpretação.

Envolveu-se em suas primeiras experiências nas artes como ator em peças do Teatro Brasileiro da Comédia (TBC) e também como diretor de teleteatro para a televisão. Person teria uma relação sempre intensa com o teatro, encerrando inclusive sua carreira como produtor e diretor teatral, uma atividade tão fundamental para ele quanto o cinema.

Envolve-se na atmosfera cinematográfica e das artes dramáticas desde pelo menos 1955. No ano seguinte, enquanto continua sua carreira de ator em papéis pequenos no teatro e em chanchadas na Brasilfilmes, torna-se editor-chefe da *Revista Sequência*. No periódico, conta com a colaboração do experiente crítico paulista Francisco Luiz de Almeida Salles e do empresário Nelson Mattos Penteadó. Este depois se tornaria produtor de alguns de seus filmes.

Não foi apenas no plano industrial que se afirmou um surto de cinema em São Paulo. No plano dos estudos teóricos e estéticos da sétima arte, a capital paulista passou a ser, principalmente a partir de fevereiro de 1954, um dos centros internacionais mais ativos e fecundos [...], ambiente de pesquisa cultural e artística do cinema [...]. Fazia falta, pois, uma revista como esta que Luiz Sérgio Person deliberou lançar, lutando contra todas as dificuldades inerentes a este tipo de empreendimento. Luiz Sérgio, pertence à nova geração de críticos e estudiosos, nascida desse *movimento de pesquisa sobre o cinema*.²¹⁷

²¹⁶ Anos depois, Person informa que somente frequentou de maneira assídua o primeiro ano da faculdade. PERSON, Luís Sérgio. Depoimento. São Paulo: [s.l.]. fev. 1967. Datilografado, sem publicação, arquivos da cinemateca.

²¹⁷ SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Revistas de Cinema. *Sequência*: cinema e teatro. São Paulo, n. 01, ano I, p. 03, jan. 1956, grifo nosso.

Para Salles, no texto de abertura do periódico, a revista era resultado desse “movimento de pesquisa” iniciado a partir do I Festival internacional de cinema, da instituição da Cinemateca e da instalação industrial de cinema que tomam de assalto São Paulo. Segundo o crítico, desse quadro efervescente de elementos entrelaçados, era de se estranhar que apenas Minas Gerais tivesse publicações especializadas em cinema.

Por essa razão, a iniciativa pessoal de Person sinaliza o ponto-chave em que se encontram a ação do indivíduo e a constituição de um campo a partir de um conjunto de manifestações. Mas, provavelmente em virtude de um projeto gráfico e editorial ambicioso frente a um mercado de público cinéfilo, problemático em termos financeiros, *Sequência* dura apenas o primeiro número.²¹⁸

Person, a despeito disso, estabelece uma trajetória no meio artístico paulista nos tempos que se seguiram. Simultaneamente dirige teleteatro para a TV Tupi e para a Record, conseguindo, assim, suas primeiras experiências como diretor, além de continuar a explorar oportunidades de atuação em pequenos papéis no teatro. Para a televisão, dirige *De amor também se morre*, adaptação do filme hollywoodiano de 1943 (*The Constant Nymph*), por sua vez baseado no romance de Margaret Kennedy.²¹⁹

No Teatro Paulista de Câmara, consegue a posição de diretor pela primeira vez com a peça *Embutiz*, de Sofia Rosembaus. Já no meio cinematográfico, na função de roteirista, tem sua estreia junto a seu futuro parceiro de produção, Glauco Mirko Laurelli, na escrita de *A Sina do Aventureiro*, dirigido por José Mojica Marins (depois conhecido como Zé do Caixão), de quem ambos eram amigos.²²⁰ Após várias pontas, participou como ator (também corroteirista e assistente de direção) de *Casei-me com um Xavante* (1957), dirigido por Alfredo Palácios.

²¹⁸ Person ressentia-se do cancelamento da revista, até porque a parte de teatro do segundo número já estava preparada por Delmiro Gonçalves, seu coeditor, e ele já conseguira até mesmo algumas peças publicitárias. Sua frustração, a primeira de muitas, favorece sua primeira crise com o ambiente cultural paulista. Após o episódio, diria, anos depois, “sente-se totalmente só”. Aquele seria o primeiro evento a revelar a contraditória relação do personagem com o meio cultural paulista, que se intensificaria dali a uma década: “O fim da revista reflete o marasmo que era São Paulo naquela época”. PERSON, Luís Sérgio. Depoimento. *op. cit.*, p. 02.

²¹⁹ Participa também de, entre outros, *O Destino bate a sua porta*, baseado em James M. Cain, dirigido por Khouri, ocasião em que conheceu Walter Hugo.

²²⁰ De acordo com a entrevista de José Mojica Marins forneceu para a cinemateca, o diretor remodelou bastante o roteiro, o único daqueles que produziu que não é de sua autoria. Talvez por isso, Laurelli e Person não estivessem creditados na abertura do filme. Ver, MARINS, José Mojica. *Depoimento*. São Paulo: [s.l.], 16 fev. 1967 (datilografado, sem publicação). Ver também, MARINS, José Mojica. Mojica tem medo de outras almas (entrevista a Talvani Guedes da Fonseca). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p.?, 02 jun 1966.

Como diretor, a primeira chance, segundo ele mesmo, viria por acaso. Ele estreia em uma “chanchada paulista”, tentativa que já há alguns anos tentava repetir o êxito comercial das experiências realizadas no cenário carioca com as comédias de apelo popular. Em chance oferecida por uma pequena produtora, a Cinebrafilmes, depois Cinderela Filmes, Person grava, então, *Um Marido para Três Esposas* (sem lançamento), veículo para o humorista Ronald Golias, que também tinha Person no elenco, como galã: “A chance que surgiu quase milagrosamente parecia a ampliação de uma atividade iniciada tempos antes por detrás das câmaras de televisão”.²²¹

Realizado em uma conturbada rotina de produção entre o segundo semestre de 1957 e o primeiro de 1958, o filme enfrenta também graves problemas de pós-produção, quando o orçamento para a finalização da montagem e dublagem deveria ser suplementado por um empréstimo do Banco do Estado de São Paulo. Em paralelo ao período de gravação, em virtude de conflitos sobre os rumos da produção no cinema paulista, Person desentende-se com Walter Hugo Khouri e Flávio Tambellini.

Person defendia a chanchada como uma opção lucrativa para sustentar a indústria paulista e discordava das ambições estéticas do cinema khouriano, chamando-o de “ciclópico”. O apelido vinha de uma provocação a Khouri que, segundo Person, “só enxergava uma coisa, o ponto de vista dele”.²²² O ápice dessa disputa se daria quando, emocionalmente alterado, Luís Sérgio adentra uma sala em plena reunião de negócios com o secretário da Fazenda de São Paulo na época, Carlos Carvalho Pinto, onde estavam, além de Khouri e Tambellini, Rubem Biáfara e a atriz Lola Brah. A agitação que se seguiu à intervenção interrompeu definitivamente a reunião em meio a palavras como “oportunistas” desferidas por Person.

O episódio mancha a imagem do diretor estreante. Provavelmente Flávio Tambellini, cuja campanha a favor do cinema brasileiro na imprensa e a produção do esperado *Ravina* o tornavam uma figura chave de uma temporalidade técnico-industrial, passou a considerar Person um profissional não confiável. Em seguida, Tambellini e Hélio Furtado Amaral compõem a comissão para avaliação da concessão de empréstimos para o financiamento de filmes pelo Banco do Estado. O projeto de *Um marido para três esposas* é um dos avaliados pela dupla. Em

²²¹ PERSON, Luís Sérgio. Person: auto-análise e cinema verdadeiro (depoimento concedido a Miriam Alencar – parte 1). *Folha de São Paulo, São Paulo*, p. ?, 17 abr 1967.

²²² PERSON, Luís Sérgio. Depoimento. *op. cit.*, p. 03.

consequência, como parecer final, eles não recomendam à instituição financeira que o dinheiro para a finalização do filme seja liberado, alegando “falta de qualidade”.

Em razão disso, a finalização do filme dirigido por Person é suspensa e o produtor responsabiliza-o pelo ocorrido, atribuindo os prejuízos decorrentes àquela intervenção do jovem cineasta na reunião com o secretário da Fazenda. Essa experiência marcou Person negativamente, frustrando sua estreia como diretor e seus sonhos de uma carreira de cineasta. “Foi uma desilusão precoce e necessária. [...] Desiludido com essa primeira experiência de direção, creio que durante uns dois anos nem frequentei cinemas”.²²³

Amargurado com o episódio, decide abandonar as artes e, após uma rápida incursão por filmes promocionais e documentários, vem a ocupar um cargo na empresa da família, a *Bouquet S.A.*, especializada em máquinas diamantadas, onde assume a gerência comercial. Passa mais de dois anos na empresa, mas sentia-se deslocado no emprego. Sem conseguir se adequar à nova rotina, não esconde do pai a insatisfação com os rumos de sua vida profissional. Deixa a empresa e exerce outras funções no quadro geral da indústria automobilística paulista, como assessoria técnica, junto a Paulo Vasta, no primeiro Salão do Automóvel de São Paulo, em 1961.

Em seguida, Person decide tirar longas férias na Europa “para fazer um balanço da vida num contato com a civilização de origem”. Passa três meses em Paris, depois, Inglaterra, Dinamarca e Holanda, até chegar à Itália. Seu objetivo inicial seria apenas esquiar e, a princípio, não pensava em estudar artes ou cinema no exterior. Logo essa decisão seria alterada e Person se tornaria um dos únicos cineastas ligados ao polo industrial de São Paulo a adquirir formação internacional na área.²²⁴

5.2.2 O deserto branco do corpo: a formação internacional

²²³ PERSON, Luís Sérgio. Person: auto-análise e cinema verdadeiro. *op. cit.* Anos depois, o filme seria lançado como *O Marido barra limpa* (1967), mas com a direção assinada por Renato Grechi que, em realidade, somente acrescentou algumas cenas.

²²⁴ Os outros paulistas a terem formação no exterior eram: Trigueirinho Neto, Carlos Alberto de Souza Barros e César Mêmolo Jr. (este carioca, mas radicado em São Paulo) também no *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Geraldo Santos Pereira, Rodolfo Nanni e Anselmo Duarte, que frequentaram o *Institut des Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC). Outros, como Roberto Santos e Galileu Garcia, frequentaram cursos locais como o *Seminário de Cinema* (1950-1952), ministrado por egressos da Vera Cruz, no Museu de Arte de São Paulo. A grande maioria dos cineastas paulistas teve uma formação teatral, caso de Abílio Pereira de Almeida, ou vieram de um aprendizado prático, sem nunca terem frequentado cursos, caso de Walter Hugo Khouri, Carlos Manga e Carlos Thiré, que começaram em funções menores nos estúdios até se tornarem diretores. Para todos esses dados, ver, LORENZO, Ricardo de. Os agentes do Cinema Novo e os seus ‘antagonistas’: ensaio prosopográfico. In: HEINZ, Flávio M. (org.). *História social das elites*. São Leopoldo: Oikos, 2011, p. 114-133.

Em 1961, durante sua viagem pela Europa, Person reencontra o amigo Glauko Mirko Laurelli, companheiro de aventuras na indústria de cinema paulista durante a década anterior. Incentivado por Laurelli e pela presença de cineastas brasileiros como Gustavo Dahl e Paulo César Saraceni que já estavam, naquele momento, efetuando seus estudos de cinema na Itália, Person decide matricular-se no Centro Sperimentale di Cinematografia, onde passa quase três anos.²²⁵

Na época, reestrea na direção do curta-metragem *Al Ladro (cronaca urbana)* (ITA, 1962), exibido no Festival de Sestri-Levante,²²⁶ e nos Festivais de Bilbao e Veneza. Premiado pelo governo italiano,²²⁷ *Al Ladro*, de acordo com o próprio diretor, apresentou-se como uma primeira oportunidade de praticar cinema enquanto registro da realidade, sua primeira experiência de cinema em uma linguagem moderna, uma vez que o filme foi integralmente “rodado com a câmera na mão, a pouca distância e mesmo debaixo do nariz dos transeuntes e pessoas completamente desprevenidas [...]. Sem dar tempo ao público de perceber o que estava acontecendo, rodávamos a cena.”²²⁸

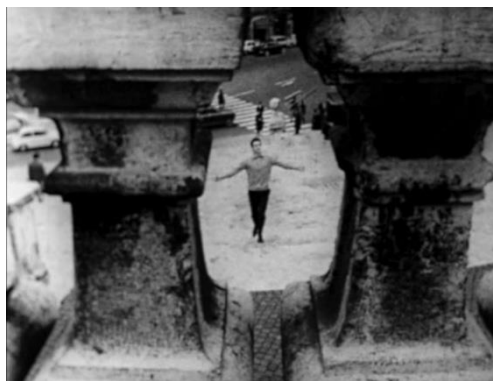


Figura. 5.7. *O Otimista sorridente*. 1963. Ácido exercício formal satirizando a concepção de felicidade do gênero musical.

²²⁵ A única referência de Gustavo Dahl a Person em relação a esse período não é exatamente positiva. Em carta a Glauber, menciona a presença de Person em Sestri-Levante, que ocorreu simultâneo ao período do CSC. O crítico Maurício Gomes Leite, que, de acordo com Dahl, acabara de descobrir o cinema brasileiro e Person, eram chamados de “ala média”. _____.[carta] . mar. [?], 1963, Paris [para] ROCHA, Glauber. [s.n.]. 11 f. Situação do mercado europeu para o filme brasileiro e festivais de cinema. In: BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 197.

²²⁶ Além de *Al Ladro*, de Person, nesse mesmo evento foi exibido *O Encontro* (1962), dirigido pelo crítico José Tavares de Barros. Sobre isso, ver, BARROS, José Tavares de. Festival de Sestri-Levante. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 27-38, mai-ago 1962.

²²⁷ PERSON, Luís Sérgio. Depoimento. In: MOSTRA Luís Sérgio Person. São Paulo: Secretária de Estado da Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1988, p. 53 (declaração originalmente proferida por ocasião da apresentação do filme *Al Ladro* no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 20 fev. 1964).

²²⁸ *Idem, ibidem*.

Como próximo passo em sua carreira, trabalha como assistente de direção nas filmagens de *Gli Anni Ruggenti* (1962), cujo roteiro, coautoria de Ettore Scola, era baseado no escritor russo Nikolai Gogol. Mas, indispondo-se com os demais integrantes da equipe de produção, afasta-se do projeto após dois terços das filmagens.²²⁹ Dirige ainda *L'Ottimista Sorridente* (ITA, 1963), também um curta-metragem, como trabalho de conclusão de curso no CSC, e, sob encomenda, o *Palazzo Doria Pamphili*, sobre o prédio da embaixada do Brasil na Itália.

Era o reinício. O primeiro passo em busca da autenticidade, de outra concepção do cinema, ou seja, da vida. [...] *Devo dizer que a Itália foi o grande impacto, a melhor influência, a melhor preparação, para quem saía de um meio estagnado como São Paulo, onde pairavam os fantasmas de um extinto e artificial surto cinematográfico.* § Rossellini, Rosi, Visconti, Fellini, Petri, Pasolini *explicam a Itália, que por sua vez, é a única a poder explicar-lhe[s]*. Visto em conjunto, *não há cinema algum que se detenha tanto sobre seu próprio povo, suas inquietações e convulsões, vivas e atuais, como o cinema italiano [...] mesmo em seus piores exemplares.*²³⁰

Person apaixona-se pelo cenário cinematográfico italiano e pela cultura do país, usando-o como antídoto para seu período frustrado no cinema industrial paulista. Mais ainda, a Itália torna-se, para ele, o paradigma de como deve ser a relação inextrincável entre um cinema e seu povo, sua cultura. Um lugar onde o círculo dos cineastas e a esfera cultural do país caminham no mesmo passo, os cineastas somente podendo ser explicados pela cultura italiana e vice-versa. Person elegia um polo de produção internacional como modelo, mas também uma proposta identitária para o cinema brasileiro. Na Itália, sua temporalidade privatizada encontrara um solo cultural para sua formação e germinação.

Após mais de dois anos de estudo, restava levar suas experiências para o seu país de origem e permitir que, em diálogo com as referências locais, essas sementes pudessem gerar novos frutos. Em fins daquele ano, retornaria ao Brasil. Na sua bagagem, o roteiro do longa-metragem de ficção, preparado em sua estadia na Itália e revisado no navio de volta, cuja primeira versão se chamava *Agonia*.

²²⁹ O gênio explosivo de Person e sua pouca inclinação a fazer concessões em relação a suas ideias torna a sua incompatibilidade com equipes e colegas de trabalho algo constante em sua carreira. Consultando, porém, a base de dados do *Internet movie database* (IMDB), o filme italiano traz o nome de Person em seus créditos de produção. GLI ANNI Ruggenti [1962]. *Full cast and crew*. Disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0055753/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm>. Último acesso em 18 set 2014.

²³⁰ PERSON, Luís Sérgio. *Person: auto-análise e cinema verdadeiro*. *op. cit.*

Quando retorna da Itália, Person envolve-se em vários projetos fracassados. Tentativa de produção de um roteiro de sua autoria no Rio de Janeiro e uma viagem a Recife, por exemplo, mostram-se projetos inviáveis que, apesar de iniciados, são interrompidos em geral com Person discutindo com o restante da equipe. Na viagem a Pernambuco, contratado pelo Serviço de Informação do Ministério da Agricultura (SIA) grava, em cores, cenas das Ligas Camponesas e de Francisco Julião para um documentário, mas as filmagens são canceladas por problemas na produção.

Luís Sérgio Person como recém-chegado encontrou um contexto bastante diferente de quando deixou o Brasil. Referências ao cinema cubano, agitação nos grupos sociais etc. levam-no a comentar que aquele “clima político esquerdista” não possuía um fundamento sólido no qual se apoiar.²³¹ Observa com cautela o que ele chamaria de euforia da esquerda, mais preocupado em colocar em prática seus projetos.

Sem acreditar mais em dedicar seus esforços a projetos de outros, Person decide apostar no roteiro cinematográfico que escrevera na Itália, baseado em suas experiências pessoais junto à indústria do pai, cujo título *Agonia* inspira-se em poesia de Vinicius de Moraes de mesmo nome, que lhe serve de epígrafe:

No teu grande corpo branco depois eu fiquei/ Tinha os olhos lívidos e tive medo/
 Já não havia sombra em ti — eras como um grande deserto de areia /Onde eu
 houvesse tombado após uma longa caminhada sem noites/ Na minha angústia eu
 buscava a paisagem calma/ Que me havias dado tanto tempo /Mas tudo era
 estéril e monstruoso e sem vida /E teus seios eram dunas desfeitas pelo vendaval
 que passara/ Eu estremecia agonizando e procurava me erguer/ Mas teu ventre
 era como areia movediça para os meus dedos. Procurei ficar imóvel e orar, mas
 fui me afogando em ti mesma/ Desaparecendo no teu ser disperso que se
 contraía como a voragem/ Depois foi o sono, o escuro, a morte/ Quando
 despertei era claro e eu tinha brotado novamente/ Vinha cheio do pavor das tuas
 entranhas.²³²

²³¹ PERSON, Luís Sérgio. *Depoimento. op. cit.*, p. 05. Ao futuro companheiro de roteiros, Jean-Claude Bernardet, confidenciaria Person, de acordo com o crítico: “[Ele] achava que o pessoal do Cinema Novo, o Glauber entre outros, estavam cheios de ilusão e se comportavam como meninos, que não estavam percebendo a realidade política e que não ia ter revolução nenhuma. E Person me disse que não teve nenhuma surpresa quando chegou o Golpe”. BERNARDET, Jean-Claude (*apud* Roteiro decupado da cópia analisada do filme “Person”). In: COSTA, Candida Monteiro Rodrigues da. *Em busca de Luís Sérgio Person: cineasta na contramão: 1960-1976*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2006, p. 98-143, p. 101. A pesquisadora Candida Monteiro Rodrigues decupou o documentário longa-metragem *Person* (2007), dirigido por Marina Person, filha do diretor, realizado em homenagem à memória do cineasta, onde está o depoimento de Bernardet.

²³² Vinicius de Moraes. *Agonia*. Rio de Janeiro, 1935. Disponível em < <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/agonia>>. Último acesso em 18 set 2014.

Essa poesia, da fase mais lírica do literato, já oferecia uma ideia do que se tratava o roteiro. Uma das chaves de interpretação possíveis para os versos debruça-se justamente sobre o confronto de um indivíduo com um outro, magnânimo, “grande corpo branco”, onde o primeiro se sente perdido. O que pode vir a ser o corpo de uma mulher, mas também as ruas de uma grande cidade, essa paisagem enigmática, onde “tudo era estéril e monstruoso e sem vida”, onde o indivíduo tenta se erguer, mas em seu “ventre” a “areia movediça” não permitia que ele se agarrasse em algo sólido. O resultado, ao fim do poema, é “o sono, o escuro” e “a morte”, mas também um renascimento. Algo, porém, mudara radicalmente, uma vez que o eu lírico jamais seria o mesmo, pois após o retorno, ele “vinha cheio de pavor das tuas entranhas”.

Os versos, próximos da prosa, serviam de inspiração para o roteiro do filme, que falava de um homem com incontornáveis dificuldades de adaptação e angústia frente à cidade de São Paulo no apogeu do surto industrial automobilístico. O tom lírico do personagem encontra-se contrabalançado, no roteiro, com discussões mais amplas sobre sociedade e instituições sociais, como o casamento e a família, assim como sobre angústia, solidão e pavor existencial.

O individualismo de Person, notório em suas indisposições com as diversas equipes com que trabalhou até ali, encontrava naquela poesia não só inspiração para o roteiro, mas também uma válvula de escape para suas próprias angústias pessoais. A árdua luta de um só contra um ambiente hostil pode ser elencado como um dos temas dos versos de Vinicius, mas o pessimismo aparente, presente nessas palavras, pode ser relativizado.

Nas últimas linhas do poema, afinal, o sono da morte não se mostra eterno e um renascimento faz-se possível, ainda que o indivíduo não se erga incólume desse processo.²³³ Essa sensação de recuperar-se após as trevas, transformando o negativo em um caminho a seguir, podemos supor, viera junto com Person, acalentada longamente, no navio, em sua viagem de retorno ao Brasil.

5.2.3 São Paulo: a paisagem da angústia

²³³ PERSON, Luís Sérgio. *Agonia*. São Paulo: s. n., 1963 (datilografado). Uma outra possível fonte de inspiração para o roteiro é a obra de Albert Camus. Em *O mito de Sísifo*, o filósofo franco-argelino reflete sobre o desespero humano, obrigado a sempre recomeçar, tal qual o personagem mítico, condenado ao círculo infernal, tendo que sempre carregar a mesma pedra infinitas vezes ao alto de uma montanha. Mas a conclusão final é que, apesar de não haver saídas, desistir não é a solução. CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 2. ed, Rio de Janeiro: Record, 2012. Mas, como fizemos anteriormente, embora referências literárias ou filosóficas também sejam fundamentais, as referências cinematográficas serão privilegiadas.

A partir de janeiro de 1964, Person levanta recursos para a preparação do filme que terminou por ser realizado em “regime de quotas”. Para o cinema da época, a iniciativa se mostrava ousada e pioneira do ponto de vista comercial. Primeiramente, Person procurara apenas investidores alheios à produção de filmes, talvez ainda marcado pela frustração de seu primeiro filme e na tentativa de esquivar-se de um quadro de produção que julgava “estagnado” e de um “artificial surto industrial”.²³⁴ Os diversos investidores deveriam receber o retorno a partir do lucro nas bilheterias que o filme obtivesse.

Para isso, reencontrar o antigo investidor da revista *Sequência*, Nelson Penteado, revelou-se um acaso fundamental, o que, por seu turno, possibilitou a negociação com o principal produtor que o filme encontraria, Renato Magalhães Gouveia. Em seguida, Person solicita empréstimo ao pai para comprar o negativo a ser utilizado na produção e a Mario Audrá, proprietário da Maristela Filmes, ele requisita apoio para a sonorização e uso do laboratório.

O filme teve uma pré-produção conturbada devido à situação política do país. De esquerda, Person procura apoio também junto a Marcos Pereira, um dos representantes políticos na capital paulista do Governador Miguel Arraes, de Pernambuco, famoso pela articulação esquerdista PST e PCB que o elegeu. O debate sobre os rumos do governo João Goulart então agitam as reuniões sobre o financiamento do filme e de previsão orçamentária, das quais participam Pereira, Gouveia e Penteado. Person se dizia consciente da “fragilidade do movimento político”²³⁵ de esquerda naquele momento e o produtor Renato Magalhães Gouveia queria garantir que o investimento não iria naufragar com eventuais mudanças de rumo na política econômica.

Finalmente, o golpe civil-militar de 1º de abril de 1964, nas vésperas da data prevista para o começo da filmagem, levanta dificuldades para o esquema de financiamento pré-acordado. Nesse sentido, o orçamento previsto inicialmente é ultrapassado devido à instabilidade econômica que se seguiu. Para o êxito do projeto, entretanto, os produtores amparam os novos gastos, acreditando em Person e no sucesso da empreitada. As filmagens começam ainda em abril. Como podemos ver, o entrelaçamento entre cinema e política naquele momento atingiu o filme de Person de modo delicado. Uma temporalidade privatizada ainda precisa necessariamente lidar com os tempos coletivos e exercer de variadas maneiras a prática da negociação.

²³⁴ PERSON, Luís Sérgio. Person: auto-análise e cinema verdadeiro. *op. cit.*

²³⁵ PERSON, Luís Sérgio. Depoimento. *op. cit.*, p. 06.

De acordo com Ninho Moraes, além dessa iniciativa de produção autônoma baseada em investidores privados e apoiada nas regras de mercado — consequentemente também sujeita às suas instabilidades — o filme de maneira similar se mostrou inovador por outros motivos. Os produtores Nelson Pentead e Renato Magalhães Gouveia lançam uma campanha de divulgação também incomum no cenário nacional, alimentando os jornais de *press releases* muitos meses antes de o filme de fato estar pronto, procurando gerar um clima de expectativa em torno da película.²³⁶ Nessas peças publicitárias, já se anunciava que o filme, agora rebatizado de *São Paulo Sociedade Anônima*, seria o fundador de uma São Paulo cinematográfica.

Em 2 de outubro de 1965, após um longo período de montagem, o filme faz sua estreia nos cines Olido e Regência.²³⁷ O sucesso de bilheteria e de crítica de *São Paulo S.A.* mostra-se um dos maiores impactos cinematográficos naquele ano.²³⁸ Confirma-se no cenário nacional a carreira internacional de sucesso, uma vez que em junho o filme ganhara prêmio em Pesaro, no I Festival internacional do jovem cinema, destinado apenas a diretores estreantes.

Os críticos brasileiros o elegem como o filme que pioneiramente retrata a cidade de São Paulo de forma cinematográfica de maneira moderna. Em realidade, a máxima de fundação da metrópole cinematográfica, reproduzida a partir de então, apenas perpetua as mensagens dos *releases* com que a produção realizava a divulgação do filme. Sinal de uma campanha de *marketing* altamente eficaz, o título de inauguração da metrópole cinematográfica se agregou aos contextos de uso do filme desde então.²³⁹

²³⁶ O pesquisador apresenta uma lista exaustiva de notas na imprensa que ajudavam a alimentar expectativas do público. No material, frases como: “Você já viu São Paulo no cinema? De vez em quando aparece num filme ou noutra algumas vistas da cidade. Mas se São Paulo virasse ator, galã de cinema? [...] Mas vai acontecer agora com ‘SÃO PAULO S/A’ [sic]”. RELEASE de divulgação do lançamento de São Paulo sociedade anônima. In: MORAIS, Ninho. *Radiografia de um filme: São Paulo S.A de Luiz Sergio Person*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p. 286-8.

²³⁷ Mesmo antes de estrear, as expectativas em torno de *São Paulo S. A.* eram justamente de que ele seria uma resposta, à esquerda, a Khouri. Antes de assisti-lo, alguns críticos cinematográficos já apostavam suas fichas no filme de Person. Em matéria de fevereiro de 1965, meses antes do lançamento comercial de São Paulo S. A., Carlos Domingues Vasconcellos, apesar de admitir apenas estar a par dos rumores sobre Person, já prepara uma “Comparação [de Noite Vazia] com São Paulo S.A”. O último seria a “[nossa] primeira incursão *vitoriosa* nesse campo do cinema urbano [...] focaliza, sob um prisma de realismo crítico, a classe média”. DOMINGUES, Carlos Vasconcelos. Cineasta desenraizado: Khoury [sic]. *Revista da Bahia*. Salvador, n. ?, p. 85-87, fev. 1965, p. 87, grifo nosso.

²³⁸ Ninho Moraes explica que o lançamento se deu em grande estilo, com festas de gala, atores internacionais convidados e várias festas e coquetéis de comemoração, uma tentativa a mais de divulgar o filme. MORAIS, Ninho. *op. cit.*, p. 97-98.

²³⁹ Em uma pequena lista, não exaustiva, de precursores da representação cinematográfica de São Paulo somente a título de exemplo, o cinema de formato clássico da Vera Cruz já apresentara *Na Senda do crime* (1954) e, em sua segunda fase, *A Doutora é muito viva* (1957) e *Moral em concordata* (1959), com relativa abundância de cenas da metrópole. O cinema independente apresentara *Simão, o Caolho* (1953), *O Grande momento* (1958) e Khouri realizara *Noite Vazia*, apenas um ano antes. Assim, a lista poderia se alongar indefinidamente. O ponto nevrálgico da



Fig. 5.8. *São Paulo, sociedade anônima*. 1965. Direção: Luís Sérgio Person. Cartaz homenageia a estética das composições fotográficas do construtivismo russo.

Glauber Rocha, em seu famoso manifesto *Estética da fome* (ver 3), menciona o filme diretamente como parte do cinema novo, inserindo Luciana, a protagonista feminina, da produção na lista das personagens do movimento vividas por mulheres fortes.²⁴⁰ Em adição a isso, no recenseamento promovido por David Neves dos integrantes do movimento, Person também surge na lista dos 21 diretores do cinema novo.²⁴¹

A orientação política de Person abertamente à esquerda por si só, no entanto, não o insere de modo tão pacífico nas fileiras do cinema novo quanto a lista preparada por David Neves

questão é a representação *moderna* da cidade, já que uma cidade ser um personagem, com diziam os *releases*, parece inconsistente do ponto de vista da análise formal. Usar o adjetivo moderno como um qualificativo, e não uma constatação, era um uso comum na época, mas em um cinema como o brasileiro dos anos 1950 e 1960, que tende para o hibridismo das formas, moderno, clássico e vanguarda apresentam fronteiras pouco nítidas. Sobre a diferenciação moderno e vanguarda, ver, ALBERA, François. *op. cit.*

²⁴⁰ ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 03, p. 165-171, jul 1965. Ninho Moraes questiona se, de fato, Glauber Rocha já teria visto o filme quando redigiu o manifesto ou o teria inserido no texto apenas através de um resumo de Gustavo Dahl e Paulo César Saraceni, companheiros de Person desde a época do *Centro Sperimentale*, teriam feito a ele a respeito do filme. A dúvida é pertinente, uma vez que o filme é finalizado em sua montagem somente em junho de 1965, para ser lançado comercialmente em outubro daquele ano, e a *V Rassegna*, onde Glauber apresenta sua revolucionária tese, ocorre em janeiro do mesmo ano. Mas a dúvida se desfaz quando percebemos que a menção ao filme de Person está entre os acréscimos que o texto de Rocha recebe para a publicação na *Revista Civilização Brasileira*, em julho, mas não na versão apresentada como tese em Gênova. Portanto, Rocha redige essa segunda versão após o filme estar montado e já premiado em Pesaro. Glauber teria visto um copião do filme, talvez exibido por Person para um público seletivo. MORAES, Ninho. *op. cit.* p. 357 e ss. Para a discussão sobre as várias versões do manifesto de Glauber Rocha, ver, 3.4.1.

²⁴¹ Lista que também abrigava Walter Hugo Khouri, recordemos (ver nota 107 e 120, *supra*).

ou a alusão de Glauber Rocha podem sugerir.²⁴² Sérgio Person apresenta uma posição que permite a sua inserção no cinema novo apenas com um desprezo de determinadas peculiaridades de sua proposta de cinema. Diferenças bastante significativas que são imprescindíveis para compreendê-lo em sua especificidade, a partir das características internas de seu tempo.

Como teremos oportunidade de uma análise mais detalhada, inserir Person no cinema novo só seria possível, justamente por conta da flexibilidade das fronteiras do movimento. Assim como a partir da estratégia de alguns críticos e dos próprios participantes do movimento de inserção de toda a prática de cinema de qualidade daquele recorte dentro do grupo cinemanovista.

5.2.4. Disputas em torno do jovem cineasta: uma temporalidade privatizada

O novo filme desafiava a crítica a situar o cineasta frente às tendências identificadas no período, embaralhando as coordenadas dos dualismos existentes entre os jovens e os velhos,²⁴³ a temporalidade cinemanovista ou independente e a temporalidade técnico-industrial. A súbita questão que emerge diante dos atores sociais apegados a classificações tipológicas no sentido forte com o lançamento *São Paulo Sociedade Anônima* é: onde encaixar Person e seu filme? Entre o engajamento, com a denúncia de certos aspectos sociais, e o formalismo, por sua narrativa acronológica e os recursos antoniescos, resnainianos etc. que empreendia, situar o filme de Person frente a um quadro estático de dualidade se mostrou uma tarefa difícil.

Em um olhar rápido, o filme pode ser visto como um meio-termo entre as duas tendências. Os atos de rebeldia aparentemente inócuos do personagem principal e as suas desilusões são mostrados em paralelo à captação semidocumental das multidões da grande cidade, com claras alusões a dilemas de consciência. Por outro lado, a narrativa do filme, que mistura os tempos da ação, encadeando descontinuamente presente e passado, baseia-se em recursos formais apropriados diretamente do cinema europeu para representar a complexidade dos anseios dos protagonistas.

Rogério Sganzerla, na época crítico do *Suplemento* e dali a alguns anos diretor de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) notou, porém, contradições entre a proposta de Person e a dos cinemanovistas. Além disso, elogia a iniciativa de Person em filmar a metrópole, salientando que

²⁴² MORAES, Ninho. *op. cit.*

²⁴³ Lembrar o artigo de Octávio de Farias, decano da crítica de cinema, publicado pela *Filme Cultura*: FARIA, Octávio. Por um cinema-síntese. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n. 08, ano II, p. 46-47, mar 1968. V. 3.1.2.

a cidade de São Paulo dificilmente se dobra ao “registro fílmico”. Efetua uma comparação direta com a cidade imagética proposta por Khouri e aproveita para atirar farpas neste cineasta:

Khoury [sic] pretendeu vê-la [a cidade] sob um ponto de vista psicológico [...] levava sua equipe para montanhas, bosques e ilhas, além de residências fechadas, [ele] preferia a São Paulo despovoada. [...]. Luís Sérgio Person renunciou aos ‘*décor*’ excessivamente parciais e por isto filmou S. Paulo como nunca até então [...] *filmando tudo*. [...] Nossa maior fotogenia sempre esteve aí, diante de todos: no ritmo diário das avenidas, no tráfego congestionado, nas galerias e bares. [...] Person percebeu a situação. Por isso insistiu nas *filmagens diretas, em exteriores reais*. Soube levar a câmera às ruas, fazê-la andar com estilo. [...]. [Em Person] ao contrário de Glauber Rocha [...] o problema social [é abordado] em termos individuais [...]. Na tela, o homem não é causa, não simboliza idéias ou proposições coletivas – é um efeito; sofre na carne os conflitos ditados por nossa civilização [...]. Daí o realismo interno de uma obra que trata de maneira honesta e atual o tão batido tema da angústia individual projetado no coletivo. [...] O que o diretor tentou e certamente concretizará definitivamente em sua segunda longa-metragem [sic] é a *visão lúcida*, quer dizer, *distanciada, do complexo*. A *visão lúcida* é o que pretende [o protagonista] Carlos, a câmera, a montagem de Glauco [Mirko Laurelli] e o que faz Person um irrestrito admirador do cinema de Francesco Rosi. [...] [Fazendo uso de] avanços e rupturas resnainianos, suas obsessões fellinianas, com seu cansaço antonionico e, finalmente, na inquietação personiana [...] não hesita em usar recursos modernos. *Desmistifica a cinematografia vigente, destrói o complexo de seriedade, ameaça toda a organização atual*.²⁴⁴

Enquanto Khouri despovoava a cidade para melhor filmar, Person soube não ser parcial em excesso e captar a cidade em uma busca de totalidade, “filmando tudo”, não evitando as dificuldades do cinema direto, em meio à multidão e, por fim, submetendo a metrópole, o corpo de imagens aparentemente indomável, ao registro. Uma experiência de corte, portanto, frente a uma massa de dados sensórios.

Mas, para que a lâmina fosse afiada o suficiente para empreender a tarefa, fez-se preciso dominar um saber cinematográfico específico, emprestar “estilo” à câmera que anda pelas ruas. O que Person consegue em seu filme, para Sganzerla, não se configura em mera documentação para registrar as cenas cotidianas da cidade. Ainda que municiado pela urgência do registro da metrópole, sua câmera consegue satisfazer as necessidades de captar a *fotogenia* da cidade.²⁴⁵

²⁴⁴ SGANZERLA, Rogério. Filmar São Paulo. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 23 out. 1965.

²⁴⁵ Referência ao teórico de cinema Jean Epstein. A partir dessa chave de leitura, podemos ver como que elementos do código disponível da época o texto de Sganzerla flerta. Nos documentos da época, ver ainda, RITTNER,

No quesito humano, surge, porém, para Sganzerla, a maior especificidade do filme de *Person*, o “homem” representado na tela não aparece como a causa, o motor dos processos, mas surge apenas como efeito de forças que não domina. Os personagens sofrem na “carne”, em seus próprios corpos, os problemas morais da civilização. Do mesmo modo, o ponto de vista narrativo que *Person*, a narrativa e seus personagens ambicionam seria o da “visão lúcida”, que Sganzerla em outro ensaio chamou de “‘câmera’ cínica”,²⁴⁶ distanciada, aquela que não julga os acontecimentos, pondo-os entre parênteses, apenas os circunda em um estudo de objetividade.

Sganzerla constrói um modo de ver para a imagem personiana com alto grau de elaboração. Nessa ótica, os problemas humanos são visualizados em outra perspectiva de observação da realidade, um “realismo interno”, uma opção de realidade que insere os problemas no corpo dos personagens. Nas últimas palavras do trecho por nós destacado, porém, Sganzerla brinca com o desfile dos onomásticos (Fellini, Antonioni etc.), não esquecendo o próprio *Person* — “personiano” — alçando-o à figura de autor, aproveitando também para lançá-lo à categoria daqueles que não temem usar os recursos disponíveis do cinema moderno.

A partir dessa admissão do jogo das relações e trocas estéticas, a brincadeira formal, *Person* se revestia com o poder subversivo de “desmistifica[r]” o cinema da época, que estava atravessado por um “complexo de seriedade”. O cineasta paulista atuaria, portanto, como um desestabilizador de homogeneidades e surgiria para flexibilizar ossificações em marcha através de um cinema que admite, ainda que ironicamente, o jogo das intercambialidades das formas internacionais.

Diante da euforia de uma política de separação proposta por Sganzerla, no entanto, *Person* tergiversava. Naquele momento, romper diretamente com o cinema novo e corroborar Sganzerla não parecia ser uma opção estrategicamente segura. Em suas declarações, podemos observar que *Person* não somente reconhecia o papel do grupo no novo momento do cinema brasileiro, através da conquista de autonomia, como fundamentais para os rumos que a sua carreira tomava:

Ao retornar da Europa, em fins de 1963, encontrei uma *outra realidade cinematográfica no país. Meus anseios e possibilidades se integraram a essa nova fase em que um cinema verdadeiramente brasileiro deixava de ser uma soma de fatos ocasionais e começava a ganhar dimensão de conjunto.* Embora

Maurício. Atualidade de Epstein. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, INC, n. 04, ano I, p. 38-39, mar-abr 1967. Ver, 4.3.5 e 5.1.4.

²⁴⁶ SGANZERLA, Rogério. A “câmera” cínica. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 11 jul 1964.

já escrito na Itália, “São Paulo S.A.” nasceu aí. É produto disso. *Difícilmente tomaria, em outras circunstâncias, forma e vida assim como é.* § De lá para cá, toda uma nova geração está por aí, mastigando filmes e, de um lado crescem *as ameaças à livre criação*, como também *muitos equívocos a respeito dessa criação não foram totalmente desfeitos*, por outro o processo se tornou irreversível. *Firmou-se uma autonomia fundada no cinema de autor*, na afirmação pessoal do realizador cinematográfico [...].²⁴⁷

A autoinserção de Person em um “cinema verdadeiramente brasileiro” não parecia deixar dúvidas de que seu flerte era com os cinemanovistas, assim como sua menção às forças repressoras da ditadura — “ameaças à livre criação” — deixavam claro sua posição política. A concepção de um campo cinematográfico autônomo, constatada em eventos como a *V Rassegna* em Gênova (v. 3) parecia ser uma constatação inevitável para ele, assim, como a concentração em um “cinema de autor”, em sua afirmação “pessoal”.

Essa ausência de uma ruptura frontal de Person em relação aos cinemanovistas autorizava que Francisco Luiz de Almeida Salles visse o cineasta como integrante do grupo, observando parentesco na juventude do diretor paulista e dos cinemanovistas:

Não era possível, tinham razão os jovens, nos limitarmos [os paulistas] a um cinema de deleite, de fruição meramente estética, de divertimento superficial e público. Aqueles que não compreenderam que o grande acontecimento do cinema moderno foi a sua emancipação da categoria de espetáculo apazível, para se impor como *forma de conhecimento da realidade humana e social*, ficaram à margem da revolução [cinematográfica] e insistiram no *cinema inautêntico, de fabricação de dramazinhos alienados, à maneira deste ou daquele paradigma consagrado*. [...] Agora Luís Sérgio Person dá a contribuição última de São Paulo a esse surto fecundo do nosso cinema atual, com o seu *São Paulo S.A.* [...] O importante do filme de Person, além do fato de se constituir na *primeira e ampla experiência de captação de problemas humanos da maior concentração urbana do país*, é a circunstância de ser um depoimento pessoal. [...] A atitude que assume tem *semelhança com a dos outros novos do cinema brasileiro, buscando o ponto de crise, a linha de conflito, de onde nasce o drama, e não a exaltação superficial ou o documento neutro. Fazendo cinema na cidade ou nos sertões do Nordeste, o que procura hoje o nosso cinema não é o pitoresco nem o exotismo, mas a verdade. E a verdade registrada pela sensibilidade, portanto, interpretada.*²⁴⁸

Almeida Salles insere, desse modo, Person no cinema novo reafirmando a necessidade de os paulistas acordarem para um cinema emancipado da mera “fruição estética”, o que resultaria em um “cinema inautêntico”, e não um cinema como “forma de conhecimento”.

²⁴⁷ PERSON, Luís Sérgio. Person: auto-análise e cinema verdadeiro. *op. cit.*

²⁴⁸ SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Em louvor de Person. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 09 out. 1965, grifo nosso. Também em SALLES, Francisco Luiz de Almeida, 1988, p. 295-299.

Nesse esforço, como de praxe, soltam-se farpas para o cinema técnico-industrial, fabricante de “dramazinhos alienados” e vinculados a uma cinefilia de inspiração internacional, a do “paradigma consagrado”.

No seu “louvor a Person”, como Salles intitula a sua crítica, ele aproveita para apoiar a iniciativa urbana do cinema novo, uma vez que, pautada pelo mesmo cinema em busca da verdade, adquiria a versatilidade necessária para construir narrativas localizadas tanto no campo quanto na cidade, no Nordeste quanto na metrópole, inserindo *São Paulo S.A.* nesse quadro. Um cinema em busca pela verdade e que, por essa razão, não podia se pretender neutro.²⁴⁹ Salles se opõe, como se pode notar, a algo minimamente semelhante a uma “visão lúcida”, avaliada por Sganzerla, como parte do ponto de vista narrativo, ainda que admita que o olhar de Person compõe uma “verdade registrada pela [sua] sensibilidade”.

Na disposição de ocupar estrategicamente territórios e na esteira do impacto que *São Paulo S.A.* teve sobre os cinemanovistas recém-chegados da *V Rassegna*,²⁵⁰ Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e os outros cinemanovistas atraíam diretamente o estreante ao seu círculo, motivados tanto pela qualidade do filme quanto por aquelas autodeclarações na imprensa na direção de “um cinema verdadeiramente brasileiro”.

Entretanto, tal disposição encontraria seus opositores na crítica especializada, obviamente, no território da temporalidade técnico-industrial. Azeredo já havia se referido a Person como “sem respostas precisas, banhado de dúvidas, extrovertendo contradições”.²⁵¹ Em enquete publicada na *Filme Cultura*, Salvyano Cavalcanti de Paiva já se perguntava, mencionando a possível inserção de *São Paulo S.A.* entre os exemplares cinemanovistas: “resta ver até onde irá Luís Sérgio Person [?]”.²⁵² Observações semelhantes se multiplicavam no periódico do INC:

Só as próximas realizações de Luís Sérgio Person, por exemplo, dirão se este realizador paulista, que se iniciou com *São Paulo Sociedade Anônima* (filme no qual alienação social e alienação existencial se interpenetram em um personagem concebido e interpretado lucidamente) é um artista comprometido

²⁴⁹ Recordar a crítica de Syqueira a um cinema fenomenológico que se pretendia neutro. SIQUEIRA, Cyro. Cinema, arte do consumo. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 03, p. 22-26, 1964.

²⁵⁰ DAHL, Gustavo; DIEGUES, Carlos; NEVES, David; SARACENI, Paulo César & VIANY, Alex. [Vitória do cinema novo]. In: AVELLAR, José Carlos. (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 115. (original em 1965).

²⁵¹ AZEREDO, Ely. O novo cinema brasileiro. *Filme Cultura* n. 01, p. 04-13, Rio de Janeiro, jan-jun?, 1966, p. 11. O sentido de alienação em Azeredo afastava-se do uso dessa palavra ritual pela juventude esquerdista. Estava mais próximo do sentido filosófico. Ver nota 194, acima.

²⁵² CAVALCANTI, Salvyano Cavalcanti (*apud* A crítica e o cinema novo I). *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, INC, n. 02, p. 26-29 nov-dez 1966. p. 27.

com formas ideológicas e estéticas ou se, não resistindo à gravitação dominante no cinema mais empenhado [socialmente], aderirá às coordenadas do Cinema Novo.²⁵³

Azeredo identifica o cinema de Person como focando um tipo específico de alienação, a existencial, deixando implicitamente a alienação “social” a cargo dos cinemanovistas. Podemos identificar o tom elogioso de Azeredo a Person como uma tentativa de pressionar Person a se definir e, ao mesmo tempo, lamentar sua inclinação esquerdizante.

Um depoimento de Person para uma matéria mais ou menos no mesmo período ajudava a definir a posição do cineasta. O *topos* recorrente, como sempre, era a Vera Cruz e a indústria de cinema paulista:

O fantasma dos estúdios falidos ainda pesa sobre nós [...] Não se modificou a opinião dos homens de empresa de São Paulo a respeito da produção de filmes. Persiste ainda o clima de desencanto provocado pelo fracasso da Vera Cruz e outros. No entanto, *a maioria dos filmes produzidos naquela época não foram deficitários* [sic]. O mal é que tiveram que arcar com o ônus da industrialização, pagar as instalações dos estúdios e a organização gigantesca que ficava por trás da produção de cada filme. [...] O ambiente de produção, de qualquer forma, foi dominado por um ceticismo total e a opinião generalizou-se no sentido de que o cinema era mau negócio. No entanto, *a produção do filme é como qualquer outro investimento. O segredo desse negócio é a comercialização, nas duas fases posteriores à produção, isto é, a distribuição e a exibição.* [...] A má impressão que os homens de negócio têm da produção de filmes vem provar apenas que estão desatualizados e nada sabem a respeito dos problemas do cinema brasileiro. *Precisamos fornecer-lhes dados*²⁵⁴.

Percebemos, portanto, que Person não acreditava no fracasso total da indústria de cinema paulista devido aos acontecimentos da década anterior. Ele identifica fatores de infraestrutura como os principais responsáveis pelo “ônus” que aqueles filmes, a maioria “não

²⁵³ AZEREDO, Ely (*apud* A crítica e o cinema novo II). *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, INC, n. 05, ano I, p. 18-21, jul-ago 1967, p. 21. Ainda que não simpatizasse com suas propostas, Azeredo, admitia o cinema novo como o centro gravitacional da prática cinematográfica brasileira naquele momento. Essa posição, que após eventos como a *Rassegna* caminhava para se tornar unânime em alguns grupos, não estava evidente para muitos analistas (Biáfara, Spiewak etc.), mas viria a se consolidar com o passar dos anos, promovendo a sobreposição entre a proposta cinemanovista e um campo cinematográfico nacional (v. 3). Quando isso ocorre, essas disputas em torno de Person são esquecidas e o cineasta, até pouco tempo atrás, surgia nas pesquisas acadêmicas como pacificamente inserido no grupo cinemanovista. Como exemplo, ver, BIN, Marco Antonio. *A São Paulo de Person: uma análise sócio-espacial do filme São Paulo S.A.* 1998. 124 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 1998; NORITOMI, Roberto Tadeu. *Uma alternativa urbana dentro do cinema novo.* 1997. 151 f. Dissertação (Mestrado em ciências sociais) – Universidade Estadual de São Paulo (USP), São Paulo, 1997.

²⁵⁴ PERSON, Luís Sérgio (*apud* CINEMA paulista espera a sua vez). *Jornal da Tarde*, São Paulo, p.?, 05 fev. 1966, grifo nosso.

[...] deficitários”, tiveram que pagar. O “fantasma”, herdado devido a essa falência, porém, assombrava o cinema industrial paulista. Esse seria, portanto, o inimigo a ser combatido; afinal, “a produção do filme é [um negócio] como qualquer outro investimento”. Como podemos ver, o cineasta possuía uma visão prática da produção de cinema e a lucratividade deveria vir justamente no investimento de setores desprezados na produção de um filme no Brasil, a distribuição e a exibição.

Se os homens de negócio tivessem contato com os “dados” corretos sobre o filme nacional, demonstrando assim visão empreendedora suficiente para se atualizar sobre o novo momento da indústria, o investimento na produção seria possível uma vez mais para o sucesso da empreitada cinematográfica paulista. Os filmes seriam obras de arte, vindos de um autor, centrados na realização pessoal, mas nada disso impedia que eles se tornassem dados em uma planilha à disposição dos investidores. A partir dessa perspectiva, podemos mesmo supor que o ideal de “arte-indústria” do INC não estava tão distante dessas reflexões de Person.

No palco das páginas da *Filme Cultura*, contudo, é que Person define sua posição, mostrando, entretanto, o seu temperamento idiossincrático, não alinhado nem à temporalidade técnica-industrial, nem à temporalidade do cinema independente ao estilo carioca. Em uma entrevista chamada “Person e o cinema paulista”, cujo título praticamente funciona como um convite à autodefinição, o entrevistador Alfredo Sternheim lança logo na primeira pergunta: “Como se coloca no panorama cinematográfico brasileiro?”:

Eu e todos os realizadores paulistas nos encontramos de uma forma ou de outra, *isolados*. Marcamos, assim, uma característica do cinema em São Paulo: *cada um tem o cinema desvinculado do outro*. [...] Não há – eu não diria unidade – mas uma certa equivalência de idéias, aspirações, alguma coisa que pudesse ser o elemento comum de definição do cinema paulista. Todos eles [os cineastas] o são na medida que se encontram marginalizados e através dessas *individualidades diversas de objetivos contrários, formam o todo* [...]

[Entrevistador] *Você se considera integrado no “cinema novo”?*: Eu poderia dizer num tom meio sério, meio brincadeira, que eu vejo como um caso engraçado sem muito sentido, a necessidade de enquadramento. *Não posso dizer que faço parte de um grupo. Essa é a verdade*. Há pessoas que necessitam de uma religião, de uma idéia gregária para sobreviver. *O próprio cinema que faço, o meio em que vivo, de certa forma, contraria a idéia de me considerar “cinema novo” ou “velho”*.§ De fato, concordo, meu primeiro filme foi encampado pelo “cinema novo”. Mas – aí eu discordo [...]. [Apesar disso] sem o “cinema novo”, sem essa ideia inicial de “cinema novo”, dificilmente colocaríamos em discussão

ampla no Brasil o problema do cinema, quebrando a dissociação cultural que havia.²⁵⁵

Em uma posição que só explicaria melhor anos depois,²⁵⁶ Person alega aspectos de sua formação como cineasta e sua origem social e artística como justificativas para não pertencer a nenhum movimento, nem ao cinema novo, nem ao “velho” cinema, como alguns definiam a temporalidade técnico-industrial. Podemos notar, entretanto, que Person não enfatiza a ruptura frontalmente. Apesar da autodefinição desejada pelo entrevistador, a posição de Person ainda mantém certo grau de ambivalência. Isso se revela no vocabulário que usa, próximo aos que criticam o cinema não participativo, e nas reticências com que reforça a importância do cinema novo para a valorização do cinema brasileiro e do cineasta-autor.

Essas hesitações em se apartar completamente do movimento são compreensíveis desde que entendidas de acordo com uma observação estreita do contexto daquela época. Em um período em que se definir politicamente surgia como elemento central e eram poucas as posturas claramente disponíveis para filiação, optar por uma posição exclusivamente individualista parecia difícil de sustentar.²⁵⁷ Desse modo, Person endossa sua posição de isolamento, a sua prática cinematográfica, que ele expande para todos os paulistas. O seu cinema seria uma ilha. Mas faz questão de tentar manter o diálogo aberto com as principais frentes.

Quando a uma possível identidade em comum para as práticas de cinema paulista, o pressuposto sistêmico de Moniz Vianna (v. acima, 5.1.7) reaparece refigurado: “*individualidades diversas de objetivos contrários, formam o todo*”. O todo — o cinema paulista — não combina exatamente com a soma de suas partes — as manifestações individuais — e a unidade, se é que existe uma, surge como alvo inapreensível, para a qual uma definição simples, baseada na temática ou no modo de fazer parece impossível.²⁵⁸

Em outro momento da entrevista, para exemplificar a sua visão sobre a identidade do cinema paulista, Person cita dois extremos, o cinema de Amácio Mazzaropi, comediante, bem-sucedido nas bilheterias desde *Sai da frente* (1953), durante os primeiros anos da Vera Cruz, e o

²⁵⁵ PERSON, Luís Sérgio. Person e o cinema paulista (entrevista a Alfredo Sternheim). *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, INC, n. 05, ano I, p. 18-21. jul-ago 1967, p. 21.

²⁵⁶ Na entrevista ao *Pasquim*, em 1973, ver à frente.

²⁵⁷ NEHRING, Marta. *São Paulo em movimento: a representação da cidade nos anos 1960*. 2007. 237 f. Tese (Doutorado em ciências da comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 153. A autora analisa Person, Khouri e Sganzerla em suas representações de cidade.

²⁵⁸ É possível notar algumas semelhanças dessa noção sistêmica da identidade paulista com a peculiar noção de autoria de Person, mas também com elementos presentes em algumas peças de publicidade vinculadas anos antes. O holismo, assim como a cibernética e os signos, eram ideias que circulavam em diversos meios.

cinema de Khouri, que no momento da entrevista vinha do fracasso de bilheteria de *Corpo Ardente*. Nesses extremos, Person sustenta que não há como apontar homogeneidade temática ou estrutural. Aproveita-se do momento para sutilmente, afastar seu cinema da influência de Khouri, afirmando que “não há correspondências” entre os diversos diretores, e nem “seguidores”, colaborando para um “tom” fragmentário no cinema que ali se fazia: “Faço parte desse isolamento que há em São Paulo e mesmo, os mais ativos, ‘tipo Khouri’ ou ‘tipo comercial’, dão assim, o tom do cinema paulista”.²⁵⁹

A temporalidade das imagens personianas, como podemos ver, estava atravessada pelas disputas, tentativas de captura e de corte. Apesar da intensa competição em torno de sua figura e prática. Dificilmente o cinema de Person poderia ser encarado como parte do cinema novo urbano que surgia naqueles anos.²⁶⁰ Como vimos anteriormente, no entanto, a segunda fase do cinema novo, que chamamos urbano-regional, faz-se diretamente tributária de *São Paulo Sociedade Anônima*. Já se demonstrava o que anos depois se consolidaria: a estreia de Person se tornou um ícone do filme urbano nacional, influenciando notoriamente as experiências fílmicas com temática urbana que se seguiriam. A imagem personiana abre no campo do cinema brasileiro em vias de consolidação o seu lugar privatizado, cavando-o, por assim dizer, com suas próprias mãos.

²⁵⁹ PERSON, Luís Sérgio. Person e o cinema paulista. *op. cit.* p. 19-20. Na ênfase em negar qualquer política de “seguidores” dentro do cinema de São Paulo, Person defende que Maurício Rittner, em seu curta-metragem *Perto do coração selvagem*, não receberia influência de Khouri. As relações de Rittner com Khouri eram de conhecimento público e o cineasta mais jovem não se constringia em se afirmar uma espécie de discípulo de Khouri. Ver, RITTNER, Maurício. As promessas do tédio e da coragem (entrevista concedida a Miriam Alencar). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 28, 1º jun. 1966. Person respondia diretamente a Ely Azeredo que, em ensaio de alguns meses anteriores, aproximava o seu trabalho com o do cineasta de *Noite Vazia*, identificando “pontos de encontro com Khouri”. Por exemplo, “na trágica indefinição dos que não optam nunca” e relacionando-o a uma outra acepção particular de “alienação”. AZEREDO, Ely. O novo cinema brasileiro. *op. cit.*, p. 11-12.

²⁶⁰ A inclusão de Person nas fileiras do cinema novo pelos estudiosos de cinema, que por muito tempo foi tácita, tem sido desfeita nos últimos 15 anos de pesquisa, gerando um razoável consenso de que suas diferenças pessoais o excluem do movimento. Sobre isso, ver NEHRING, Marta. *op. cit.*, p. 147 e ss.; COSTA, Candida Monteiro Rodrigues da. *op. cit.*; MORAES, Ninho. *op. cit.* Mas, talvez, valha apenas revisar as diferenças com base na nossa proposta. O filme e a carreira de Person surgem em São Paulo a partir de outra tradição de produção industrial que, a duras penas, consolidava-se. Suas conexões com o teatro, como ocorria com boa parte dos cineastas paulistas, principalmente com o TBC, são muitas. Seus filmes, ainda que realizados por produtoras independentes, mantêm contratos de produção em firmes bases industriais, como era hábito em São Paulo. Os equipamentos de filmagem eram de Audrá Andrade, da Maristela; seu método de trabalho, baseado na lógica e rotina de produção industrial. Seu *modus operandi* estava mais próximo da maneira industrial paulista, em que ele se inseriu desde o início da carreira e galgou passos de ascensão, como se dizia, era a lógica da Vera Cruz e das outras companhias, embora isso tenha sido interrompido em 1958 em virtude de sua crise com a lógica de produção paulista. O despojamento dos cinemanovistas do excesso técnico e das premissas da industrialização capitalista não combinam com o esquema de produção de *São Paulo S. A.*, descrito por Ninho Moraes. Por outro lado, o despojamento, na acepção filosófica do termo (mas não na técnica), pode ser uma atraente chave para a compreensão das imagens de Person. A lista de diferenças poderia continuar e se tornar um exercício inócuo se não forem transformadas em instrumentos para revelar a especificidade do próprio Person.

Uma vez mais as tentativas de, através de classificações previamente existentes, inseri-lo em um quadro ossificado, demonstrar-se-iam frágeis e não vicejariam. Em uma observação atenta a detalhes de sua proposta e modo de fazer cinema, a posição de Person apenas verticaliza as suas peculiaridades e funciona como mais um sintoma de uma rede de relações múltipla que perturba qualquer homogeneidade.

5.2.5. Interrupção do tempo: recursos formais épicos?

São Paulo S.A. aborda o drama de um personagem urbano, Carlos, gerente de uma fábrica de autopeças em pleno surto desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek. O personagem está dividido entre a indignação contra o mundo das instituições e as imposições sociais. Seu conflito surge materializado na passagem em sua vida por três amantes, e os vai e vens da narrativa pelo tempo contam a história de insucesso desses três amores sem respeito pela ordem cronológica.

Apesar do sucesso absoluto de crítica e de público, Person não demonstrou satisfação com a recepção que o filme logrou, principalmente junto a uma ala da crítica. O primeiro motivo de contrariedade se deu quando o filme concorre na Itália, antes mesmo de sua estreia comercial na capital paulista. Para Ninho Moraes, algumas críticas foram bastante severas com o filme, aproximando-o de um melodrama, usando inclusive o adjetivo “*fumetístico*”.²⁶¹ Isso deixou Person profundamente irritado:

[...] Constituída de jornalistas não especializados e uma capela de “*conaisseurs*” [sic] do cinema jovem [a crítica italiana], salvo poucas exceções, espinafrou a fita de A a Z [...]. Para quem, como eu naquela época, dormia com o pensamento voltado a qualquer crítica, isso foi realmente um pesadelo. Era um primeiro filme. Mesmo os mais falsos modestos não de convir que nessas ocasiões por maior disfarce, a pata de uma mosca pesa como a de um elefante.²⁶²

A suscetibilidade de Person a críticas negativas se revelaria ainda mais intensa em relação a avaliações negativas vindas da esquerda no Brasil. Apesar de, em geral, elogiarem o

²⁶¹ MORAES, Ninho. *op. cit.*, p. 87.

²⁶² PERSON, Luís Sérgio. *Person: auto-análise e cinema verdadeiro. op. cit.*

filme, os críticos engajados não apreciavam certos recursos formais utilizados e, principalmente, o final, que julgavam pessimista.²⁶³

O filme recebia sempre acicates a partir desses mesmos elementos, o que se desdobrava em análises sobre o personagem e suas motivações. Paulo Perdigão colocava que o principal problema surgia no desfecho do filme, quando Carlos tenta fugir de São Paulo, mas se rende e retorna, marcando o fracasso de sua rebeldia. “Desfecho sombrio, pessimista, que deixa na tela inquietante mal-estar, uma porta aberta ao ‘terrorismo moral’ dos nossos tempos”.²⁶⁴

O que não raro resvala também para uma análise do desenvolvimento do personagem principal. O comportamento de Carlos, o protagonista de *São Paulo S.A.*, e sua abordagem pelo roteiro é insistentemente questionado em diversas críticas. O analista Ignácio de Loyola, por exemplo, que publicou uma longa série de artigos sobre o filme, demonstrando uma recepção esfuziante deste, apresenta como uma de suas únicas restrições à película, a abstração das “razões da rebeldia” do protagonista, lamentando que o roteiro “não explicitou mais as coisas”.²⁶⁵

Mas as observações mais severas vêm da crítica gaúcha. Quando Person lançou o filme em Porto Alegre, cumprindo exaustiva rotina de eventos para a divulgação do filme, sua película recebeu significativa recepção do público e da comunidade especializada. Por conta disso, um periódico de esquerda, da federação dos cineclubes gaúchos, realizou uma análise detalhada do filme.

Com base em Georg Lukács, que cita textualmente, o analista Marco Aurélio Barcellos identifica que Carlos seria o único personagem do roteiro que “possui contornos de um completo realismo”, agindo no enredo como um “homem comum, não tipificado”. Os outros personagens em sua totalidade seriam apenas “síntese de essências”, em um “itinerário quase

²⁶³ Sganzerla também perguntara a Person se o filme não poderia ser considerado “pessimista”. PERSON, Luís Sérgio. Entrevista (concedida a Rogério Sganzerla). *Suplemento Literário do Estado de São Paulo, São Paulo*, p. 05, 23 out 1965.

²⁶⁴ PERDIGÃO, Paulo. Ainda São Paulo S.A. *Diário Notícias*. Rio de Janeiro, p?, 1º dez 1965. É possível fazer conexões da expressão “terrorismo moral” com o “terrorismo cultural” apontado por Nelson Werneck Sodré em texto da época. Em época de ditadura civil-militar, a abertura de sentidos poderia ser encarada como uma “porta aberta” para as energias sombrias do autoritarismo e da submissão a uma máquina transindividual de opressão. SODRÉ, Nelson Werneck. Terrorismo cultural. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 01, p. 239-297, mai 1965. Para comentário, NAPOLITANO, Marco. O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968). In: ROXO, Marco & SACRAMENTO, Igor (org.). *Intelectuais partidos*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2012, p. 101-121.

²⁶⁵ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Sucesso de São Paulo S. A.: público vai ver o cinema nacional. *A Última Hora*. Rio de Janeiro, p. ?, 09 out 1965. Parte da série: BRANDÃO, Ignacio de Loyola. Notícia I sobre São Paulo S. A. *A Última hora*. Rio de Janeiro, p. ?, 13 out 1965.

matematizado pelo autor”. Mas, como de hábito, a principal objeção viria ao desenvolvimento do personagem rumo a sua conclusão:

*No final, outra vez objetalizado, reaceitando São Paulo na sua totalidade, reaceita toda a estrutura sufocante do mundo que o combatia sua imagem física fornece as dimensões da sua atualidade interior. Carlos reassume o antigo caminho justamente com suas injunções [...]. E, como todo posicionamento (ou inscrição do homem no mundo) é um reflexo das condições de existência, Carlos não atinge a postura crítica e se encerra no filme (o que é um voltar-se sobre si mesmo) como personagem terminante, terminada e negativa. O filme termina onde começa: na opacidade de uma consciência conflituada. [...] na via de aceitação apassivada de tudo aquilo que acreditava.*²⁶⁶

A narrativa circular do filme incomodava bastante o ensaísta. Para ele, o fato de o único personagem esférico do enredo não ser capaz de questionar o mundo a sua volta e adquirir consciência crítica parecia uma falha grave, em termos ideológicos, para um filme que se pretendia crítico da sociedade. Barcellos está preocupado com a determinação das vontades do personagem por forças exteriores, uma vez que, na maior parte da ação narrativa, seria “a solução exterior ao personagem que funciona”.²⁶⁷ Nesse sentido, isso ameaçaria a liberdade do ser humano em buscar seu próprio caminho: “Discordamos de Person [...] objetando que o ideal seria que Carlos questionasse [a si mesmo] durante o transcorrer da ação”.

Naquele mesmo ano, Luís Sérgio Person, em uma exibição do filme realizada no tradicional cineclube Dom Vital, em São Paulo, declara-se cansado frente aos reiterados comentários negativos ao tratamento ficcional do personagem e ao desfecho da narrativa, para muitos, pessimista. Em um tom de inquietude, Person manifesta o lamento pelo que ele identifica como uma não compreensão de seu filme:

O homem burguês [...] se submete a uma autoridade, a um poder anônimo, tornando-se *instrumento de um conformismo voraz que o impede de agir e de pensar como uma entidade autônoma, atitude essa única possível de lhe permitir uma autêntica visão da realidade moral e econômica que o cerca*. Pretendi fazer de “São Paulo S.A.” um depoimento contra alguns dos mecanismos que conduzem ao conformismo: a automatização do indivíduo [...]. Daí decorre a perda do relacionamento autêntico de meu personagem com as pessoas e coisas que o cercam. [...] [Carlos pretende uma saída] tentada e procurada através de

²⁶⁶ BARCELLOS, Marco Aurélio. A tipologia em S. Paulo S.A. *Filme 66*, Porto Alegre, n. 01, p. 21-23, 1966.

²⁶⁷ BARCELLOS, Marco Aurélio et al. (*apud* PERSON, Luís Sérgio). O cinema moderno não deve concentrar-se numa opção de forma (Entrevista concedida a Marco Aurélio Barcellos et al.). *Filme 66*, Porto Alegre, n. 01, p. 24-25, 1966. Nesse modelo de perguntas e respostas, a intervenção é livre e entrevistadores e entrevistados trocam ideias livremente. Modelo de intervenção que *O Pasquim* levaria para a grande mídia (ver à frente).

soluções artificiais e inócuas e não como fruto de *atividade espontânea e consciente e verdadeiramente libertadora*, [sua fuga] inevitável[mente] resultará em fracasso [...]. *Do aspecto desagradável desse final é que eu esperava uma atitude crítica e positiva do expectador [sic] em relação ao filme.* [...] Eu não vi como indicar caminhos ou apontar soluções. E essa possibilidade de outra perspectiva [crítica] é uma hilação [sic] que eu acho que seria possível se nós [es]tivéssemos [sic] num outro estágio de público aqui no Brasil. Por isso eu, *temendo a demagogia, preferi permanecer no plano onde o filme termina.*²⁶⁸

Person tenta explicar as ações de seu protagonista para se defender das acusações de conformismo moral e político contra seu filme. Num período em que um esquerdismo triunfalista dificilmente admitia as virtudes da derrota, fossem como uma forma de aprendizado ou como gerador de estilhaços a serem reorganizados semanticamente, o homem burguês, representado por Carlos, era encarado como um perigoso exemplo de conformismo.

Ao invés de negar, Person reforça essa característica e elege isso enquanto aspecto central de sua denúncia. A partir de um diagnóstico do indivíduo como “entidade autônoma”, limitado em sua capacidade de ação e pensamento por forças externas a ele, seja o capitalismo (“econômica”) ou a ossificação das instituições (“moral”). Como as tentativas de Carlos de resistência são “artificiais”, justamente porque não se baseiam em uma “atividade espontânea”, de onde poderia vir a verdadeira libertação. Poderíamos supor que a legítima forma seria o engajamento social, mas Person, longe de explicitar isso, nos fala em uma atividade individual de libertação baseada na espontaneidade.

Por fim, aponta, em um tópico recorrente para a discussão de cinema no período, que a educação das plateias brasileiras não estava no nível para que ele pudesse explicitar as posições sem correr o risco de “demagogia”. Diz-se de mãos atadas e apenas a lamentar se a recepção não consegue perceber a acidez de seu diagnóstico sobre a situação moral da classe média.

Para Person, esse seria um problema “das formas de expressão empenhadas, digamos, *engajé [sic]*”, recorrendo como exemplo à *Opera dos três vinténs*, de Bertold Brecht, também uma referência de larga amplitude entre a esquerda, para referendar que a plateia nem sempre lê a obra como o autor gostaria: “Quando Brecht escreveu [aquele texto] ele estava convicto de que a sociedade berlinense a quem a peça era apresentada, iria se ver ali retratada e criticada”, mas diferente de seus planos, a audiência burguesa adorou se ver retratada e o espetáculo se tornou

²⁶⁸ PERSON, Luís Sérgio. *Person fala sobre São Paulo S. A. e sobre Person*. São Paulo: Sociedade dos Amigos da cinemateca, 1966 (?) (mimeo).

um grande sucesso. “Essa plateia de colarinho duro ao ver a peça riu e se divertiu [...]. Isso é um fato histórico”.²⁶⁹

A referência a Brecht, por parte de Person, revela bastante sobre um aspecto muitas vezes pouco enfatizado na recepção do autor, sua íntima relação com o teatro.²⁷⁰ Desde meados da década de 1950, o nome do dramaturgo alemão surgia como um dos mais citados em termos de ousadia teatral e questionamento das convenções básicas da separação palco e audiência, promovendo radical quebra do poder ilusório do teatro.²⁷¹

Apesar de que provavelmente jamais tenha sido realizado um “filme brechtiano” e que a importação dos procedimentos do teatro épico para o cinema se mostrem bastante questionáveis, senão impossíveis,²⁷² é inegável que os agentes de percepção da época acreditavam que talvez a tentativa fosse válida.²⁷³ Isso fazia parte do horizonte de expectativas do período, a apropriação pela arte cinematográfica dos recursos brechtianos.

O princípio fundamental do teatro brechtiano que talvez mereça ser retomado em uma análise de Person seja o distanciamento ou estranhamento. Nesse recurso de estilo, o ator e a disposição cênica da peça interpretada, para Brecht, devem desafiar o espectador nas suas percepções ordinárias, possibilitando enxergar sobre outro ponto de vista uma situação aparentemente banal. O objetivo seria fazer com que o espectador questionasse o automatismo de seu próprio cotidiano e dali ele emergisse com uma consciência renovada.

A partir disso, analisemos um outro trecho de um depoimento de Person para a crítica e jornalista Miriam Alencar. Saliente-se que, diferente de uma entrevista comum de perguntas e respostas, o texto, antes de ser entregue para a publicação, após longa maturação, foi escrito e datilografado por Person. Por essa razão, é o mais próximo de um ensaio ou carta propositiva

²⁶⁹ PERSON, Luís Sérgio. *Person fala sobre São Paulo S. A. e sobre Person. op. cit.*, p. 04.

²⁷⁰ Ninho Moraes enfatiza o papel central da interpretação do ator na cinematografia de Person, focando em *São Paulo S. A.* MORAES, Ninho. *op. cit.*

²⁷¹ O crítico de teatro Décio de Almeida Prado, curador do prêmio Saci do jornal *O Estado de São Paulo*, comentava a recepção de Brecht no Brasil: “Esta última recebida festivamente pelos nacionalistas [...]. Como se vê os nossos nacionalistas sabem perfeitamente ser internacionalistas quando lhes convêm”. PRADO, Décio de Almeida. O Saci e a evolução do teatro paulista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 10, 24 jun 1961.

²⁷² XAVIER, Ismail, 2005, p. 64 e 168. E também, diretamente sobre *São Paulo S. A.* em XAVIER, Ismail. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 71-72.

²⁷³ Basta recordar a crítica de Jean-Claude Bernardet ao filme *Bahia de todos os santos*, de Trigueirinho Neto, em que o momento do filme que mais o entusiasmou seria justamente o “brechtiano”, a luta dos protagonistas contra a turba dos policiais, completa contra o esquema de ação cinematográfica tradicional em uma interrupção de tempo. Ver, BERNARDET, Jean-Claude. *Bahia distante. Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05. 20 maio 1961.

sobre o próprio trabalho que temos de Person. Ainda sobre o final de *São Paulo S.A.*, o cineasta assim tenta se explicar:

*Os falsos finais da fita, em que são jogadas e devolvidas falsas soluções, até a apresentação do verdadeiro final, em que não há solução pela ausência de condições [internas] do personagem, constituíam-se em revelação do filme. O momento-chave em que um processo de raciocínio desenvolvido, reduzido aos seus elementos principais, seria capaz de transmitir ao espectador, mediante a emoção nele suscitada ao longo da trajetória dos acontecimentos, uma compreensão de sua própria situação, da sua própria incapacidade, não se desviando o filme para soluções externas que fatalmente cairiam no utópico, quando não no demagógico. Felizmente, trocando em miúdos, parece que isso foi compreendido por parte do público, e que me fez não desanimar e continuar insistindo no meu modo de entender e de fazer filmes.*²⁷⁴

Para Person, a fita apresenta “falsos finais” que apresentam “falsas soluções” para o espectador, referindo-se aos momentos em que a rebeldia de Carlos parece levá-lo a um destino, seja a fuga para o campo ou o questionamento da propriedade privada através do roubo de um carro. Mas o momento de “revelação” para o espectador seria o de que “não há solução” para o enredo, promovendo uma abertura de sentido.

Desse modo, o final seria um momento de interrupção do jogo de expectativas, propondo-se um salto radical, após várias pequenas interrupções que o antecedem, em direção ao mundo extradiegético por excelência, o do próprio espectador. Apesar de, atualmente, o final-surpresa já ter sido absorvido pela lógica mercadológica do filme, para as expectativas do período, que alimentavam uma crença elevada no poder da imagem sobre a vida do espectador, supostamente o impacto deveria ser transformador: “Tinha que constar e obrigar o espectador a refletir sobre essa condição humana, indesejável, mas real. Não competia ao filme apontar soluções. Indicar um caminho melhor, revelar novas perspectivas. Seria pura demagogia”.²⁷⁵

Person acreditava que essa interrupção faria o espectador cair de suas ilusões do cotidiano no colo de uma consciência crítica: “Chego mesmo a dizer que eu não faria esse filme, não fosse pelo seu final, porque é a partir daí que se processará o debate”.²⁷⁶ Essa lógica de interrupção de expectativas, no intuito de provocar um choque da recepção, pode ser relacionada ao que Brecht propõe como uma arte de formas revolucionárias, o que foi transformado por

²⁷⁴ PERSON, Luís Sérgio. Person: auto-análise e cinema verdadeiro. *op. cit.*

²⁷⁵ PERSON, Luís Sérgio. Entrevista (concedida a Rogério Sganzerla). *op. cit.*

²⁷⁶ PERSON, Luís Sérgio. O cinema moderno não deve se prender a um estilo. *op. cit.* p. 24.

Benjamin em uma máxima geral para todas as artes.²⁷⁷ O filme é visto, portanto, não como uma obra, acabada e completa, mas como um processo em andamento, nunca terminado, cujo desdobramento fundamental não se dará na tela, mas fora dela.

O filme, assim, torna-se um ponto de partida para um processo de desautomatização do indivíduo, para que ele assuma o seu papel de “ente autônomo”, hábil para construir uma perspectiva crítica sobre o mundo a sua volta. O estranhamento, em realidade, é um recurso de estilo já antigo na literatura, que remonta pelo menos a Tolstói²⁷⁸ e Brecht apenas ofereceu a sua faceta mais famosa, transformando-o em um recurso do teatro junto à dramaturgia e à esquerda, chamando-o de *épico* (em contraposição ao dramático).

O uso desse recurso de estilo, obviamente, não faz do filme de Person um exemplar de um utópico cinema brechtiano. Além do fato de que o cineasta dizia se apropriar dos mais diversos estilos à vontade (ver à frente), o próprio *São Paulo S.A.* possui um caráter híbrido, de mistura de várias tendências, como veremos em nossa análise (v. 6.1).

5.2.6. Concepção de autoria e o estilo como apropriação

Luís Sérgio Person, ao elaborar seu primeiro filme, fez uso de uma série de diferentes estilos cinematográficos, todos convivendo sob uma única estrutura narrativa, essa mesma atravessada pela multiplicidade de tempos e estilhaços de formas de outras épocas e lugares. De maneira semelhante ao que aconteceu com a concepção do personagem principal e o desfecho, isso também provocou uma reação por parte de alguns críticos que acreditavam em uma concepção de obra de arte mais “orgânica”, com nexos estruturais fortes, para usar a terminologia elaborada por Peter Bürger para o estudo da arte moderna pré-vanguardas.²⁷⁹

O crítico Arley Pereira, mais conhecido por sua pesquisa sobre música popular e sua atuação como repórter esportivo, dedicou à *São Paulo S.A.* e a seu “autor”, já no ano de

²⁷⁷ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____, 1994, p. 120-137. O pensador, nesse texto, remete-se à proposta de Brecht constantemente, relacionando-a a uma nova concepção de artista, desaturatizada. Para Benjamin, “the potential effects of new literary technologies”, o que não está distante do cinema e da fotografia no século XX, “destroy the old notion of individual artistic genius and completed, self-contained ‘works’”, o importante seria “develop the revolutionary potential of the forms themselves”. BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of seeing: Walter Benjamin and the arcades project*. Cambridge: MIT Press, 1991, p. 137. Ver também, BENJAMIN, Walter. O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____, 1994, p. 78-90.

²⁷⁸ O formalista russo Viktor Chklovski foi o primeiro a batizar esse recurso, justamente em uma análise dos escritos de Tolstói, como *Guerra e Paz*. Sobre isso, ver, CHKLOVSKI, Viktor. A arte como processo. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura I: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 73-95.

²⁷⁹ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

lançamento do filme, uma análise em que demonstrava forte repúdio à liberdade de estilos personiana:

[Person] não parece ter [...] preocupações sobre os grandes problemas humanos [...]. Pelo contrário, parece ter sido sua vontade fazer... cinema [sic]. [...] *Era o cinema pelo cinema o seu objetivo, não partindo de uma visão do mundo mas tão-somente de estudos da Sétima Arte em cine-clubes, compêndios e cursos especializados* [...]. À sua visão de mundo, Luís Sérgio Person mais parece haver formado pelo próprio cinema. [...] Nihilismo, incomunicabilidade, desencanto, revolta e inconformismo nunca parece uma problemática [...], mas unicamente de que toma ele uma atitude intelectualizada [...] [Apesar disso] é uma grande lição que Person dá aos cinéfilos pseudo-nacionalistas, que tão retrogradamente insistem em plena Era do Espaço, por um cinema localista, ao descobrir a cidade de São Paulo como ambientes de dramas de dimensão universal, possíveis portanto de se situar em qualquer parte do mundo [...]. Tentarão inverter os fatos ao seu gosto e apontar em “São Paulo S.A.”, o surgimento de uma temática tipicamente paulista o que na verdade, se fosse o caso, não passaria de provincianismo.²⁸⁰

Para Arley Pereira, a voracidade de estilos em Person somente revela um cineasta seduzido pela cinefilia e por um descompromisso com outras questões que não digam respeito à própria imagem cinematográfica e ao diálogo com uma tradição de obras cinematográficas do passado. Em meio ao rigor do julgamento, Pereira caracteriza alguns dos aspectos do que chamamos anteriormente cosmopolitismo cinematográfico, o engajamento acima das fronteiras nacionais e o tratamento não voltado à tipicidade dos problemas dos personagens, “possíveis portanto de se situar em qualquer parte do mundo”.

Em contrapartida, em um ataque que resvalava para os cinemanovistas, uma “Era do Espaço” é conclamada para defender um cinema cosmopolita, de “dimensão universal”, o que Person prova, segundo o analista, ser possível. Mesmo que, os “pseudo-nacionalistas”, para Pereira, iriam tentar fazer uso da película tentando transformá-la em um filme regionalista, ainda que urbano (urbano-regional, ver 3.4.2). Paradoxalmente, para o crítico, Person apresenta-se como símbolo de um novo cinema brasileiro, justamente ao se desprender da realidade nacional e basear-se apenas no próprio cinema.

Em outras ocasiões, influências como a de Michelangelo Antonioni eram colocadas como superiores na estrutura do filme e atacadas na perspectiva de que “os excessos devem ser

²⁸⁰ PEREIRA, Arley. São Paulo S. A. *Diário de notícias*, São Paulo, p. ?, 07 out 1965, grifo nosso.

amputados”.²⁸¹ Marco Aurélio Barcellos, na continuação da crítica já por nós acima mencionada, analisa o filme de *Person* nesse sentido. Dessa vez, ao invés, do foco em Carlos, o protagonista, o alvo é a construção de uma das personagens femininas, Hilda, em que, para Barcellos “a técnica de Antonioni se estabelece”:

Ilda [sic], a intelectual, é a mulher despida de perspectivas na busca desesperada de um amor artificial no qual possa apoiar sua flutuação existencial. Ilda se exterioriza por meio de frases de um intelectualismo chôcho, esvaziado, exteriorizado e demasiadamente gasto pelo abuso do seu emprego pelos adeptos das filosofias nadificantes, flutuadoras na névoa de um tempo sem tempo, seus horizontes, onde a inação substitui o compromisso histórico e onde a liberdade é o dado absoluto, catapulta que arremessa o homem a *vôos fantásticos de desenraizamento*. [...] Ela navega no espaço, no cenário, para si, *irreal e fantasma da grande cidade*. Ela é arrebatada e até a música sofre oscilações mirabolantes para emoldurar a composição das situações determinadas em que é vista. *Porque Ilda mareia no espaço e no tempo, a técnica do autor na captação da realidade, é impressionista*. *Person* apreende a figura da mulher de preto e rosto branco e a desloca no quadro do cenário de forma etérea. Há uma cena em que o cenário recua, mediante um travelling para trás, e o perfil negro de Ilda fica gravado indelévelmente no retângulo [sic] branco da janela. Ilda, depois de uma manifestação retórica com música crescendo, constata em definitivo a sua trágica solidão. [...] [Ela] é a representação de decomposição de um segmento da classe burguesa, justamente aquele que sustentou Antonioni na realização de “A Noite” principalmente. [...].²⁸²

Dotada de uma sofisticação teórica, depreende-se a partir da análise que, para Barcellos, a forma não é apenas um envelope do conteúdo, mas parte fundamental do filme como um todo. De acordo com o crítico, o uso da “técnica”, em realidade, o estilo, do cineasta italiano na construção da personagem promove um “desenraizamento” na narrativa, um corte com suas referências mais visivelmente locais. O cenário de São Paulo, nesse momento, torna-se apenas a manifestação “irreal e fantasma da grande cidade”, perdendo um alicerce em qualquer concretude. *Person* estaria sendo “impressionista” em sua tentativa de capturar a realidade desse modo, afastando-se qualquer possibilidade concreta de fundamentar sua história em referências ostensivas, hábeis para resultar em uma “captação da realidade” legítima.

Confrontado com essas acusações, *Person* não as negava frontalmente. Desde o período das experiências com a lógica industrial paulista da década anterior, *Person* defendia um cinema baseado na versatilidade. Sua defesa da chanchada já naquele período, quando a maioria dos críticos e cineastas que julgavam promover um cinema de ambição estética somente a

²⁸¹ BARCELLOS, Marco Aurélio. *op. cit.*, p. 23.

²⁸² BARCELLOS, Marco Aurélio. *op. cit.*, 22-3, grifo nosso.

desprezavam, revelava sua precoce flexibilidade em relação ao que entendia como um cinema válido.

Essa sua maleabilidade somente se asseverou com o contato íntimo com o cinema italiano, através da sua formação no Centro Sperimentale di Cinematografia. Uma prática de cinema, a seu ver, que expressa a cultura de seu país, na mesma medida que essa cultura expressa, de modo incontornável, o filme italiano, mesmo que em seus exemplares de menor qualidade.²⁸³ Uma simbiose entre expressão, cultura e alcance do público, cujos componentes imiscíveis, mas ainda assim inseparáveis, estão na base de sua concepção de cinema.

Em entrevista ainda em 1965, época do lançamento de *São Paulo S. A.*, quando questionado sobre as suas “influências”, pergunta ressurgente nos rituais de interpelação dos cineastas, e a sua definição de autor, ele diria:

Acredito que, na medida em que se pode ser autor no cinema, e não simplesmente pesquisador ou esteta, o problema de estilo pessoal nasce das próprias idéias que se quer exprimir. Será *a força destas idéias que dará o estilo ou mesmo os vários estilos de um mesmo realizador*. Contra-ponto, narrativa linear, corte rápido, “flashback”, plano-sequência, expressionismo, antonionismo – *tudo é válido* [...].²⁸⁴

Sua concepção de autoria se revela, portanto, bastante singular. O que interessa para um “autor”, que não precisa somente de um estilo único, mas pode abrigar uma multiplicidade deles, é a força das ideias que se quer expressar. Nesse ponto de vista, os estilos e as formas cinematográficas estão dispostos espacialmente tal qual em uma vitrine, ao lado de um “plano-sequência” proposto por André Bazin, está o tempo morto *a la* Antonioni ou um corte rápido godardiano. Ao cineasta-autor basta apanhar livremente aquele estilo que viesse ser mais conveniente para a expressão de uma ideia.

Em 1967, em um impulso de teorização da própria prática,²⁸⁵ Person desenvolveria essa ideia, tornando mais complexo seu corpo de reflexões:

²⁸³ PERSON, Luís Sérgio. Person: auto-análise e cinema verdadeiro. *op. cit.*

²⁸⁴ PERSON, Luís Sérgio. Entrevista (concedida a Rogério Sganzerla). *op. cit.*

²⁸⁵ Interessante ressaltar que Person se afirmava refratário à leitura de teorias de cinema. Com seu temperamento explosivo, chegara a rasgar um dos livros de teoria de cinema que José Mojica Marins carregava consigo. cf. MARINS, José Mojica (*apud* MORAES, Ninho). *op. cit.* Mas as ideias circulam de outras maneiras, não apenas pelo acesso direto através das leituras de compêndios de teoria. Além disso, a sensibilidade de Person permitiu que ele compusesse um singular corpo teórico para a própria prática. Não queremos dizer, com isso, que Person fosse um extemporâneo, estivesse à frente de seu tempo, ou qualquer dos jargões regulares para denominar artistas singularizados ou incompreendidos. Person filia-se fortemente a sua época; todos esses elementos por ele reunidos

A comunicação deve ser afrontada com todos os riscos, sem medo de eventuais falências artísticas, de certo modo irrelevantes no momento [...]. O uso íntegro e extremo da *sinceridade* [...], de *uma sinceridade exuberante* aplicada ao momento em que vivemos [...] pode ser *o elemento detonador capaz de desfazer equívocos* [...]. Em matéria de linguagem, *nosso cinema deve adotar o vale-tudo*. Quando se trata de exprimir idéias e comunicá-las ao seu público, *não se deve ter pudores de paternidade, nem medo de parecer superado* [...]. *Conscientemente [se] recorre a este ou aquele filme, aproveito este ou aquele movimento de câmera, misturo sem constrangimento, qualquer estilo, qualquer cinema.* [...] Se o realizador tem algo a dizer isso aparece.²⁸⁶

Um elogio à contaminação, o método do “vale-tudo” consiste em uma apreensão vicária de elementos de outros. O que Person propõe é uma dessacralização do estilo cinematográfico. Ao invés de objetos de expressão de uma interioridade e de contemplação, inteligíveis apenas por escolhidos, separados para a adoração em um ambiente próprio para aquele uso, o cineclube, a cinemateca etc., o estilo se tornava um objeto de circulação, um entre outros e, portanto, passível de ser apropriado por aquele que demonstrasse interesse ou sensibilidade.²⁸⁷

Na *Filme Cultura*, no mesmo período, Person oferece uma denominação a sua proposta de “sinceridade”, que deveria ser vista como “elemento detonador”,²⁸⁸ o que confirma a sua autoconclamada posição de isolamento e idiossincrasia radical no quadro cinematográfico brasileiro. Ele insere elementos para o uso válido dos códigos da linguagem cinematográfica até então inéditos no cenário nacional, ao menos no campo do cinema. Sua proposta de sinceridade pode ser equiparada a uma ética da relação entre o cineasta e o espectador, uma comunicação

pertencem ao repertório das ideias, formas e imagens presentes em seu período. De acordo com Bordwell, as ideias de Andre Malraux sobre um “*musée imaginaire*” não distam tanto das de Person, indicando talvez uma fonte indireta: “*In the age of photographic reproduction, ‘art’ had become a vast agglomeration of individual images, cut off from their traditions and uses, assembled in a virtual display that permitted the perceiver to pick out endless similarities and differences*”. BORDWELL, David, 1999, p. 81. O texto “*Esquisse d’une psychologie du cinéma*”, de André Malraux, foi traduzido em 1959, por Antonio Moniz Vianna e publicado no catálogo do festival *História do cinema francês*, de acordo com Paulo Emílio Salles Gomes, ver, GOMES, Paulo Emílio. Contribuições de Malraux. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 22, ago. 1959.

²⁸⁶ PERSON, Luís Sérgio. Person e o cinema paulista (entrevista a Alfredo Sternheim). *op. cit.*, p. 16.

²⁸⁷ Para as coordenadas acionadas são a “fluidez e a repetição” de um objeto dessacralizado contra a “singularidade e a permanência” de um objeto de culto aplicadas ao estilo de cinema, ver, HANSEN, Miriam. Benjamin, Cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia. In: CAPISTRANO, Tadeu. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 209. Idéia também aplicada em 1.1.1 sobre as imagens de Thomas Farkas.

²⁸⁸ “O uso íntegro e extremo da sinceridade [...], de uma sinceridade exuberantemente aplicada ao modo em que vivemos [...], pode ser o elemento detonador capaz de desfazer equívocos.” PERSON, Luís Sérgio (*apud* AZEREDO, Ely). Todos os estilos do mundo. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, INC, n. 05, p. 16-17, jul-ago 1967, p. 16.

direta, em que o objetivo final deve ser sempre a compreensão “sem equívocos” entre duas sensibilidades.

A “sinceridade” em Person se baseia na combinação estilística e os ideais de originalidade e univocidade de um autor surgem para o espectador apenas como consequência, desde que o realizador realmente tenha algo a dizer, ou a mostrar.²⁸⁹ Integridade, intensidade e até mesmo exuberância seriam os qualificativos desse novo fazer-se, que permite ao autor-cineasta misturar qualquer estilo, qualquer forma, desde que seja respeitada uma intenção principal, ou seja, que a imagem se comunique com o espectador.

O crítico Maurício Rittner, no entanto, alertava Person que alguns modelos de estilo de que ele se apropriava, como o de Francesco Rosi, por exemplo, eram áridos e não facilmente palatáveis pelo público. Ao insistir neles, de acordo com o ensaísta, Person estava sob o “risco” de “perder o público”.²⁹⁰ É preciso admitir que se comunicar com o público, para Person, não implicava basear em convenções de narrativa que a tornassem límpida e clara. Diante disso, faz-se lícito questionar, a qual nível de comunicação Person se refere: aquele racional, da consciência enquanto engajamento frente a uma situação injusta de mundo, ou ao sensório, da introjeção de uma sensibilidade que permitisse a ruptura com um mundo automatizado?²⁹¹

Para compreender uma possível resposta a essa questão, precisamos estar atentos ao tipo de espectador ideal que Person pressupõe em sua prática. O cineasta interpela um espectador cuja sensibilidade seja hábil o suficiente para ser tocada e transformada pelo potencial de expressividade do filme. Afinal, seria na plateia a ponta na qual o debate se processaria (ver tópico anterior). Sua disposição para mistura de estilos não pressupõe uma sobreposição e a

²⁸⁹ Tanto Khouri quanto Person usam o termo sinceridade para identificar os seus cinemas. Os dois usos obviamente precisam ser matizados e individualizados, já que pertencem a duas propostas que, apesar das eventuais semelhanças que nos permitam situar suas ilhas de cinema em uma temporalidade cosmopolita, são díspares em seus objetivos e formas de fazer. Ambos os usos, porém, estão relacionados a uma concepção de arte como expressão individual (não necessariamente individualista), e apresentam evidentes conexões com o exposto por Patrícia Renheimer que relaciona a crítica de arte brasileira ao surgimento de um novo padrão para o julgamento da arte internacional, em que uma expressão artística, das artes plásticas, por exemplo, seria avaliada não mais por sua fidelidade a realidade, mas por sua singularidade e capacidade de expressão individual. Ver, RENHEIMER, Patrícia. *op. cit.*

²⁹⁰ RITTNER, Maurício. “Irmãos Naves” filme aberto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. ?, 08 jun 1967.

²⁹¹ Person diria anos depois que *O Caso dos Irmãos Naves* era “um filme de povão”, por isso se tornara um sucesso de bilheteria. Naves possui uma recepção árdua não apenas por sua temática, mas por sua forma, o que pode ser apontado mesmo em uma análise superficial. Isso apenas demonstra que a concepção de comunicação com o público partilhada por Person era bastante peculiar. Sobre isso, ver, PERSON, Luís Sérgio. Entrevista para o *Luz, Câmera & Ação*. In: LABAKI, Amir. *Person por Person*. São Paulo: A. Labaki, 2002, p. p. 30 (Originalmente concedida em 1975 para Joanna Fomm no programa da TV Cultura).

equivalência de todos os estilos, mas a perspectiva de cada estilema aciona uma diferente modalidade de percepção, especialmente adequadas para diferentes ideias.

Nessa concepção, os diferentes onomásticos — antoniescos, resnainianos etc. — referem-se a uma multiplicidade estilística que guardam em si um grau de indiscernibilidade, mas que podem ser apropriados com vistas a determinados fins. Encarados como perceptos sensórios, os estilemas cinematográficos são estilhaços de percepção elaborados para outras temporalidades, que agem diretamente sobre a sensibilidade do espectador, perturbando suas perspectivas de tempo.

Desse modo, na configuração proposta por Person, racional e sensório se misturam. O engajamento racional frente ao mundo passa necessariamente por uma desautomatização de uma sensibilidade enredada em um mundo transindividual, não sendo possível a separação estanque dessas esferas. Por essa razão, Person não considera a vicariedade um formalismo, pelo contrário:

Notadamente quando se sabe que a *sinceridade intelectual* de um realizador – no caso a ser dirigida para a comunicação – não se pressupõe necessariamente uma *sinceridade expressiva* que decorre de muitos outros fatores. [...] *Conscientemente recorro a este ou aquele filme, aproveito este ou aquele movimento de câmera, e misturo, sem qualquer constrangimento qualquer estilo, qualquer cinema. Filmar tem muito de uma ação seletiva. O que é mais eficaz é o que conta. Um cinema jovem, um cinema que tem e precisa dizer muito a respeito de sua época, só se deve preocupar com soluções formais na medida em que elas possam servir à eficácia da comunicação. O resto é formalismo entorpecedor.*²⁹²

Em um olhar rápido, as últimas linhas desse trecho podem soar como um resquício do zdanovismo, uma asserção em torno da validade apenas do conteúdo, das ideias, em detrimento da forma, que somente poderia complicar a mensagem. De acordo com o pensamento de Person, na interação entre o cineasta como intelectual, com uma visão de mundo, e o cineasta como apto a expressar a si mesmo, ocorre uma necessária “ação seletiva”. Esta consiste naquilo que chamamos acima de vicariedade de estilos que, para ele, seria um antiformalismo.

Explicitamente, porém, Person propõe a divisão em dois da sinceridade do artista e, conseqüentemente, das possibilidades de estilo. As figuras de estilo que podem ser apropriadas, dessacralizadas, profanadas, quase uma técnica a ser assimilada e inserida no filme, seriam terreno da “sinceridade expressiva”. E uma outra espécie de estilo, algo que surgiria

²⁹² PERSON, Luís Sérgio. *Os Naves: filme de ideias e comunicação* (Depoimento concedido a Miriam Alencar – parte 2). *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. ? 24 abr 1967.

espontaneamente, desde que o cineasta possua algo a dizer, se mostrariam campo da “sinceridade intelectual”.

Sobre a mencionada sinceridade expressiva, a perspectiva de Person, entretanto, supõe que um grau de eficácia na comunicação surgirá justamente na adequação entre o que o cineasta pretende propor e a forma como ele o faz. Como dissemos, o espectador imaginado por Person deveria ser particularmente tocado por formas, que seriam capazes de perturbar seu automatismo promovido por um cotidiano desumanizador. Apegar-se a um estilo único, não permitir o seu friccionamento, a sua contaminação na multiplicidade possível, seria confundir as duas esferas — a intelectual e a expressiva —, sob o risco de duas armadilhas, seja a do “formalismo entorpecedor” ou a das injunções externas à própria expressão do autor.

O que permanece em termos de sinceridade intelectual, porém, ainda é o sujeito, a mônada individual, cujo mundo interior é legítimo o suficiente em termos de visão de mundo para merecer expressão. Ainda é ao caráter do artista, como emanador de expressões, que esse estilo ou combinação espontânea de estilos propostos por Person, a partir das ideias que se quer comunicar, está irremediavelmente ligado. Com a peculiaridade de que essa energia orgânica, “intelectual” que dele brotará não deve depender de um programa rígido ou agendas externas, mas surgir a partir da conjugação desses componentes, em um jogo de duplicidade, um percurso infinito entre as duas esferas, a intelectual e a expressiva.

Person não advoga o indivíduo descentrado como eixo de sua proposta. Pelo contrário, ele acredita em tamanha força desse indivíduo que mesmo esse processo de se imiscuir frente ao outro, frente aos estilos de outrem, ainda se mostrará completamente incapaz de destruir suas forças, uma vez que se o cineasta “tem algo a dizer e um modo próprio, isso aparece”. Há uma crença em sistema de forças genuíno que percorre como seiva as manifestações artísticas individuais, emprestando-as vitalidade e, espontaneamente, deixando a concepção de mundo de um autor surgir no momento oportuno.

Pode-se falar, a partir dessa circunscrição de sentidos em despojamento do olhar personiano, de uma postura fenomenológica no que diz respeito à ética do mundo da narrativa. Seu despojar-se não é técnico, mas moral. Justamente a ambiguidade de sua narrativa se mostrou a grande, e quase a única, causa de desconforto da recepção de seu filme, entre os críticos, recordando-se a recepção negativa quanto à narrativa circular e o desfecho em aberto do filme.

Person, porém, defendia seu ponto de vista. Em sua assunção sobre os riscos de “soar demagógico”, recusar ingerências externas ao filme, ele reforça sua concepção de autorismo pessoal. A narrativa não se dobra apenas a sua vontade simplesmente por um capricho pessoal. Ele não via como apontar soluções sem servir de guia para o olhar do público, sob o risco de encarar o espectador como irreversivelmente míope: “Eu joguei apenas com *as cartas do personagem*, daquela sociedade que o envolvia, das pessoas com as quais ele convivia”.²⁹³

Person constrói uma perspectiva focalizada, que se pretendia “objetiva” (ver 4.3.4), inserida nas “cartas” do mundo expresso. Seu ponto de vista procura a *epoché*, prende-se ao contexto organizado expressivamente no mundo interno da obra, pondo-o entre colchetes, sem julgá-lo previamente. Para, a partir de então, tomando o filme como ponto de partida, reconfigurar essa realidade em segundo grau e tomar posições, sugerindo para o espectador que fizesse o mesmo. Reafirma-se o depósito final de julgamento está entregue ao espectador. Assim como o espectador seria o espelho onde surgiriam as ideias se o autor de fato as possui, cabe à plateia também interpretar as ações do personagem e a estrutura da narrativa. Enfim, é no espectador que a imagem ganhará sua realização final, e não no autor.

Ser *artesão de cinema* não é nenhuma coisa de outro mundo. Dentro de determinadas circunstâncias qualquer um pode vir a sê-lo. Para mim não significa nada. [...] Minha formação cinematográfica se prende à necessidade de comunicação [...].²⁹⁴

O autor, templo de toda uma forma de expressão por imagens, torna-se um artesão. Ele edifica um mundo a partir de estilos de outrem, e isso não carrega em si nenhuma marca especial, que o transformem em um ser distanciado, um ser de “outro mundo”. Podemos assumir que a aparente modéstia dessas palavras incisivas de desaturização, de destruição das barreiras entre o espectador e o cineasta-autor, não invalidam o mito que Person alimenta sobre si mesmo de autor incompreendido, aquele que não encontrou o público ideal entre os críticos, justamente porque, de acordo com suas perspectivas, esses possivelmente se baseavam em critérios românticos de compreensão da autoria cinematográfica.

Person, não obstante, dizia-se feliz porque o alvo de sua comunicação — o público, e não a crítica — compreendia seu esforço, o que o fazia persistir em seu modo de ver o ofício do

²⁹³ PERSON, Luís Sérgio. Person fala sobre São Paulo S.A. e sobre Person. *op. cit.*, p. 05.

²⁹⁴ *Idem, ibidem*. p. 01.

homem de cinema.²⁹⁵ Nesse raciocínio, o cineasta plenamente realizado é aquele que encontra as expectativas de seu público, mesmo que isso não se dê em uma esfera somente racional.

O diretor de cinema, podemos deduzir, não é completamente dono do olhar que constrói e, em relação a certos problemas, o objeto da lente da câmera, a organização da realidade de modo expressivo no interior do filme, até certo ponto, *pressupõe* um modo de olhar mais do que se encontra *submetido* ao olhar do cineasta. E o cineasta, é claro, curva-se a essas determinações que extrapolam sua vontade, obediente, como parte do jogo de dar vida às imagens. Entretanto, nessa curvatura performa o dobrar do corpo do artista frente a sua plateia, consciente de que o seu olhar é especial exatamente por saber ler as regras do mundo visível e transmiti-las ao espectador.

Luís Sérgio Person, desse modo, promove acintosamente uma negativa invectiva em relação à existência da muralha, um agressivo “não” lançado ao ideal de uma paternidade cultural. Desse processo de diluição nas chamas do dragão, porém, emergirá ainda o autor, ponto de entrada e de chegada de todo um sistema de valores baseado no indivíduo, que ainda resultará, ao final, em um *cinema verdadeiramente brasileiro*.

Uma concepção de autoria peculiar baseada em uma vicariedade da câmera cinematográfica, que pode vorazmente se alimentar de todo o repertório disponível sem preocupação, em geral, ciosa a respeito de “paternidade” ou originalidade, com a importação de modelos estrangeiros. Para o cineasta, o conceito de autoria tradicional, baseado em uniformidade de estilo e coerência temática e formal, não faz muito sentido.²⁹⁶

²⁹⁵ Person dizia que através de projeções especiais em que ele permanecia na plateia “sem que ninguém soubesse”, seguidas de questionamentos a audiência sobre determinados aspectos do filme após a sessão, teria sido hábil em identificar que os membros teriam entendido a “mensagem”. O problema proposto pelo filme era social e não apenas individual, concluía ele, a partir das respostas dessa plateia de teste, deixando-o, por isso, bastante satisfeito. PERSON, Luís Sérgio. *Person fala sobre São Paulo S. A. e sobre Person. op. cit.*, p. 04. Isso revela uma indisposição de Person para com a crítica especializada. Mas também uma peculiar concepção de público. A aceitação pelo público, no entanto, seria o que realmente importava, segundo ele mesmo, deixando-o de consciência limpa. Vale ressaltar que, apesar da consonância com as expectativas do período em relação às ideias de plateia, tais testes de recepção, supostamente objetivos, são tão radicalmente passíveis de subjetivismo quanto qualquer crítica cinematográfica.

²⁹⁶ Na década de 1980, o cineasta Francisco Botelho, diria: “A técnica é o estilo”. A semelhança com o apontado por Person está na dessacralização da proposta, mas termina aí (ver nota 299). Em realidade, se entendermos estilo na acepção de Bordwell, como o recurso formal que molda a sistematização e a significação do filme através dos usos das técnicas do veículo um estilo artístico está conectado não apenas às opções do cineasta, mas às circunstâncias históricas a que ele pertence. BORDWELL, David, 1999, p. 04. Ainda que o estilo possa ser aprendido, logo ensinado, afastando-se dos preceitos românticos do estilo como expressão pessoal original e única, podendo ser visto como uma técnica, para Bordwell, o estilo seria uma espécie de arquivatagem das técnicas, conectando necessariamente a sua “*texture*” à aspereza de um tempo histórico, a uma peculiar forma de temporalidade. Para a análise de Botelho, ver, AB’SABER, Tales. *op. cit.*, p. 37.

Para Sérgio Person, portanto, as ilusões de unidade de estilo da autoria estão implodidas e espalhadas pelos ares. Os seus filmes, nesse sentido, seriam arquiteturas de imagens montadas por um artesão em um estilo heteróclito, o que permitira passear pelos seus diversos andares como em um templo dedicado à cinefilia. Todos os “grandes” estilos e formas, “gênios” e tendências podem potencialmente estar lá abrigados, espalhados pelas suas paredes e compondo a argamassa que o sustenta. Mas, principalmente, essas formas estão reduzidas a elementos de uso, retiradas as suas camadas de auraticidade, transformadas em itens de uma caixa de ferramentas a se utilizar quando bem quiser e da maneira que desejar, desde que obedecidas as necessidades de expressão e comunicação.²⁹⁷

Mas, para Person, apropriar-se de um estilo em uma concepção desaturizada estava ainda imbrincado em uma necessidade de expressão autoral em que o filme se torna um veículo cosmopolita de engajamento frente a outras formas de fazer cinema; mas também, do mesmo modo, um ato engajado frente a um mundo carente de imagens que o desafiassem. Em Person, a imagem é um ato, um desafio; os estilos são as armas desse duelo, os espectadores são aliados, e o rival seria o mundo de automação onde todos, cineastas e espectadores, estavam inseridos. O encadeamento de imagens e de estilos ainda precisava de uma mão forte, a do cineasta, agente mobilizador de um esforço crítico, para erguer a sua estrutura e moldá-lo atento a um determinado grau de eficácia, necessário a fim de vencer esse duelo. Person propõe um ato de profanação, no sentido de reflexão atualmente elaborado por Agamben, uma captura de um elemento entregue a um sistema de valoração que o separa dos entes viventes. Um estilo auratizado, e a devolução desse elemento ao uso comum através do friccionamento de seus limites.²⁹⁸

A ousadia da proposta de Person possivelmente não foi bem recebida. Não estava ainda disponível a perspectiva, hoje acessível, de que centro e periferia na esfera da arte são limitadas perspectivas de análise e que os altares da originalidade são mitos a serem

²⁹⁷ Ideais como esses, da obra como um templo dedicado à cinefilia ou do *musée imaginaire*, questionam um dos princípios básicos da história da arte tradicional, o de que os estilos artísticos se prendem às épocas que os gestaram e não podem ser importados sem soarem artificiais. Para Bordwell, os *Cahiers du cinéma* já promoviam essa mistura de tempos: “*The Young Turk’s revision of la nouvelle critique [...] lifted films out of their historical contexts. Style was a vehicle for thematic meaning, largely isolated from broader patterns of aesthetic continuity and change*”. BORDWELL, David, 1999. p. 81.

²⁹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

demolidos.²⁹⁹ Desse modo, cabe supor que, ao agregar uma novidade como a proposta por Person, um corte em um quadro de códigos rigidamente estabelecidos, a fricção por ela gerada seria mais bem digerida por seus contemporâneos pelo esquecimento ou pelo mero silêncio a respeito. O que apenas assevera a singularidade do tempo personiano.

5.2.7 Uma clareira rumo à abertura: *O Caso dos Irmãos Naves*

Entre 1965 e 1967, quando finalmente lança seu filme seguinte, *O Caso dos Irmãos Naves*, Luís Sérgio Person vive um interregno bastante produtivo. Nesse ínterim, verticaliza-se sua diferenciação e singularidade em relação aos outros cineastas que lhe são contemporâneos. Os rumores acerca de projetos em que Person estava envolvido surgiam a todo instante. As *Cariocas* deveria contar com sua participação, o que, como vimos, não ocorre; uma fita chamada *Os Sete Pecados Capitais* (jamais realizada), também. Sem contar um projeto para um filme, veículo para o cantor Roberto Carlos, em que Person estaria envolvido.

Em abril de 1966, porém, ao menos um desses rumores se confirma. Person, junto com seu recém-parceiro de roteiros, Jean-Claude Bernadet, e o humorista Jô Soares assumem o projeto *SSS contra a Jovem Guarda* para o cantor Roberto Carlos e seus parceiros musicais de um programa dominical dedicado ao *rock and roll*, sucesso de público na televisão.³⁰⁰ Ao aceitar dirigir o filme, abertamente comercial, Person pretendia angariar fundos para projetos mais ambiciosos no futuro.

O cineasta chegou a filmar algumas cenas documentais, a serem incluídas na película, a partir de uma sessão de autógrafos no Cine Universo com os cantores Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Vanderléa. Na ocasião, quando os entrevistadores faziam as típicas perguntas, por exemplo, “se o filme seria *bem* brasileiro?”, Person se esquivava e deixava que Bernadet e Soares

²⁹⁹ Para Godard, todos os estilos do mundo não passam de um e mesmo estilo, variações de rascunho e esboços de linhas tortas. Falar em centro influenciador ou periferias influenciadas, referendar assim a lógica de um centro privilegiado de propagação da cultura, Europa ou Estados Unidos, não fazia sentido em seus filmes em que o gênero *gângster*, *noir* e ficção-científica eram misturados e subvertidos. Sem filmes, cineastas ou estilos sagrados, tudo se torna disponível, porque tudo se faz rascunho. Ely Azeredo celebraria as palavras de Person, mas não há como não perceber as fronteiras em que sua recepção e apreciação estão inseridas. De qualquer modo, o crítico demonstra satisfação pela contribuição ao projeto político da temporalidade técnico-industrial que o diálogo de Person com o INC e a *Filme Cultura* permitia: “Saudamos em Person o pedestre dos difíceis caminhos brasileiros. A testemunha fiel”. AZEREDO, Ely. Todos os estilos do mundo. *op. cit.*, 17.

³⁰⁰ FASSONI, Orlando Lopes. Person começou o filme com Roberto Carlos e sua turma. *Folha Ilustrada*, São Paulo, p. ? maio 1966.

respondessem aos repórteres.³⁰¹ Aparentemente, o argumento não estava em um estágio de desenvolvimento que permitisse observações mais precisas sobre o enredo.

O filme, infelizmente, foi cancelado, uma vez que os cantores, principalmente Roberto Carlos, não conseguiam se desvencilhar das agendas de shows e permanecer em São Paulo o tempo necessário para a gravação da fita.³⁰² Além disso, disputas comerciais em torno de elementos de *décor* e figurino dos artistas dificultavam a operacionalização do projeto, que Person abandonou em meados de 1966, para se dedicar somente ao roteiro dos Naves.³⁰³

Simultaneamente, Person voltava a participar de projetos de outros cineastas. Ele faz pelo menos duas participações como ator e uma como diretor, em projetos do cinema paulista. Aparentemente, o cineasta superou suas desavenças com o crítico Rubem Biáfara, um dos coadjuvantes da fatídica discussão durante a reunião de negócios oito anos antes. Person faz uma ponta como ator em *O Quarto* (1967), retorno daquele crítico paulista à posição de diretor, quase uma década após *Ravina*. No mesmo ano, faria também ponta em *Anuska, Manequim ou Mulher* (1968), baseado em uma história de Ignácio de Loyola Brandão, dirigido pelo estreante paulista Francisco Ramalho Júnior.³⁰⁴

Essas participações são rápidas e com poucas falas. Elas funcionam como referências internas, destinadas a um grupo de espectadores específico. Espécies de mensagens de mão única lançadas aos espectadores que só se tornam um diálogo real quando alcançam os pares, os próprios cineastas ou cinéfilos, aquela parcela da audiência que de fato conhecia o rosto de Person. Principalmente, tais participações, em geral, não são remuneradas e ocorrem apenas na base da amizade ou coleguismo profissional.

Entretanto, elas inserem Person em um quadro de relações dentro do cinema paulista, seja na proposta do “artístico e industrial”, do INC, da temporalidade técnica e industrializante, ou do caminho insular, independente e próprio que cada um desses cineastas, incluindo o próprio

³⁰¹ ROBERTO Carlos explica o filme que vai fazer. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 13, 12 abr. 1966, grifo nosso. Segundo a matéria: “o cantor [Roberto Carlos] achou que Person responderia melhor a questão” (*idem*, p. 13).

³⁰² FILME não anda porque Roberto Carlos não pára. *Última hora*, São Paulo, p.?, 14 jun 1966.

³⁰³ FASSONI, Orlando Lopes. Desinteresse de RC faz Person suspender ‘SSS’, São Paulo, *Folha Ilustrada*, São Paulo, p. ?, 15 jun 1966.

³⁰⁴ A participação de Person nesse filme, além de sua discreta atuação, estava ligada à fundação da Rede de Produtores Independentes (RPI), uma empresa para distribuir os filmes paulistas independentes, espécie de antecedente da Embrafilme, fundada em 1969, em São Paulo. De acordo com entrevista de Francisco Ramalho Jr., Person, Glauco Mirko Laurelli, Iberê Camargo e outros fundaram a empresa, através de pequenas contribuições pecuniárias de cada um dos envolvidos. Sobre isso, ver, RAMALHO JR., Francisco. Entrevista Parte 1: O começo de tudo e Anuska. *Revista Zingu* n. 40, 22 nov 2010. Disponível em < <http://revistazingu.net/2010/11/22/entrevista-com-francisco-ramalho-jr-parte-1/>>. Último acesso em 1º out 2014.

Person, seguia. Um exemplo de sua insularidade também viria em sua única participação como diretor em um projeto de um colega, visto, em geral, com desconfiança pelos homens de cinema, no caso, José Mojica Marins. Person integrou o projeto coletivo *Trilogia do Terror* (1968) (ver próximo tópico), encabeçado por Marins.

O seu próximo projeto autoral, lançado naquele ano, *O Caso dos Irmãos Naves*, diferente do seu longa-metragem anterior, mostrava notória preocupação em propor um cinema de realismo despojado em termos de estilo. Além disso, apresentava um tema muito mais facilmente classificável como social, ao se debruçar sobre um erro judiciário que ocorreu durante o Estado Novo, que destruiu a vida de dois comerciantes na cidade de Araguari, Minas Gerais. Os irmãos do título são presos e torturados pela polícia varguista por um crime que não cometeram (que nem sequer existiu), gerando uma narrativa claustrofóbica e com cruas cenas de tortura.

De acordo com Bernadet, que coassinou o roteiro do longa, Person chamava o filme de “projeto Castello”, referência ao atual ditador militar, Humberto Castello Branco. De acordo com o roteirista, o projeto seguinte, baseado em J. J. Veiga, a *Hora dos Ruminantes*, Person chamava “projeto Costa Silva”.³⁰⁵ O cineasta acreditava que, naquele momento, o questionamento aos militares deveria ocorrer principalmente através de filmes que abordassem de maneira crítica o autoritarismo. No romance de Veiga, por exemplo, os personagens de uma vila são seduzidos por um grupo autoritário que, no entanto, submete-os a sua vontade sem disparar uma arma. O romance faz parte do realismo fantástico *a la* Gabriel Garcia Marquez e, no desenvolvimento do enredo, diversos animais, principalmente vacas, invadem a cidade, dominando-a, justificando a presença da palavra “ruminantes” no título.

Enquanto o momento de se dedicar ao romance de Veiga não chegava, Person e Bernadet dedicaram-se por longos meses ao roteiro de *O Caso dos Irmãos Naves*, baseado no relato do advogado das vítimas, Alamy Filho. Durante a produção, cujas gravações foram iniciadas em 19 de novembro de 1966, Person preocupou-se com a filmagem *in loco*, deslocando a equipe para Araguari, a cidade que foi palco do episódio real, lidando com dezenas de atores não profissionais, apenas raramente fazendo uso de estúdios. Promoveu, ainda, oficinas de atuação, ministradas pelos atores profissionais do elenco, com a comunidade local.³⁰⁶

³⁰⁵ BERNARDET, Jean-Claude. Caso Naves. In: BERNARDET, Jean-Claude & Luís Sérgio Person. *O Caso dos Irmãos Naves: chifre em cabeça de cavalo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2004, p. 08-09 (Roteiro do filme republicado com comentário de Jean-Claude Bernardet).

³⁰⁶ PERSON inicia nova película. *O Estado de São Paulo*, p. 11, São Paulo, 30 out 1966.

Person esforçava-se para transformar o filme na película de maior teor político possível, rebatendo de vez as acusações de formalismo que recebera por conta de *São Paulo S.A.*. Sua suscetibilidade às observações negativas em relação a sua estreia ainda não se dirimira. *Naves* seria nitidamente um filme-resposta. Antes mesmo da estreia, Person observa:

[...] Só depois de me desligar de uma falsa e fetichista ideia do cinema, que finalmente pude fazer *o meu primeiro verdadeiro filme*, [em *Naves* fui capaz de] abstrair-me de minhas ansiedades imediatas e entrar em um caminho objetivo [...] A película, naquilo que no seu tratamento tem de despojado, seco, talvez mantenha a intensidade dos valores propostos, isto é, *a necessidade de se opor conscientemente, vigorosamente, contra o arbítrio e a violência* [...]. Estou tranquilo, sinto que o filme é íntegro, que consegui uma unidade. Está isento dos excessos que existiam no meu filme anterior, não tem os desequilíbrios de uma fita de impulso. É mais objetivo, tranquilo, porém ainda é decididamente revoltado [...] Sinceramente não estou interessado no futuro dos meus filmes, penso mesmo que *Os Naves* podera [sic] ser uma obra que, tristemente, pateticamente envelhecerá, mas a sua força atual provavelmente será plena e eficaz.[...] *É uma película de recusa à violência, sobre qualquer disfarce, mesmo que essa violência pretenda se justificar como necessária ao restabelecimento da justiça e da verdade*. No entanto, não é por isso um filme pacifista, panfletário das boas atitudes, do bom comportamento, *não é um filme de acordo com as soluções morais e políticas dos que pregam os chamados indivíduos bem pensantes*.³⁰⁷

Na autocrítica a *São Paulo S. A.*, Person aposta com vigor as suas fichas em seu novo filme. Acusa o primeiro filme de desequilibrado, “filme de impulso” e baseado em uma ideia “fetichista” de cinema.³⁰⁸ Implicitamente admite que faltou unidade e que aquele caminho não era “objetivo” o suficiente. O único fator que uniria os dois filmes seria a revolta, concluindo seu pensamento, inclusive dizendo com uma frase ambivalente: “[*Naves*] não é um filme de acordo com as soluções morais e políticas dos que pregam os chamados indivíduos bem pensantes”. Desse trecho podemos retirar dois sentidos para o “de acordo”, o de que o filme não está em consonância com os princípios pregados pela intelectualidade [“bem pensantes”], mas que também sua proposta não inclui um acordo com as “soluções morais e políticas” tradicionais.

O filme, finalmente, estreia em 5 de junho de 1967. Os tempos eram outros: diferente de *Noite Vazia* ou *São Paulo S.A.*, que estrearam apenas em poucos cinemas, a indústria de

³⁰⁷ PERSON, Luís Sérgio (apud NOVA fita de Person). *O Estado de São Paulo*, p. 15, São Paulo, 28 maio 1967.

³⁰⁸ Na entrevista a Miriam Alencar, a palavra “fetichista” era explicada: “Há um bom tempo já, minha atração pelo cinema não tem mais nada de fetichista, como ao surgir, há 20 anos. No princípio, eram a câmara, os refletores, a atmosfera de um estúdio que excitavam a minha fantasia cinematográfica. Hoje, só de avaliar o preço de um refletor já me sinto cansado e, do ponto de vista técnico, a realização cinematográfica, é para mim muito chata, quando não também altamente cansativa”. PERSON, Luís Sérgio. Person: auto-análise e cinema verdadeiro. *op. cit.*

cinema nacional já conseguia promover a estreia simultânea d’*O Caso dos Irmãos Naves* em um circuito de quatro dos principais cinemas de São Paulo (Cine Ipiranga, Metrópole, Paissandu e Astor).³⁰⁹ Person, promovido a uma espécie de cineasta fenômeno da indústria cinematográfica paulista conseguiu uma megaestrela. O filme se torna um sucesso imediato de bilheteria e, ainda que alguns críticos fizessem reservas, a comunidade especializada também, *grosso modo*, o aprovaria.

No material publicitário distribuído pela Lauper Filmes junto aos cartazes da produ o, a apresenta o do filme ao público e a crítica deixava fortes pistas de como o filme deveria ser interpretado; ao mesmo tempo, lançava chamariz para o público tradicional de cinema:

Foi possível então recriar dentro da maior *autenticidade e realismo*, os principais lances que marcaram o drama de Araguay, filmando-se todas as cenas nos mesmos ambientes em que se deram os acontecimentos reais. [...] *O nosso cinema deve usar todos os recursos possíveis da linguagem para exprimir e convencer o expectador [sic] daquilo que desejamos e que   necessário dizer. O estilo, um modo próprio de expressão cinematográfica, nasce com a sinceridade. O mais importante é a comunica o com o nosso público. A utiliza o da sinceridade, aplicada à realidade em que vivemos, ao momento presente, pode ser o elemento detonador, capaz de desfazer equívocos que dividem crítica e público. [...]*

Em seguida, um destaque para a participa o de Anselmo Duarte:

Anselmo como todos ou quase todos sabem foi em 1962, laureado com a Palma de Ouro no Festival de Cannes, com a película “O Pagador de promessas”. Agora após quase dez anos de ausência reaparece num filme realizado no Brasil. [...]

E, por fim, para arrematar o apelo publicitário, nas últimas linhas surgia, em caixa alta, as seguintes chamadas:

UM FILME VERDADE SOBRE UMA TERRÍVEL MENTIRA. A VIOLÊNCIA E A VERDADE NO DRAMA QUE COMOVEU O BRASIL [sic].³¹⁰

A partir do mote de “autenticidade e realismo”, o texto publicitário repete, agora para um público mais amplo, algumas ideias já expressas nas entrevistas de Person, deixando evidente

³⁰⁹ Recordemos que, em 1967, como resultado das políticas do INC, o número de filmes subira de 28 fitas no ano anterior para 44, ver, JOHNSON, Randal. *op. cit.* e cap. 3.

³¹⁰ CASO dos Irmãos Naves. *Material publicitário*. São Paulo: Lauper Films, 1967.

que o filme não significava uma ruptura com a sua proposta original, já alardeada desde pelo menos 1965: a apropriação dos múltiplos estilos, o estilo como sinceridade, o elemento detonador de equívocos, enfim, os elementos que já analisamos no tópico anterior.

Um parágrafo sobre Anselmo Duarte, que interpretava o personagem do tenente torturador, antagonista da narrativa, permite-nos perceber que o alvo da publicidade não era apenas a crítica especializada, mas o público pagante dos cinemas. Antigo galã da Vera Cruz, o ator retornava para a atuação após muito tempo como apenas produtor e diretor, o que poderia ser um chamariz para um público mais tradicional.³¹¹ Por fim, a frase em caixa alta denomina a película como um “FILME VERDADE”.

Alguns críticos, assim como acontecera em *São Paulo S. A.*, passaram a adotar a publicidade como óculos para a análise. Se na época da estreia de *Person* ele se torna automaticamente o fundador da metrópole no cinema brasileiro, agora *Naves* podia ser interpretado como um realismo que quase eliminava a presença do diretor. É o caso da abordagem da *Filme Cultura* sobre o lançamento.

A revista do INC oferece uma cobertura considerável ao novo filme de *Person*,³¹² colocando-o na capa da sua edição número 5, de julho/agosto de 1967, com foto de Raul Cortez e Juca de Oliveira, os atores que interpretam os irmãos que dão nome ao filme, anunciando também com destaque na capa que o filme fora escolhido pelo Itamaraty para representar o Brasil no Festival de cinema de Moscou.³¹³

A revista dedica uma crítica de duas páginas ao filme, com uma grande foto de lateral de *Person* concentrado e envolvido com o que filmava, em um ato agitado de gravação, manuseando uma câmera no tripé, sua mão pairando no ar, como a executar um passe de mágica (fig. 5.9). O crítico Ely Azeredo, que assinava a matéria, margeada por longas aspas de *Person*, argumenta:

³¹¹ De acordo com rumores, Duarte não era a primeira escolha de *Person* que “tinha enviado [o roteiro dos *Naves*] a Francisco Rabal, ator espanhol, convidando-o para ser o astro principal”. Rabal era ator de películas de Luís Buñuel, Leopoldo Torres-Nilson e Michelangelo Antonioni. Cf. FASSONI, Orlando Lopes. *Person* começou o filme com Roberto Carlos e sua turma. *Folha Ilustrada*, São Paulo, p. ? maio 1966.

³¹² Biáfora informava que era o primeiro grande lançamento do cinema paulista daquele ano. BIÁFORA, Rubem. O erro judiciário em O Caso dos Irmãos Naves, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. ?, 04 jun 1967. Por isso também a atenção do INC sobre o filme.

³¹³ Bernardet teria dito que, apesar da euforia dos telegramas de Durval Gomes Garcia, diretor do INC, após Flávio Tambellini deixar o cargo, os russos demonstraram aversão a várias cenas de tortura, principalmente as que envolveram crianças. Cf. BIANCO, Armindo. Um dia as manchetes quando já era tarde. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. ?, 25 set 1967.

É um filme onde [sic] o cineasta reflexivo de *São Paulo S. A. quase se apaga como autor para expor compromisso documental* um episódio verídico que, inclusive pela *objetividade nua* com que foi apresentado, está destinado a um extraordinário efeito de reflexão [...] Admite, com naturalidade, uma guinada de estilo – e, até certo ponto, *um despojamento* de estilo – por achar que o caminho aparentemente desprezioso e menos “nobre” do documentarismo se afirma o mais coerente com a comunicação que pretende com público, neste específico momento; finalmente, é, deliberadamente ou não, um *corajoso gesto isolado contra a mística* – a essa altura, excessiva – *do “cinema de autor”*, que vem produzindo quase todos os centros de produção um insulamento do cinema de maior empenho artístico [...]. O filme anterior e o que agora se apresenta ao público brasileiro não garantem a Person uma filmografia de continuidade estilística. Mas são dois momentos de grande dignidade e pulsação humana em nosso cinema.³¹⁴

O crítico carioca apresenta o novo filme de Person como uma amostra de “objetividade nua” em que o autor quase desaparece para expor seu “compromisso documental”, em algo similar ao que a publicidade do filme também afirmava, o que se tornou um chavão com o passar dos anos sobre o filme. Apesar do aplauso ao “gesto isolado” de Person contra a “mística” do cinema autoral, isso não impedia Azeredo de lamentar que as diferenças radicais entre o primeiro e o segundo filme de Person não garantiam a ele uma “filmografia” e uma “continuidade estilística”. Contraditoriamente, Azeredo compreende o gesto profanador, mas lamenta que a unidade da mônada tenha sido quebrada, avariando o cristal, supostamente sem fissuras, de uma expressão cinematográfica subjetiva.

O equipamento cognitivo na época não parecia acalentar problemas em relação a uma câmera-verdade em que um autor “quase” se apagasse, como se o fato se desenvolvesse por si mesmo frente às lentes. Embora a fotografia que ilustra a matéria ainda referende a máquina de sentidos de produção de um autor de cinema, proprietário e senhor dos sentidos, com os aspectos de subjetivação advindos desse processo, as palavras do crítico parecem constatar, entre júbilo e lamento, que Person havia de fato praticamente sumido atrás das câmeras. No “filme verdade”, segundo essa concepção situada historicamente, apenas a “verdade” vinha à tona e a câmera se tornava apenas um meio de registro, mais eficaz que qualquer olho humano.

Em adição às ideias postas a circular pela publicidade do filme, em suas constantes intervenções para explicar o filme e as suas opções, o cineasta insistia na ideia de que seu filme era antirromântico, documental, despojado e seco: “Um cinema até antiestético [...], um cinema

³¹⁴ AZEREDO, Ely. Todos os estilos do mundo. *op. cit.*, p. 19.

anti-eterno — pois, o tempo não está para as catedrais góticas — um cinema voltado à realidade presente, destinado a servir à realidade presente sem moralismo de segunda ordem”.

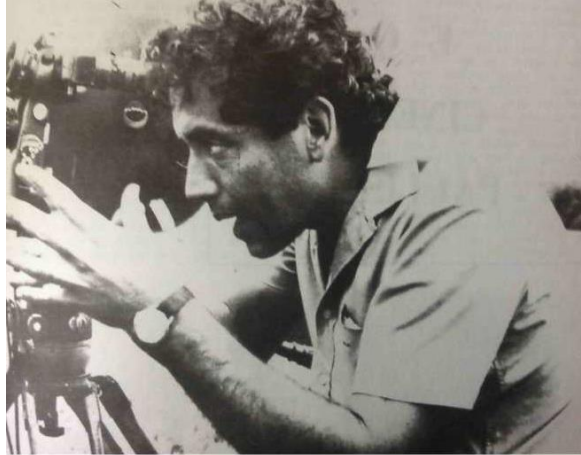


Figura 5.9. *Filme Cultura*, n. 05. Foto de Person para compor a matéria sobre o seu novo filme. Os gestos das mãos em pleno ato do prestidigitador para efetuar a mágica da autoria no cinema.

Isso deve ter ecoado incisivamente na pena dos críticos. Várias críticas do período repetiam clichês semelhantes. Embora a maioria dos ensaístas estivesse particularmente interessada não em discutir peculiaridades de produção e opções formais de cinema, mas se voltassem, de maneira compreensiva em virtude do momento político que o Brasil vivia, para o impacto humano que poderiam extrair da narrativa. A crueza das longas cenas de tortura e as críticas ao sistema judiciário brasileiro visivelmente deixaram impressões no público intelectual, mesmo em quem não era da área cinematográfica, marcando a trajetória de recepção do filme. Algumas das análises mais amplas e de maior fôlego que o filme recebeu, na época de seu lançamento, são de sociólogos e historiadores, e não dos especialistas em crítica de cinema.

Uma exceção é Maurício Rittner, que dedica dois ensaios ao filme. Defensor da temporalidade técnico-industrial, ele aproveita para tecer comparações da narrativa com *Terra em Transe*, o clássico cinemanovista também lançado naquele ano. Aqui, nós nos prenderemos às observações de Rittner quanto aos aspectos mais propriamente fílmicos da obra de Person. Primeiramente, o crítico faz observações sobre o realismo cinematográfico que o filme adota, para ele, uma “emulação” (em um sentido positivo) daquele desenvolvido por Francesco Rosi,

cineasta italiano que Person abertamente admitia como inspiração. Rittner ressalta a “importância política” daquelas escolhas:

[o filme] ultrapassa o simples documento e institui a exemplaridade da História. Quando a violência se sobrepõe à lei, quando o arbítrio oficializado invade os direitos fundamentais do homem, insistir na injustiça seria óbvio demais. [...] Person assume os riscos inerentes a sua opção. [...] já que a realidade é plural e não singular, apresentando uma grande variedade de perspectivas, é preciso fazer do filme um processo múltiplo, oferecido à discussão, e não um produto acabado, inteiramente estratificado, e portando indiscutível. Preferir o processo ao produto é uma das características do moderno realismo cinematográfico [...]. *Trata-se de um filme aberto, no qual não existem intenções nem conclusões, mas propostas: o filme propõe, o espectador dispõe* [...] “*O Caso dos irmãos Naves*” não é um filme humanista, [que se esgote numa condenação e numa moral]. Vai além da compaixão e da denúncia, para questionar a própria natureza falível da justiça. Não atua moralmente, na base do empirismo sentimental [...]. *A direção é contida, voltada para a comunicação direta das idéias e afastada de formalismos brilhantes mas mistificadores: uma direção que não “aparece”, assim como todo o elenco, cujos integrantes ficam num nível igual.*³¹⁵

Rittner concorda com Azeredo sobre o estilo de direção que “não ‘aparece’”, embora suas aspas no verbo deixem implícito o esforço operacional do cineasta para que algo assim, caso isso seja de fato possível, ocorra em uma película.³¹⁶ Enfatizar, por sua vez, o filme como um “processo”, uma “obra aberta” seria diagnosticá-lo com o realismo moderno que se recusa a condenações morais fáceis. Os personagens cumprem “funções” dentro da narrativa, que apenas circunda os objetos, sem se impor a eles. *Naves* seria, portanto, uma das narrativas do cinema moderno que preferem o vazio e não se posicionam claramente para a audiência, no imperativo de determinar um ponto de vista. Suas imagens *produzem* um vazio ético que incita o questionamento por parte do espectador.

Um *filme processo*, afinal, não tão diferente em termos formais do que já observamos em relação à proposta de Person para *São Paulo S.A.*. Mas distante dos formalismos, que muitos acusavam aquele filme de ter incorrido; *Naves* permite que a multiplicidade da realidade surja em sua crueza. Para Rittner, essa seria a vitalidade mais propriamente política do filme, permitir que

³¹⁵ RITTNER, Maurício. “Irmãos Naves” filme aberto. *op. cit.*, grifo nosso. Ver também, RITTNER, Maurício. Alcance da fita de Person. *Estado de São Paulo*, São Paulo, p. ?, 20 jun 1967.

³¹⁶ Ao refletir sobre um novo significado, atento a múltiplas temporalidades de contemporâneo, Agamben recorda que, para produzir o escuro, a negatividade, todo um esforço operacional se faz necessário: “não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas”. AGAMBEN, Giorgio, 2009, p. 63.

uma realidade em camadas múltiplas seja explorada. Esse descamamento ou descascamento do real serviria, assim, para questionar uma sociedade em que a violência se sobrepõe à lei.

As críticas negativas se prendiam em geral à crueza e à duração das cenas de tortura. Alex Viány diria que elas fariam a alegria dos sádicos da plateia, embora elogiasse o filme, relacionado-o a *O martírio de Joana D'Arc* (*Le passion de Jeanne D'Arc*, DIN/FRA, 1928) de Carl Dreyer. Maurício Gomes Leite, por seu turno, acreditava que o filme era um equívoco em seu tratamento justamente devido a suas cenas de tortura demasiado longas.³¹⁷

Algumas das observações negativas sobre *Naves*, porém, extrapolavam essa esfera e condenavam mesmo as opções em geral de Person e Bernadet. Um exemplo é o de Armindo Bianco, crítico de cinema do jornal *O Globo*. O ensaísta reclama da falta de matizes da abordagem e expande quase automaticamente sua crítica para o cinema de São Paulo, apontando enganos na escolha do elenco e na atmosfera dramática criada:

Aos roteiristas faltou senso de ironia para uma especulação sobre a doçura de nossos costumes [do Brasil]. Homens politizados, Person e Bernadet preferiram forrar-se na Carta da ONU, aliás um austero e nobre diploma de intenções. [...] Equívoco de Person? Sem dúvida [a escolha de Anselmo Duarte foi um erro], São Paulo tem tradições cinematográficas peculiares: a Vera Cruz, Biáfora, Lima Barreto, Tambellini, Fernando de Barros, [Mário] Civelli [coprodutor do filme], os demonistas nostálgicos de Caligari que se contentam com Mogica [sic] Marins a falta [sic] de um Roger Corman. [...] *Que tem São Paulo a ver com os Irmãos Naves?* Apenas o seguinte: Person e Bernadet procuram, [dessa maneira] melhor [Francesco] Rosi [...] Nada de cair no utópico, no demagógico, no estético, no enterro da catedral gótica [...]. [O resultado final foi] *um Cinema pesado como um bate-estaca* e reverso da *souplesse* [sic] de São Paulo S.A. Person freado por Bernadet e *experimentando Brecht em Araguari*. [...] Um cinema que se supõe do *tempo presente*, sem *moralismos de segunda ordem* e que, no entanto, leva a platéia a comunhão [sic] episódica da telenovela, pela *esquemática enfática do contraste entre as doces ovelhas paisanas e o vilão que proclama [sua violência] diante do júri [...]*.³¹⁸

Bianco cita trechos, de maneira absolutamente irônica, da declaração de um cinema “antiestético” e “antieterno” de Person, para embasar sua crítica de que o resultado final teria invalidado as intenções iniciais. Suas observações sobre o cinema paulista demonstram

³¹⁷ As opiniões de Viány e Gomes estão na coluna de Ely Azeredo para o *Jornal do Brasil*. Em carta a Glauber, Bernadet reclamaria que os críticos acreditavam que o filme era “sádico”. Ver, BERNARDET, Jean-Claude [carta] 21 jul, 1967, São Paulo [para] ROCHA, Glauber. s. n. 8 f. Sobre Person e A Hora dos Ruminantes. In: BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 284. Ver também, AZEREDO, Ely. O filme em questão: O Caso dos Irmãos Naves. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. ?, 23 set. 1967.

³¹⁸ BIANCO, Armindo. Um dia as manchetes quando já era tarde. *O Globo*. Rio de Janeiro, p. ?, 25 set 1967.

claramente o quanto o filme também se torna alvo das rivalidades já existentes. O crítico aponta ainda que a abordagem dos direitos humanos que o filme faz não seria incisiva o suficiente, ainda lembrando uma abstrata carta internacional de abstrações, sem uma fundamentação de ações nos costumes da cultura brasileira. Para ele, o saldo final fora uma abordagem sem sutilezas de nenhuma forma, o que torna a narrativa impalatável (“*bate-estaca*”).

Além disso, o “esquema” maniqueísta dos personagens — dividido entre vítimas descamisadas rumo à desumanização e torturadores uniformizados com o monopólio da violência — teria o apelo de um melodrama televisivo, recaindo justamente sobre o aspecto que Rittner, crítico que abordamos anteriormente, recusou tão enfaticamente em sua avaliação de *Naves*, o sentimentalismo. O apelo sentimental transformava, assim, os personagens em figuras dignas de pena no intuito de definitivamente cativar, ainda que por uma artimanha sem sofisticação, o espectador.

Não tão sutilmente, o autor aponta um culpado para a suposta genialidade de Person ter sido paralisada ainda à altura de seu filme de estreia: Jean-Claude Bernadet. Para Bianco, a ação do crítico no roteiro e sobre a concepção do filme teria “freado” o diretor. Ao esforço em responsabilizar Bernadet também pode ser relacionado à sarcástica nota de “Brecht em Araguari”, indicando que Bianco também era leitor das críticas do belga no *Suplemento Literário do Estado de São Paulo* e estava ciente de sua recepção do dramaturgo alemão.³¹⁹

Uma das análises do segundo tipo que mencionamos, realizada por indivíduos fora da área cinematográfica, é de Luiz Weiss, jornalista e futuro cientista social. Weiss começa questionando quais as relações possíveis entre o tempo coletivo, da esfera pública, do Estado Novo, e um episódio de micropolítica, como o de Araguari. Em seguida, reflete:

Aparentemente, trata-se de eventos – díspares em magnitude – que não guardam relação alguma entre si: fato político e fato policial não se misturam. Aparentemente também, é apenas por mero acaso que se avizinham no tempo. § *O Caso dos Irmãos Naves*, de Luís Sérgio Person, encarrega-se de sugerir o contrário. Ao empreender o relato jornalístico [...] *o que o filme faz é o processo da ditadura* [do Estado Novo]. O episódio de Araguari não se encerra nele

³¹⁹ Bernadet vinha da publicação de *Brasil em tempo de cinema*, cujas observações sobre os cineastas de esquerda deixaram uma ala da crítica em franca indisposição com o corroteirista. Sobre isso, ver, CALIL, Carlos Augusto. Posfácio: João Cláudio Jorge Renato 67. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 185-191. E a carta de Glauber Rocha a Alfredo Guevara: “O livro de Jean-Claude Bernadet [...] é completamente falso”. [carta] ? maio 1971, Santiago, Chile [para] GUEVARA, Alfredo, Havana. Cuba 13 f. Sobre a revista Cine Cubano, o cinema revolucionário e atualização sobre a situação de cinema no Brasil. In: BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 405.

mesmo: antes, *exprime indutivamente os conflitos de consciência numa sociedade submetida a uma estrutura de poder fundada na violência*. Mais que as agruras de supostos réus de um suposto latrocínio, *é a violência a protagonista principal da fita* [...]. [A violência] emerge como um dado, ou seja, como um componente esperado e previsível nas relações concretas entre os homens e as instituições, que apenas se torna nítido e se cristalizam [em] padrões autoritários de dominação/subordinação. [...] [O filme] *transcende a simples reportagem*. A obra assume o caráter de *reflexão sociológica* [...] Em Araguari, o pasmo é consequência menos da brutalidade desencadeada contra os irmãos Naves e suas famílias que da *impossibilidade de conciliar o mundo das representações e sua transcrição efetiva na lógica dos acontecimentos* [...] [O delegado] não existe enquanto pessoa. De sua personalidade, nada de substancial é dado a conhecer. Ele sequer tem nome. Sua condição de algoz não se desvenda ao nível do Eu singular [...] [A narrativa] *despersonaliza os demais protagonistas: aos poucos, mesmo os réus vão sendo despojados de humanidade. Seus sentimentos íntimos não estão em linha de conta*. [...] Por último, resta ao espectador discutir a conclusão geral e melancólica da obra. A liberdade jurídica não devolve aos oprimidos a condição humana: *Joaquim e Sebastião Naves terminam coisa nas notícias dos jornais*.³²⁰

Weiss termina alcançando em seu escrito, apesar do propósito de uma análise sociológica, a realização de uma análise do filme enquanto narrativa, também abrangendo os aspectos sociais e jurídicos a partir dos sentidos que o filme permite. O episódio singular de Araguari se torna “indutivamente” uma avaliação da violência contida na própria sociedade, justamente aquele estado de violência potencial que permite a um ditador carismático ascender ao poder e glorificar sua figura carismática como herói. Permite-se, no mundo da narrativa, toda sorte de arbitrariedades aos direitos do indivíduo e de violência aos princípios básicos da liberdade humana, o que faz possível encarar, dessa maneira, como um “dado”, o dirigismo estatal autoritário e a violência que dele emana.



Figura 5.10. *O Caso dos irmãos Naves*. 1967. Direção: Luís Sérgio Person. Um teste psicológico para o espectador desafiando sua fé no sistema jurídico.

³²⁰ WEISS, Luiz. Sociologia da Violência. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 24 jun 1967.

Por isso, no filme, todos os personagens estão despojados de sua personalidade: antagonistas e protagonistas não possuem “eu singular”. Sentimentos e perfis psicológicos não são considerados em uma narrativa em que a “brutalidade” seria a real protagonista. Uma violência, contra o ser humano e os indivíduos, justamente possível de ser observada por um total descompasso entre a rede de relações observada na “lógica dos acontecimentos” e o ideal abstrato de uma ordem jurídica, com leis impessoais e burocráticas, o “mundo das representações”.

Esse descompasso não permite que os personagens, o juiz, o advogado, que deveriam representar a lei, rompam o círculo infinito das obrigações jurídicas e ajam de fato, de maneira efetiva, para remediar uma injustiça. Suas mãos estão atadas pelo sistema que defendem. Sua luta não era por justiça, porque esta somente se daria fora desse trâmite infernal, mas pela correta execução de um conjunto de formalidades. Weiss é categórico: *Naves* “transcende a simples reportagem”, supera assim a mera documentação realista, torna-se uma ampla crítica a uma sociedade como a brasileira, para ele, historicamente baseada na perpetuação da violência.

Os irmãos Naves continuariam, para o analista, violentados até postumamente, uma vez que suas imagens foram coletadas pela mídia que, abordando o caso de maneira sensacionalista, revestindo-as de objetos de consumo reificados, ajudando a perpetuar o processo de “coisificação demoníaca”,³²¹ impedindo, assim, os irmãos de romperem definitivamente o círculo infernal ao qual estavam injustamente condenados.

5.2.8 Experiências pós-Naves e abandono do cinema

O filme de Person foi um dos campeões de bilheteria daquele ano. O INC registra que *O Caso dos Irmãos Naves* se torna a quinta maior renda do cinema nacional em 1967.³²² Person somente tinha a lamentar, uma vez mais, a incompreensão por parte da crítica, elegendo-o como o seu filme favorito, até mesmo sua verdadeira estreia, ato pretensamente inaugural que já acontecia pela terceira vez: “acho *pouco compreendido* até mesmo pelas pessoas que gostam d’ele

³²¹ A expressão de Habermas sobre o conceito de reificação talvez seja apropriado aqui. “O mundo moderno, o mundo completamente racionalizado é desencantado apenas na aparência; sobre ele paira a maldição da coisificação demoníaca e do isolamento mortal.” HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*: doze lições. Trad. Luís Sérgio Repa e Rodnei do Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 158.

³²² O primeiro colocado fora *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos de Oliveira, com mais de 50 milhões de cruzeiros novos. Person faria menos da metade disso, em torno de 20 milhões com Naves, o que já era vultosa soma. Ver, PRÊMIOS INC 1967. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, INC, n. 09, p. 27-29, 30 abr 1968.

[sic]. Refiro-me especificamente, à gente de cinema”, completando que o público não especializado tinha aprovado o filme.³²³

Já no ano seguinte, em contradição ao desejo de inserir seu cinema em um gênero de cinema político, mas fiel à perspectiva de que um cinema de autor poderia conviver com projetos mais comerciais, Person procura um projeto de apelo popular mais evidente. Do mesmo modo que planejava concluir o projeto para a Jovem Guarda a fim de financiar a adaptação da história dos irmãos Naves, Person acreditava que o sucesso financeiro de uma única fita poderia significar muitos filmes de alta ambição estética, exemplares do cinema de autor. Se o sucesso se confirmasse, os fundos daquele filme seriam o suficiente para adaptar para o cinema o romance de J. J. Veiga, projeto que, para sua contrariedade pessoal, jamais foi realizado.

Nesse período, o requisitado Person se torna também professor de cinema em um curso de artes cinematográficas do colégio de ensino superior São Luís. Ministra disciplinas como “Linguagem Cinematográfica”. Em uma das aulas, em episódio memorável, leva José Mojica Marins para a sala de aula, defendendo-o junto aos alunos como um dos mais geniais cineastas brasileiros.³²⁴ Aquele cineasta conectado a práticas do cinema marginal e, futuramente, à Boca do Lixo paulista, para Person, seria um injustiçado e incompreendido, merecendo sua profunda admiração. A amizade com Mojica, assim como a com Glauko Laurelli, seu sócio na Lauper Filmes, a produtora que ambos fundaram, já durava desde meados da década de 1950.

Person dirige então o episódio *Procissão dos Mortos*, inserido no filme de Mojica Marins, *Trilogia do Terror* (1968). O projeto coordenado por Marins envolvia outros dois episódios que seriam dirigidos pelo próprio Mojica e por Ozualdo Candeias, outro diretor cujo nome depois seria conectado ao cinema marginal, que naquela época se notabilizava pelo longa-metragem *À Margem* (1966), filme que colheu observações de admiração por Person quando de seu lançamento³²⁵ e recebeu o prêmio de qualidade do INC.

Podemos ressaltar a insularidade das práticas de Person, baseadas principalmente em sua versatilidade. De um projeto para músicos que significavam, ao menos para a juventude engajada, o máximo de alienação ao cinema de Zé do Caixão, diretor de filmes como *À meia-noite levarei sua alma* (1964) sucesso de público, mas desprezado pela crítica, Person percorria

³²³ PERSON, Luís Sérgio (*apud* CINEASTAS em depoimento). *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, INC, n. 08, p. 26-33, 6 mar. 1968, p. 28.

³²⁴ Cf. Relato de Carlos Reichenbach, cineasta que foi aluno de Person, ver, REICHENBACH, Carlos (*apud* ROTEIRO decupado da cópia analisada do filme “Person”). In: COSTA, Candida Monteiro Rodrigues da. *op. cit.*

³²⁵ PERSON, Luís Sérgio. Person e o cinema paulista. *op. cit.*

os mais diversos itinerários. Na sua variedade de opções, pode-se ver a aplicação prática de sua concepção dessacralizada da arte cinematográfica, mas também se faz possível notar correspondências inauditas.

O filme para a jovem guarda, infelizmente, não foi concretizado, mas o seu curta no filme de José Mojica Marins, *Trilogia do Terror* (1967), que recebeu o título de *Procissão dos Mortos*, apresenta-se como um excelente objeto de análise para o delineamento de algumas dessas correspondências.

Até aqui, temos, concentrado na figura de Person, a sensibilidade de um autor e suas propostas, construídas por nós nas seções anteriores, a partir de sua autonarração. Podemos encontrar nela muitas pistas para ler possibilidades de organização de imagens. Mas isso não invalida exercícios de interpretação de imagens fílmicas em que os itinerários perceptivos da época possam ser extraídos a partir da própria prospecção de sentidos das imagens.

Desse modo, a análise que aqui realizaremos, assim como as pré-análises já apresentadas, sinaliza o caminho a ser seguido em nosso próximo e último capítulo, quando nos debruçaremos sobre as imagens propriamente ditas dos cineastas. Nas primeiras cenas do curta de Person, encontramos um garotinho que perambula pelo campo, palco de suas brincadeiras infantis, até que encontra um cadáver de um guerrilheiro já em estado de decomposição.

O corpo é removido pelas autoridades, mas a metralhadora que ele portava desaparece. A comunidade local permanece intrigada pelo episódio e surgem rumores de que haveria um grupo de guerrilheiros para além do rio que margeia o vilarejo, mas que aqueles homens armados só apareceriam em determinado momento da madrugada, sendo, em realidade, manifestações sobrenaturais. Enquanto a conversa no bar local se desenvolve, recortes sobre a mesa com a foto de Ernesto Che Guevara, guerrilheiro cubano, teórico da revolução tricontinental, que seria executado na Bolívia em outubro de 1967, são claramente focados pelo enquadramento da câmera.

O pai do garotinho assume a missão de cruzar o rio até o lugar onde a assombração se daria para provar a todos que aquilo não passava de um boato sem fundamento. Os moradores o acompanham até o rio, mas permanecem, de maneira segura, na margem oposta do córrego. O protagonista atravessa o rio, de baixa profundidade, a pé, enquanto os outros moradores assistem, impassíveis. Nesse momento, o enquadramento em plano geral dos vultos de chapéu à margem estabelece relações com o seriado de terror americano *Além da imaginação* (*Twilight Zone*, 1959-

1964) em clara referência ao show de televisão que seria bastante influente sobre o cinema norte-americano na década seguinte.³²⁶

No clímax, o protagonista encontra o grupo de guerrilheiros que volta dos túmulos. Seu líder assemelha-se claramente a Che Guevara. Como se faz comum nas histórias do gênero horror, o personagem que ousa desafiar o desconhecido é punido pelas forças sobrenaturais. O pai do garotinho é assassinado pelo líder guerrilheiro com um golpe de coronhada sobre seu peito, justamente sobre a medalha que sua esposa havia lhe presenteado com um sugestivo símbolo da paz.

A narrativa do filme, diferente de celebrar o guerrilheiro, o que seria esperado pelo cineasta de esquerda que a assina, coloca o sócia do Guevara — um fantasma de corpo bastante sólido que usa, inclusive, armas de fogo — em uma posição negativa, daquele que perpetra a violência contra um indefeso e desarmado camponês. Nesse sentido, o curta de horror questiona de maneira ácida e direta se a violência seria a saída para os problemas do campo.

A mensagem pacifista óbvia liga-se ao contexto político que o Brasil vivia de maneira intensa, antecipando a discussão que se tornaria nevrálgica com o passar dos anos sobre a legitimidade da luta armada contra a ditadura civil-militar. Aqui poderíamos ver atuar indícios da proposta de Person para um cinema do presente, atento às demandas do tempo, o que não estava esquecido apenas em virtude do seu curta-metragem pertencer ao gênero terror, supostamente de caráter mais comercial.

O conto debate abertamente o dilema sobre a possibilidade de usar armas contra um sistema de governo injusto, o que é reforçado pelas conversas do bar entre os populares. Nessa ocasião, um dos personagens coadjuvantes canta canções populares sobre pátria em perigo e a necessidade de defendê-la com coragem.³²⁷ No desfecho do episódio, quaisquer dubiedades sobre o posicionamento da narrativa em relação à legitimidade de recorrer às armas são desfeitas quando o filho do protagonista recebe das mãos de um guerrilheiro escondido na floresta uma metralhadora e a dispara contra a câmera e, conseqüentemente, contra o espectador.

³²⁶ CAPUZZO, Heitor. *O cinema além da imaginação*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.

³²⁷ Os populares funcionam como o coro da narrativa, servindo de comentário à ação principal. Recurso já apontado para *Caiçara*, em GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1983, p. 243.

O curta de *Person* pertence a um gênero, o terror político,³²⁸ e aquilo que perturba a ordem dos fatos naturais, os guerrilheiros mortos na floresta, ameaça claramente qualquer proposta de paz no mundo do filme com claras alusões aos acontecimentos políticos recentes da América Latina. O assassinato do pai e a tutela do filho por um novo pai simbólico (não precisamos ir mais fundo na associação psicanalítica) resultam, logo em seguida, no tiro contra o próprio espectador. A última imagem congela o garoto em um plano americano, com o sinal visual do estampido, que convencionalmente simboliza o tiro no cinema, como uma mancha na parte superior da tela. Além disso, para ênfase, a imagem salta várias vezes o mesmo objeto (recurso de dilatação de tempo, sobre isso, ver 6.1 e 6.2).



Figura 5.11. *Procissão dos mortos*. 1968. Direção: Luís Sérgio Person. A imagem em movimento congela no momento do tiro contra a platéia.

Propor uma correspondência entre *Procissão dos Mortos*, um enredo de horror com o propósito aparente apenas de entretenimento, e *O Caso dos Irmãos Naves*, o filme anterior, uma narrativa abertamente política de denúncia das arbitrariedades de um regime de exceção, pode soar estranho. Mas os significados imagéticos se encadeiam de maneiras inusitadas.

Se apenas através de aspectos formais mostra-se possível conectar *Naves a São Paulo* S. A. de maneira mais direta, para o curta de horror, as relações são também temáticas e

³²⁸ Filmes americanos como *Invasores de corpos* (*The body snatchers*, EUA, 1958), há muito têm sido interpretados como metáforas para a invasão dos soviéticos aos EUA durante a Guerra Fria. Podemos constatar que o gênero de terror político, embora nem sempre reconhecido como tal, já possuía um histórico de alguns anos. Para o conceito do gênero, ver, CARROL, Noel. *A filosofia do horror: ou os paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, São Paulo: Papirus, 1999.

componentes do enredo. Em ambos os filmes, personagens fardados ameaçam e agredem indefesos habitantes de vilarejos, promovendo atrocidades em nome de ideais como justiça, no caso do longa-metragem, e revolução, no caso de *Procissão...* O cenário do campo, os personagens simples e a opressão de uma força externa à comunidade, uniformizada e transindividual (ainda que claramente apoiada em um líder) inserem a população local em um círculo de horror e morte, o que também são elementos comuns aos dois filmes.³²⁹

O símbolo da paz destruído no momento do assassinato do protagonista e a imagem congelada da criança a manusear a metralhadora funcionam como alarmes, até acintosos em seu pesado significado simbólico, contra as consequências de regimes de exceção sobre a vida dos indivíduos. Nesse momento, talvez seja lícito propor a transposição das fronteiras entre agentes de percepção e sujeitos sociais, uma vez mais, e ousar uma arriscada pergunta: a partir do exposto acima, como situar a posição política de Luís Sérgio Person? Como Marta Nehring sugeriu em seu capítulo sobre Person, a posição do cineasta como esquerda democrática favorecia seu isolamento.³³⁰ A partir da análise que fizemos, podemos supor que o ponto de vista abertamente não favorável a uma revolução armada por parte da narrativa também não ajudasse no seu diálogo com certos quadros da esquerda no período.

Podemos afirmar, baseados em critérios de análise dos filmes simplesmente temáticos, que o autor Person surge nesses dois filmes vistos em conjunto como um “pacifista”, alguém que pregava a paz a qualquer custo, apesar do seu horror àquela alcunha, que talvez soasse, segundo o vocabulário utilizado por Person, “panfletário[a]”. Ainda que de esquerda, Person parecia rejeitar intensamente qualquer tipo de autoritarismo que sufocasse o indivíduo, fosse ele sintonizado a qualquer frequência política.

Em 1968, Person filma *Panca de Valente*, baseado em um antigo roteiro de sua autoria, escrito na segunda metade de 1950, uma comédia que misturava esquemas das chanchadas e do *western* americano.³³¹ O filme fracassou junto à crítica e ao público. Anos depois, Person atribuiu o fracasso do filme a um intelectualismo em sua forma de humor, que

³²⁹ O realismo fantástico da literatura latino-americana também não está descartado como chave para interpretar o filme, ao invés de apenas o gênero cinematográfico horror. Recordemos temas semelhantes no romance de J. J. da Veiga, que Person sonhava adaptar para o cinema.

³³⁰ Segundo Marta Nehring: “Numa época de extrema polarização política, como foram os anos 1960, a crítica social que não via possibilidades concretas na utopia socialista ficava num impasse.” NEHRING, Marta. *op. cit.*, p. 153.

³³¹ Naquela época, o roteiro de Person chamado *Com panca de valente* foi anunciado como “western satírico nacional”. A comédia já tinha até produtora, a “Cruzeiro Filmes do Brasil”, com a direção de Júlio Romarcio Filho. Mas o projeto não se concretizou; ver, NOTÍCIAS do cinema paulista. *O Estado de São Paulo, São Paulo*, p. 12, 18 jun 1957.

falhava em se comunicar com o público-alvo.³³² Podemos deduzir que, como uma plateia de conhecimento mais especializado, geralmente, desprezava entretenimento daquele gênero, a fita encontrou-se sem público.

A mistura de tempos promovida por Person provavelmente também não ajudou na recepção. Quase em fins de 1960, a chanchada já se mostrava um gênero decadente em termos de sucesso de público devido à migração de seus quadros para a televisão e o desgaste de suas fórmulas. A exceção, naquele momento, eram os filmes de Mazaroppi. O roteiro foi elaborado em meados da década anterior, um período em que o cinema então realizado favorecia a visão pessoal de Person sobre chanchada como uma das possíveis saídas para a produção cinematográfica brasileira. Por isso, a disposição de Person para filmar seu antigo *script*, no momento em que o gênero já não tinha o mesmo desempenho junto ao público, terminou em naufrágio.

Em seguida, subitamente, Person deixa o cinema. Alega as dificuldades de financiamento e produção, a frustração de seu projeto sobre o romance de J. J. Veiga, a família para cuidar, as despesas com a RPI etc.³³³ Essa série de razões não parecem deixar as questões exatamente esclarecidas, ao menos para os exigentes olhos do historiador de hoje. *Naves* e a *Hora dos Ruminantes* se posicionam frontalmente contra governos autoritários. Nesse sentido, podemos nos perguntar se Person temia retaliações por seus frontais desafios ao regime, agora que o governo estava em nova fase, de caça aos direitos e liberdades individuais ainda mais severa. Ou simplesmente se cansara da atmosfera cinematográfica brasileira e suas disputas aparentemente infundáveis.

Apesar de a procura de causas para os acontecimentos históricos ser um das armadilhas para o historiador, uma vez que o multicausalismo e a impossibilidade de imputação causal são condições incontornáveis em torno de grande parte dos objetos a que o olhar historiográfico se destina, as perguntas continuam no ar e a documentação não esclarece o episódio. De qualquer modo, somente o fracasso financeiro do seu último filme não parece ser o suficiente para fundamentar o autoexílio de Person.

Podemos supor apenas que um conjunto dos fatores expostos por Person e algo das hipóteses por nós apresentadas acima podem se iluminar mutuamente. Em muitos momentos da

³³² PERSON, Luís Sérgio. Entrevista à Luz, Câmera & Ação. In: LABAKI, Amir, 2002, p. 21-40.

³³³ “Nesse momento, eu estava reduzido a zero, sem dinheiro, com uma filha, morando num cubículo e eu tinha que recomeçar tudo e para mim não há nenhum problema em recomeçar”. *Idem, ibidem.* p. 31.

pesquisa historiográfica, as lacunas parecem incontornáveis. Esse momento merece ser classificado entre eles.

5.2.9. O regresso do cosmopolita: reconciliação com o passado?

O fato é que Person, após o fracasso de *Panca de Valente*, exila-se no vídeo publicitário. Ele funda uma pequena produtora e apresenta propostas de produção de curtas-metragens publicitários. Por dois anos, Person produz e dirige dezenas de vídeos para diversas marcas como Marlboro, Banco Mercantil, Doriana etc., tornando-se bem-sucedido também nessa área.³³⁴

Retorna ao cinema somente com a produção de *A Moreninha* (1970), adaptação do clássico da literatura de Joaquim Manuel de Macedo. O montador Glauco Mirko Laurelli, tradicional parceiro de Person em filmes anteriores, assume, dessa vez, a direção. Person assina a produção do filme junto com o músico Cláudio Petraglia. Em paralelo, continua no setor publicitário, não raro, tendo que suportar piadas sobre o cineasta premiado agora condenado a um ramo exclusivamente comercial, consideravelmente menos artístico e menos nobre do que o cinema, ao menos segundo o senso comum.³³⁵

Em termos de hipótese, não parece estranho apontar que, se o projeto de Person como cineasta, de dessacralização da imagem cinematográfica, ainda mantinha algum grau de sobrevivência, o trabalho com as imagens publicitárias, embora em uma linha de produção mais rápida e com considerável menor tempo de elaboração, não seria de produções de imagem tão diferentes assim do cinema. Para os pesquisadores, os curtas publicitários de Person podem fornecer também produtos visuais passíveis de análise, que teriam muito a dizer sobre o regime visual do período. Infelizmente, não está nessa proposta a previsão de analisar os vídeos publicitários dirigidos por Person.

O que nos interessa é que, em 1972, Person rompe agressivamente com todos os clientes com que tinha contrato e retorna ao cinema, dessa vez na cadeira de diretor. Esse

³³⁴ Uma amostra desses vídeos está disponível nos extras do DVD de *São Paulo S. A.*, ver, Comerciais dirigidos por Luiz Sergio Person In: *SÃO Paulo S. A.* 1965. Direção e roteiro: Luís Sérgio Person. Produção: Socine Produções e Renato Magalhães Gouveia. Produção Executiva: Nelson Mattos Penteado. Edição: Glauco Mirko Laurelli. Fotografia: Ricardo Aronovitch. Elenco: Walmor Chagas, Eva Wilma, Otelo Zelloni, Darlene Glória, Ana Esmeralda. DVD (1), Videofilmes. Neles, em um comercial para o Cartão de Crédito Passaporte, Person dirige Anselmo Duarte uma vez mais.

³³⁵ PERSON, Luís Sérgio. Entrevista à Luz, Câmera & Ação. In: LABAKI, Amir, 2002.

episódio encontra-se fora de nosso recorte temporal e, ainda que os historiadores tenham consciência de que existe vida após os limites arbitrários de tempo que um recorte de pesquisa está obrigado a respeitar, não parece salutar para o historiador avançar muito além de sua prévia delimitação.

Mas dediquemos nossa atenção a esse período de 1972-1973 por conta de duas razões. Primeiro, o lançamento de *Cassy Jones – O Magnífico Sedutor* (1972), uma outra comédia, agora de costumes, parodiando personagens da mitologia urbana carioca, permite a Person atualizar sua proposta de cinema (ou pelo menos iluminá-la por outros ângulos) em entrevistas e declarações do período. Em segundo lugar, o ano de lançamento daquele que seria seu último longa-metragem também é aquele em que *O Caso dos Irmãos Naves* estreia no exterior, fornecendo-nos uma chance rara de observar, mesmo que fragmentariamente, como uma proposta de cinema cosmopolita constrói uma trajetória de percepção no exterior.

O novo filme de Person também se mostrava bastante diferente dos seus dois mais famosos. A disposição de Person em romper com uma pretensa unidade estilística talvez o transformasse em uma versão ainda mais radical do cineasta heraclitiano, proposto por Khouri para o diretor de cinema no Brasil. *Cassy Jones* não aposta no realismo documental, como *Naves*, nem no drama de angústia existencial, como *São Paulo S. A.*. O filme consiste em uma comédia no estilo picaresco, em um tom de farsa, o que desagradava a crítica, principalmente a carioca.



Figura 5.12. *Cassy Jones – Magnífico sedutor*. 1972. Direção: Luís Sérgio Person. Flerte com chanchada, cenas sensuais e nudez.

O momento histórico era outro, ainda que não tenhamos mais espaço para explorar o seu contexto, que excede em muito nosso recorte. Mas o INC, em parceria com a distribuidora Embrafilme, conseguira erguer uma estrutura, apesar das muitas dificuldades, para a produção e distribuição do cinema brasileiro. Uma política consolidada por sucessos de bilheteria como *Macunaíma* (1969) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).³³⁶ Esses filmes haviam alçado os cinemanovistas a uma nova fase, embora o ocaso do movimento empurrasse cada vez o cinema novo para o que Carlos Diegues chamaria, algum tempo depois, de “monumentalização”.³³⁷

É nesse clima que Person lança sua comédia de costumes, sendo, em seguida, convidado para uma entrevista ao *Pasquim*, periódico que misturava charges e política em quantidades explosivas e que revolucionou o meio jornalístico ao abordar diretamente questões que até então eram tabu no jornalismo impresso. Suas entrevistas eram famosas por permitir palavrões (ainda que sinalizadas por asteriscos) e um *copy-desk* menos rigoroso, permitindo uma linguagem mais próxima daquela utilizada no cotidiano.

Os jornalistas Zélio, Geraldo Mayrink, Fernando Pessoa e Ruy Barbosa foram os responsáveis por entrevistar Luís Sérgio Person. Mais descontraído e menos propositivo, o depoimento de Person mostra-se bastante diferente daqueles concedidos a Alfredo Sternheim ou Miriam Alencar alguns anos antes. Em realidade, o caráter fragmentário de seu pensamento, próprio de um fluxo espontâneo de raciocínio, sem preocupações formais, levou alguns a suspeitar que tal liberação tenha se dado sob efeito de álcool. Logo no primeiro momento, Person assume uma posição “defensiva”. Provavelmente habituado à leitura do *Pasquim*, portanto ciente que os entrevistadores em geral alfinetavam os entrevistados, decide ser o primeiro a lançar uma provocação:

O mundo está contra mim. Depois estão vocês [os entrevistadores] [...]. Arte, no sentido geral, já nem tá existindo mais. Cinema é um negócio muito limitado, limitadíssimo! Dentro desse campo que me foi ensinado a viver, [contudo] eu acho que algumas coisas a gente pode fazer. É uma pena que hoje [por conta de uma queda de energia elétrica], por exemplo, vocês não conseguiram assistir nem um terço daquilo que eu considero o trabalho mais importante [de minha carreira], no sentido cinematográfico, que é o “*Caso dos Irmãos Neves*”. [...] Em primeiro lugar, “*São Paulo S. A.*” não é uma obra do Cinema Novo; segundo,

³³⁶ JONHSON, Randal, *op. cit.*, p. 104-137.

³³⁷ DIEGUES, Carlos. Cacá Diegues: Por um cinema popular, sem ideologias (entrevista concedida a Pola Vartuck). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 27, 10 set. 1978. Ao se transformar em memória, o cinema novo adquire um *status* que ossifica algumas de suas propostas, agora já em vias de desaparecimento (v. 3).

não é contra o Cinema Novo; terceiro, *é uma obra que precede o Cinema Novo. Eu sou um sujeito que nasceu de uma cultura humanista, maravilhosa. Eu aprendi com Ruggero Jacobbi, com [o diretor italiano] Alberto D’Aversa,*³³⁸ *aprendi com uma porção de gente que me deu uma cultura geral incrível. Eu sou realmente um intelectual do cinema. [...] Eu nunca fui sectário a não ser quando isso foi necessário, quando isso foi importante para conseguir alguma coisa. [...] Eu não sou sectário nem nada a não ser quando isso convém a uma ideia. [...] Sou um sujeito dessa cultura que nasceu com o teatro brasileiro, o bom teatro, o novo teatro brasileiro. [...] Eu fui do Cinema Novo quando interessou ao Cinema Novo. Eu não fui do Cinema Novo quando não interessou ao grupo. Isso é muito importante. Aliás, graças a Deus, nunca pertenci a nenhum grupo de cinema no Brasil. [...] Eu estava formado por um grupo de pessoas que, não podendo fazer cinema, pelo menos tinham uma consciência estética que eu acho muito importante. Eu aprendi [isso] com Ruggero Jacobbi que [...] é um dos homens que mais influenciaram a estética no Brasil. [...] Sou um sujeito de uma formação anti-Cinema Novo, até pelas idéias. [...] Eu sou um cara que posso fazer tanto “Panca de Valente” como posso fazer “São Paulo S. A.”. E jogo tudo, não tenho nada a perder na medida em que tenho um senso de cultura. [...] O melhor cineasta nacional é José Celso Martinez que não fez um filme!*³³⁹

A entrevista continua por muitas páginas. O desafio e a provocação, tanto de Person quanto dos entrevistados, sempre surge na mesma intensidade, que se direciona para a discussão aberta, às vezes.³⁴⁰ A importância da entrevista, independente das polêmicas que ela provocou, está em uma reavaliação que Person realiza de seu próprio passado e, sobretudo, a respeito da cultura paulista da década de 1950. Através do inusitado de algumas passagens, podemos perceber a explicação para algumas de suas posturas, principalmente nos anos iniciais de seu sucesso, logo após a estreia de *São Paulo S. A.*

Person, por exemplo, assegura, em um dos pontos que se tornaria de maior polêmica, que a sua participação *a posteriori* no cinema novo, por um curto período, teria sido apenas estratégica. Em sua fala, o pensamento de grupo surge como uma circunstância aceita, não sem certa violência que uma vez perpetrou contra si mesmo, ao se encaixar numa classificação prévia a fim de viabilizar a concretização de seus planos de cineasta. Segundo o próprio Person, ele somente teria sido “sectário” quando isso contribuiu para a concretização de uma “ideia”,

³³⁸ Alberto D’Aversa foi diretor italiano e voltou a produzir, após longo interregno, quando Person estava na Itália, dirigindo *Seara Vermelha* (ITA, 1964), baseado em romance de Jorge Amado. O responsável pela edição desse filme foi Glauco Mirko Laurelli, tradicional parceiro e companheiro de ideias de Person, o que sugere que ambos talvez tenham desenvolvido uma relação de aprendizado mais estreita com o veterano diretor.

³³⁹ PERSON, Luís Sérgio. Entrevista. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, n. 205, p. 10-13, 05 a 11 jun 1973. Republicado em PERSON, Luís Sérgio. Entrevista a *O Pasquim*. In: LABAKI, Amir, 2002.

³⁴⁰ A certa altura, o jornalista e crítico da revista *Veja*, Geraldo Mayrink, irritado com as ideias de Person, chega a dizer que o novo filme de Person não tem qualidade, usando palavras de baixo calão e linguagem chula: “Teu filme não é uma m(*), é mais que isso”. MAYRINK, Geraldo (*apud* PERSON, Luís Sérgio). Entrevista. *op. cit.*, p. 13.

negando peremptoriamente, com uma ênfase totalmente ausente em suas entrevistas anteriores, já ter pertencido ao cinema novo.

Claramente, percebemos o que já podia ser intuído a partir das suas declarações à *Filme Cultura* e ao *Jornal do Brasil*. Person encarava como vantajoso em médio prazo para a sua carreira uma negociação com o cinema novo, logo suplantada pelas suas conexões mais íntimas com o modo de produção paulista. A radicalidade de sua repetida e enfática negação em jamais ter se integrado de fato ao grupo para o *Pasquim* demonstra que Person agora estava em um diferente momento de sua autonarração identitária.

Em outro momento da entrevista, Person afirma que é “anterior” ao cinema novo. A pesquisadora Candida Monteiro Rodrigues da Costa, em uma dissertação sobre Person, levanta a contraditoriedade dessa assertiva, uma vez que o movimento Cinema novo surge em 1961 e Person somente estreia de fato no cinema em 1965.³⁴¹ Acreditamos, porém, que Person não falava em critérios temporais exclusivamente cronológicos.

Para o cineasta, sua temporalidade pode ser afirmada como anterior ao Cinema novo uma vez que sua formação (entrelaçamento de experiências e estabelecimento de expectativas) estava relacionada à eferescente cultura cinematográfica da São Paulo dos anos 1950, campo a que pertencia de maneira indissociável, e onde, segundo Person, os homens da cultura “não podendo fazer cinema, pelo menos” estavam municiados de “uma consciência estética”.

Na entrevista, apesar das diferenças de ênfase, alguns aspectos da identidade que construiu para si durante os últimos seis ou sete anos permaneciam intactas em Person. Por exemplo, o seu pendor para a dessacralização, o elogio à versatilidade, o reconhecimento das limitações da estética enquanto esfera entronizada e o alcance limitado da própria arte que escolheu seguir, o cinema. Ainda que admitisse, em um lampejo de otimismo acima dessas restrições: “dentro desse campo que me foi ensinado viver, algumas coisas a gente pode fazer”.

Sua principal alteração de postura, porém, se dá em relação a seu passado paulista. Person reconhece, por exemplo, o papel de Ruggero Jacobbi em sua formação cultural. O diretor de teatro, que ministrou um curso de interpretação para os palcos a Person, foi corroteirista de *Caiçara* e diretor de outros filmes da Vera Cruz, como *Esquina da Ilusão* (1953).³⁴² O cineasta

³⁴¹ COSTA, Candida Monteiro Rodrigues da. *op. cit.*

³⁴² De acordo com Douglas Correa Jr., Ruggero Jacobi, seria um defensor do cinema-indústria, ver, CORREA JR., Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: EdUnesp, 2010, p. 133.

italiano radicado no Brasil dirigiu, além de filmes, dezenas de peças, tornando-se figura de destaque no cenário dramático paulista.³⁴³

Em outro momento, elogia, para choque dos entrevistadores, Mojica Marins e Rogério Sganzerla, ambos paulistas, considerados então cineastas marginais. Em sua afirmação de que José Celso Martinez seria o maior cineasta do Brasil, podemos ver um ato de pura provocação. Respeitado diretor de teatro, que encenou *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, Martinez nunca se envolveu com cinema.³⁴⁴ Provavelmente uma forma velada de Person insinuar, de maneira quase sacrílega para os seus interlocutores naquele momento, que não havia de fato grandes diretores de cinema no Brasil.

Distante de sua reticente postura anterior sobre o mundo cultural que vivenciou na década de 1950 em São Paulo, condenado seguidamente como “marasmo” ou “artificial surto industrial” e, outras vezes, em avaliações mais moderadas, afirmado como não totalmente “deficitário”, mas vítima de uma infraestrutura onerosa, agora ele atribui a esse ambiente a germinação de uma “cultura humanista” e que permitia afirmar, um tanto peremptoriamente: “sou um intelectual do cinema”.³⁴⁵

Aquele curvar-se sobre seu próprio histórico pessoal permitia que Person lançasse, assim, com a delicadeza de um coquetel molotov, uma patente afirmação de identidade. Aqui podemos remeter a uma autoavaliação de desempenho que o cineasta Ruggero Jacobbi, alvo confesso de admiração por Person, legou. Já em um momento avançado de sua carreira, ele dizia ter se frustrado terrivelmente com sua “curta e desesperada [...] incursão no cinema. [...] Para

³⁴³ O que é abordado em RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectivas; Fapesp, 2002.

³⁴⁴ Embora Labaki analise que sua famosa montagem de *O Rei da Vela* tenha sido influenciada por Glauber Rocha. Ver, LABAKI, Amir (*apud* PERSON, Luís Sérgio). Entrevista a *O Pasquim*. In: LABAKI, Amir, 2002, p. 86.

³⁴⁵ A entrevista teve repercussão negativa. Muitos acusavam Person de estar bêbado, outros asseguravam que suas “boutades” eram apenas isso e não tinham fundamento. No *Pasquim* seguinte, Person responde às críticas em uma longa carta, da qual transcrevemos apenas um pequeno trecho: “[...] Não levei a sério a minha entrevista que vocês publicaram [...]. [Mas] fique a mim atribuído somente o que é meu. Não posso acrescentar mais besteiras às muitas que já me pertencem”. Nega que com a carta esteja fazendo um “*mea culpa*”: “Achei ótima a entrevista e não estou nessa de autojustificativas”. Acrescentando ainda uma longa lista de críticas ao cinema novo. Em meio a isso, oferece mais alguns detalhes sobre sua “evolução e formação” cultural, “adquirida [devido a] um longo aprendizado técnico *sem preocupações de expressão ou ‘autenticidade’ brasileiras*, pescando aprendizado de italianos como [Adolfo] Celi” e a partir de “*uma formação cultural importada*”. Finalizando, de maneira irônica: “Mas, por favor não me leve a sério. Gratuitamente seu, L. S. Person”. PERSON, Luís Sérgio. Carta. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 206, p. 16, 03 jul 1973, grifo nosso.

escrever eu era um homem de ação, para a ação eu ficava, desesperadamente, um homem de letras”.³⁴⁶

Embora provavelmente Person remetesse em sua declaração ao *Pasquim* à intelectualidade de uma maneira mais tradicional, a sua falta de tato com as palavras, demonstrada na forma como expõe algumas ideias na entrevista, coloca definitivamente, na acepção de Jacobbi, Person não no papel de um “homem de letras”, mas como “um homem de ação” tanto nas filmagens quanto nos momentos em que precisava das palavras para se expressar publicamente.

Homem de cinema e da imagem transformada em ato de forma intensa, Person em sua temporalidade privatizada estava atravessado por gestos imagéticos que alimentam e são expressão de uma inquieta inteligência cinematográfica. Para além de suas autoexplicações e suas propostas, as imagens que Person produziu são o legado de sua temporalidade para o cinema nacional. Elas carregam as sementes visíveis de um pessoal e singular projeto de cinema abandonado à obliteração.

Próximo ao lançamento de *Cassy Jones*, porém, uma outra estreia demonstra interesse ainda maior para nossas delimitações de pesquisa. Em 13 de setembro de 1972, *O Caso dos Irmãos Naves* é lançado comercialmente nos Estados Unidos através de uma sociedade entre a Lauper Filmes e a Europix Internacional. O filme se torna um sucesso comercial e recebe uma recepção positiva dos críticos americanos, que louvam o filme em termos políticos, ainda que não escondam um certo embaraço com a fita em termos formais.

No cartaz de divulgação no estrangeiro, sobre a terrível imagem de um instrumento de tortura, paira a gravura de uma boneca que lembra Carmem Miranda, executando um movimento de dança com maracás com direito a pequenas notas musicais a envolvê-la. Um pouco acima da figura, a seguinte frase: “Welcome to Brazil! The Brazil of Carmen Miranda... Copacabana... A cup of hot coffee... and.... THE CASE OF NAVES BROTHERS [sic]”.

Após uma série de estereótipos internacionais sobre o Brasil — alguns agregados nos 30 anos anteriores, como Carmem Miranda e Copacabana, e outros já quase seculares, caso do café, do qual os EUA eram os maiores importadores — o título do filme de Person surge em caixa alta, a esmagar e a se sobrepor àquele punhado de reducionismos culturais. O propósito de

³⁴⁶ JACOBBI, Ruggero (*apud* RAULINO, Berenice). *op. cit.*, p. 215.

desfazer estereótipos agregados à identidade brasileira parece ainda mais claro se analisarmos que o filme, em sua versão internacional, possuía um acréscimo digno de nota.

Person agregou um prólogo ao filme. Uma espécie de documentário, narrado em inglês, que aparecia antes dos créditos iniciais.³⁴⁷ Diferente de situar contextualmente o filme para a plateia internacional, o documentário assemelhava-se aos guias de viagem e de turismo, mencionando as belezas e os atrativos do Brasil. De repente a narração em *voice over* tinha seu tempo de exposição acelerado até se tornar incompreensível. Em seguida, repentinamente, subiam os créditos e tinha início de fato o filme, provavelmente em uma versão muito próxima daquela lançada no Brasil.

Com isso, estava nos objetivos de Person desnortear críticos e plateias americanos.³⁴⁸ O cineasta brasileiro revelava, assim, uma vez mais um ato de iconoclastia, e agora o alvo seria a estereotipia que reduzia o Brasil a um conjunto de apazíveis referências, contribuindo para uma perspectiva sobre o país distante dos problemas e da vivência cultural brasileira, múltipla e bastante contraditória, cujo verniz de uma identidade baseada na alegria e na positividade pouco ou nada revela dessa complexidade identitária.

Em consonância com o sucesso de público, os *reviews* que os críticos estadunidenses lançam na imprensa da época, na maioria das vezes, celebram *O Caso dos Irmãos Naves*.³⁴⁹ Gary Giddins situa o filme de Person como o pioneiro de uma tradição de filmes políticos internacionais, como *Z* (1968), de Costa-Gravas, e *Sacco & Vanzetti* (1970), de Giuliano Montaldo. Mas o crítico preferia, dentre todos, o filme de Person: “Naves Brothers *has a more universal and haunting look in its stark, clipped, journalistic manner*”.³⁵⁰

Andrew Sarris, por sua vez, apresentava sérias reservas ao filme, embora admitisse que assisti-lo tocou-o profundamente:

[...] *One of the problems of the picture is that the audience never becomes sufficiently involved with the Naves Brothers to identify with them. Hence, they*

³⁴⁷ Person usa um recurso de ironia semelhante em São Paulo S. A., ao fazer uso de cenas documentais da corrida de São Silvestre realizadas por Carbonari. Sobre isso, ver, análises (6.1).

³⁴⁸ O crítico da revista *After Dark* refere-se ao filme como um “*Kafkaesque ordeal*”, enfatizando que o “*travelogue*” inicial seria “*glibly contemptuous*”, além de “*leadenly ironic*”, gerando uma sensação de antecipação trágica: “*even before the announcer’s voice is speeded up into gibberish and we envision the sobering contrast to come*”. THE CASE of Naves Brothers. *After dark: entertainment magazine*. Nova York, n. 05, vol. 05, p.?, set 1972, destaque nosso.

³⁴⁹ Como exemplo, ver, GUARINO, Ann. Naves film, a powerful indictment. *Daily News*, New York, p. ?, 14 set. 1972.

³⁵⁰ GIDDINS, Gary. ‘NAVES Brothers’ is powerful pic. *The Hollywood Reporter*, New York, p. ? set. 20 1972

remain sensationalized human interest characters in a tabloid drama, *to be pitied without being understood* [...] The film is far from satisfying allegorically. *There are none of the usual salvatory signposts of race and class conflict. The torture victims are white middle-class entrepreneurs, and several of their tormentor are black policemen* [...] [It] seems to be no particular political issue involved beyond the most abstract notions *embodied in our Bill of Rights and common law, notions that do not seem to travel well to warmer climates.* [...] *I didn't like it at all, and couldn't fit, it either into ethics (too one-sidedly one-dimensional) or aesthetics (too hysterical and uncontrolled). But I've never forgotten it. There is an embarrassingly authentic banality about its brutality, and at the very least, it remind us all to forcefully of the vast number of potential victims of this planet.*³⁵¹

Sarris está atento, fato que ainda hoje se encontra frequentemente desprezado mesmo entre os críticos brasileiros, de que os Naves não eram camponeses ou agricultores (como muitas vezes se equivocam os analistas), mas comerciantes, empreendedores de classe média. O que comumente se esquece talvez porque essa posição social, ainda que expressa, não se mostra alvo de discussão durante o filme. A seguir, o crítico encadeia observações sobre raça que talvez se mostrassem mais adequadas para a realidade norte-americana, mas isso permite a ele apontar falhas em uma possível construção alegórica do filme, que se ressentem, por exemplo, de “*signposts*” sobre a situação sócio-econômica dos personagens.

Sarris ressentem-se de objetos políticos claros que pudessem ser motivo de escrutínio pela narrativa, em um comentário que resvala para situar a discussão de Naves na direção da abstração das declarações de direitos humanos, ao invés de situá-la na matéria bruta de acontecimentos sociais ou políticos de uma configuração social mais palpável, o que já vimos Bianco, crítico do *Globo*, de maneira similar, apontar acima.

Mas as observações mais contundentes de Sarris dizem respeito a sua insatisfação em relação aos aspectos tanto éticos quanto estéticos do filme. Em relação ao primeiro fator, o ético, podemos correlacionar dois aspectos salientados pelo crítico. A ausência de envolvimento da plateia com os personagens, uma vez que a narrativa não constrói pontes de identificação entre os espectadores e os Naves, sem perfis psicológicos e desumanizados. Os personagens, ao serem destituídos de interioridade, não possuem também dramas e complexidades psicológicas a serem expressos, o que talvez tenha gerado para o crítico um dos aspectos menos realistas do filme, a unilateralidade da narrativa na apresentação e disposição dos personagens (“*one sidedly one-dimensional*”).

³⁵¹ SARRIS, Andrew. Films in focus. *Village Voice*, New York, p.?, 14 set 1972.

Quanto ao segundo aspecto, o estético — “*too hysterical and uncontrolled*” — percebe-se que as opções formais de *Person* incomodam o crítico, talvez porque as suas expectativas fossem mais bem atendidas por um estilo semidocumental, e não por um realismo ao estilo *Person*, em que a mistura de estilos e a montagem rápida não isentam o espectador de uma certa vertigem. Para Sarris, portanto, o salto vertiginoso da forma em *Naves*, ainda que marcante, seria atravessado por uma matemática ainda euclidiana, mesmo que nervosamente adornada por cortes rápidos e câmera na mão.

Um comentário crítico ainda mais singular, no entanto, vem de Roger Greenspun, crítico do *The New York Times*, que se surpreende com a diferença do estilo de *Person* em relação a outros filmes brasileiros com os quais tivera contato, não se esquecendo de igualar todos, como de hábito entre os estrangeiros, sob a mesma denominação de cinema novo:

The films achieve an intensity that is almost sensuous in its portrayal of physical terror, indeed, Person seems to wan[t] to oppose the painful fluidity of the torture scenes to the awkward dead-pan matter-of-factness of everything else[...] Two brothers hardly exist as personalities, recording, into a kind of anonymous celebrity behind the facts and charges that constitute their case. [...] Luiz Sérgio Person is a native of the temperate city of São Paulo, and I am told that this background helps explain why his work is more reserved, more intellectual, than most of the generally impassioned Brazilian Cinema Nuovo [sic]. If this is true, Person is a credit to his city and its traditions.³⁵²

Greenspun, após se surpreender com “*an intensity [...] almost sensuous*” nas cenas de terror do cárcere, alimentadas em seu impacto por um esquema generalizado de indiferença entre os personagens ao que se passa, encerra o trecho com uma curiosa observação sobre um condicionamento climático a respeito dos paulistas. Distantes dos filmes brasileiros passionais que ele já generalizava sob a denominação “*cinema nuovo [sic]*”, o filme de *Person* se destacava pela frieza e pela racionalidade, responsabilizando por esse fato a “*city and its traditions*” de onde o cineasta vinha. Desse modo, Greenspun, em um golpe que guarda algo de determinismo geográfico, atribuía o estilo de *Person* expresso em seu filme à cultura paulista, ainda que por intermédio de injunções climáticas.

De modo geral, por essa recepção do filme de *Person* em solo estrangeiro, podemos notar que o cosmopolitismo cinematográfico do cineasta paulista encontrava êxito em seu

³⁵² GREENSPUN, Roger. Case of *Naves*, falsely jailed in Brazil, comes to screen. *New York Times*, 14 Set 1972. Disponível também online, ver: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9402E1D71330E73BB C4C52DFBF668389669EDE>>. Acesso em: 1º out 2014.

engajamento frente às distâncias e conseguia dialogar, em termos formais e humanos, com as plateias de outra cultura. O objetivo de Person em desestabilizar as expectativas dos espectadores também se mostrava eficaz com os estrangeiros de matriz cultural tão diversa.

Mais do que permitir celebrar o êxito da intenção ou objetivo de um autor de cinema, o que pouco acrescentaria por si só a nossa reflexão, a recepção do filme nos Estados Unidos permite verticalizar uma faceta a mais de Person: a rejeição a estereótipos culturais sobre o brasileiro e a disposição de profanar discursos homogeneamente constituídos sobre a identidade nacional. O que apenas reforça a sugestão de que os filmes personianos estavam repletos de sementes, cujos invólucros incendiários estavam sempre engatilhados para serem friccionados até a explosão.

Luís Sérgio Person se tornara um sucesso em Nova York da noite para o dia, o que motivou uma viagem do cineasta aos Estados Unidos a fim de tentar o financiamento de uma coprodução. O seu projeto ainda era a produção de seu roteiro, já escrito, *A Hora dos Ruminantes*. Os produtores americanos, contudo, não se interessaram e, após aquela que talvez fosse sua última frustração na área cinematográfica, Person retorna ao Brasil para se dedicar apenas ao teatro.³⁵³

A primeira metade da década de 1970 seria o momento final de reconciliação de Person com seu passado, não através do cinema industrial paulista, mas de sua assídua atuação na área teatral. Recordemos que Person, em sua entrevista ao *Pasquim*, oferece destaque em sua formação ao “novo teatro brasileiro”, referindo-se provavelmente ao Teatro Brasileiro da Comédia. O TBC, também fundado, junto com a Vera Cruz, por Franco Zampari, em 1949, funcionava em um constante intercâmbio — de ideias, diretores e atores — com a Companhia de São Bernardo em sua primeira fase.³⁵⁴ Esse seria o máximo de sua reaproximação com o mundo cinematográfico industrial paulista dos anos 1950, com o qual Person ainda se referia na mesma entrevista como um “vácuo” e faleceu sem se reaproximar.

Person encerra sua trajetória dedicado ao teatro, ponto para a revisitação de seu passado e dos seus primeiros passos de formação nas artes. Funda o Teatro Augusta, uma sala de espetáculos na rua de mesmo nome, próximo à Avenida Paulista. Alguns jornalistas da época o criticaram por somente apresentar peças estrangeiras, mas Person já parecia menos suscetível à

³⁵³ PERSON, Luís Sérgio. Entrevista à Luz, Câmera & Ação. In: LABAKI, Amir, 2002, p. 32-33.

³⁵⁴ Sobre as relações estreitas entre o TBC e a Vera Cruz, ver, GONCALVES, Maurício. *op. cit.*, p. 167.

crítica do que no início de sua carreira. Em seus últimos anos de vida, encena espetáculos como *El Grand Coca-Cola*, de Diane White.³⁵⁵

O ex-cineasta e agora diretor de teatro encena também *Entre Quadro Paredes (Hui Clos)*, de Jean-Paul Sartre, em tradução própria.³⁵⁶ Sempre avesso à teoria em seu aspecto mais abstrato, Person admitia, no entanto, a sua admiração pelo trabalho do filósofo existencialista. Sobre a peça, Person diria que, no texto, “Sartre coloca fundamentalmente o problema da liberdade do homem em relação a seus atos de consciência, daí a sua *atemporalidade*, porque *tanto se aplica a uma determinada época quanto a todas as épocas*”.³⁵⁷

A última investida de Luís Sérgio Person no cinema seria um curta-metragem dedicado ao pintor modernista Vicente do Rêgo Monteiro, que realiza em 1975. A trajetória de Person encontra-se subitamente interrompida em um acidente de automóvel em janeiro 1976. Tinha apenas 40 anos incompletos. Somente podemos conjecturar, caso o destino não tivesse posto um precoce fim a sua jornada, o quanto o caráter libertário de sua consciência ainda acionaria incêndios nos tempos múltiplos do cinema nacional.

Luís Sérgio Person construiu o seu caminho em um quadro cultural polarizado. Entre os técnicos-industriais e o cinema independente, no entanto, a sua recusa em realizar uma opção presta a inestimável contribuição de evidenciar o desgaste dos binarismos utilizados para explicar o período. É inegável, porém, apesar de sua singularidade – constatar a sua independência de pensamento não se mostra difícil, – que Person estava inserido em um contexto de relações do “cinema paulista”.

Desse modo, o estudo das peculiaridades da proposta paulista de cinema, em sua alteridade e especificidade históricas, de acordo com sua própria proposta e temporalidade, mesmo que afeita a mitos da indústria e dos estúdios, mostra-se de extrema importância para entender o papel de trajetórias individuais como a de Person. A independência de pensamento e seu posicionamento crítico em relação à política e à sociedade não o impediram de efetuar laços,

³⁵⁵ LIMA, Mariangela Alves. Bom espetáculo retrata teatro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 15, 26 out 1973.

³⁵⁶ Este texto em particular seria o mesmo que marcou a encenação inaugural de Sartre no Brasil, realizada por Adolfo Celi em 1949, cf. PRADO, Décio de Almeida. Entre quatro paredes (e O pedido de casamento). In: _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectivas, 2001, 245-252 (original em 1949).

³⁵⁷ PERSON, Luís Sérgio (*apud* ‘HUI Clos’ de Sartre, 6ª. feira em S. Paulo). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 18, 02 jun. 1974, grifo nosso. Ver, 1.4.3.

ainda que múltiplos e complexos, com uma proposta de cinema de ambições industriais e de inegável flerte com um modelo autoritário de governo.

Paradoxos como esses atravessariam, tanto em São Paulo como além, as trajetórias do cinema brasileiro nas duas décadas do regime de exceção. No caso de Person, o cotejo de alguns fios dessas relações entre indústria e proposta cinematográfica autoral se juntam para compor uma imagem que assoma ao longe, trêmula e oscilante, e se recusa a se compacificar. Uma imagem que, justamente por sua fulgurância, perturba as homogeneidades circundantes, fragiliza *télos* dicotômicos, impossibilitando classificações ossificadas e ambientes culturais livres de fissuras.³⁵⁸

A imagem que a autonarração personiana compõe junta os polos aparentemente imiscíveis, faz com que eles convivam sem contornar a sua inevitável fricção, retirando das fagulhas desse conflito irresolúvel uma de suas contribuições mais originais. Nesses caminhos tortuosos, liberdade política, individualismo e propostas culturais alternativas são expressões que apenas se revelam, em seu entrelaçamento inextricável, na análise de singularidades.

³⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, 1998.

CAPÍTULO 6: TESSITURAS DO TEMPO

A grande e única questão do cinema parece ser, cada vez mais, dentro de cada filme, quando e por que começar um plano e quando e por que terminá-lo.

Jean-Luc Godard

Em nosso último capítulo, finalmente, chegamos às análises das imagens fílmicas. Nos capítulos anteriores, com base nos itinerários de percepção estabelecidos a partir dos documentos, elaboramos um “*conceptual framework*” pertencente, de modo inextrincável, à época que os gestou.¹ Em seguida, verificamos como os filmes, seus contextos de uso e as relações de força envolvendo a prática que os tornou possíveis estão intimamente imbrincados.

Desse modo, os agentes perceptivos envolvidos na produção de imagens inserem-se em um passado com características e protocolos próprios. Esses caminhos, que se multiplicam em teia, formam uma rede de práticas que transforma os filmes não apenas em expressões de artistas individuais, embora desse *background* não possam ser separados, mas em produtos da sua época. Após percorrermos essas trilhas, o passo seguinte é a atenção prolongada a imagem propriamente dita.

Para isso, a forma do filme e seu estilo, e como isso se articula de um modo singular no interior de uma narrativa, apresentam-se como o desafio incontornável que um historiador voltado para as imagens e o cinema terá que confrontar. O historiador mostra-se, por vezes, refratário à análise formal propriamente dita.² Os estilos e formas são componentes historicamente situados e clamam pela atenção da historiografia tanto quanto qualquer outra manifestação humana.³

¹ BORDWELL, David. *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991, p. 266 e p. 274. sobre esse livro em específico, ver nota logo mais abaixo)

² NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 2005.

³ Um vernáculo técnico faz-se útil para essa operação. Ainda que necessário, não deve se tornar uma camisa de força,

² NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 2005.

³ Um vernáculo técnico faz-se útil para essa operação. Ainda que necessário, não deve se tornar uma camisa de força, uma vez que o propósito é produzir conhecimento para ciências humanas e não uma revisão de operações técnicas em um manual para profissionais do meio. Os manuais para profissionais, porém, podem ser muito úteis, até pelo seu didatismo, sem os arroubos teóricos de fundamentação, próprios da academia. Um exemplo é, MERCADO, Gustavo. *O olhar do cineasta: Aprenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica*. Trad: Edson Furmankiewicz. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

A elaboração de um olhar metodológico, no entanto, não invalida outras opções de análise que estão disponíveis. Aquela que esboçamos aqui é apenas uma entre e outras e está longe de ser a única vertente para análise fílmica.⁴ Entre as opções possíveis, a atenção do estudioso americano David Bordwell à análise da imagem no filme, com o desenvolvimento de um vocabulário particular para os processos específicos do cinema, como arte e como *medium*, investigando como esses elementos se organizam para gerar sentidos, renovaram intensamente o olhar do historiador voltado para o cinema.

O pesquisador americano situa o seu campo de atenção em uma antiga expressão da crítica cinematográfica, a *mise-en-scène*, e a desenvolve, com o rigor metodológico necessário, às vezes, em um sentido mais fechado, como movimento de cena no interior do mesmo quadro⁵, e não raro, em um sentido mais amplo, como conjunção de movimento de câmera, opção de corte e montagem e outros efeitos cênicos (figurino, iluminação, etc.)⁶.

Conforme Bordwell adverte, podemos perceber que, sendo em sua maioria narrativas, os filmes produzem sentido de “modo denotativo”, sendo fundamental observar como a conjugação de características próprias do meio cinematográfico se unem para direcionar esse sentido e a atenção do espectador, enfatizando pistas de leitura nessa ou naquela direção.⁷ Um observador invisível, nessa articulação, assume a função de “foco narrativo”, o que, às vezes, chamamos de arqui-enunciador, que, em geral, não assume a perspectiva estrita de nenhum personagem, embora de modo preponderante acompanhe o protagonista.⁸

⁴ Um apanhado das opções pode ser visto em AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *A análise do filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

⁵ BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Trad. Maria Luísa Machado Jatobá. Campinas, SP: Papyrus, 2008, p. 36. Nessa obra, *mise-en-scène* é compreendida, em seu sentido estrito, como o balé de atores coordenado pelo cineasta em uma mesma sequência.

⁶ Em obras mais antigas, a concepção de *mise-en-scène* que Bordwell utiliza parecia mais ampla. É o que acontece em BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. 7 ed. New York: McGraw Hill, 2004 (Primeira edição de 1979). “The term to signify the director's control over what appears in the film frame. [...] *Mise-en-scene* includes those aspects of film that overlap with the art of the theater: setting, lighting, costume, and the behavior of the figures”. Desse conceito significativamente mais amplo, que inclui o anterior, Bordwell exclui onde colocar a câmera, o enquadramento e outros aspectos relacionados ao “*frame*”.

⁷ BORDWELL, David, 2008. “a denotação é a função central do estilo em praticamente qualquer filme narrativo”. Por isso, o autor reclama de um excesso de valorização na análise “sobretudo, a dimensão simbólica, e desvalorizado a função denotativa. Ao analisar o estilo do filme, proponho que as funções denotativas do estilo sejam nosso habitual ponto de partida.” (*idem*, p. 62).

⁸ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 16. Essa figura não se confunde com autor, obviamente, mas também não deve ser vista como totalitária. Bordwell chama a atenção para uma antropomorfização implícita nessa perspectiva de foco narrativo, muitas vezes entendida como unitária e fonte de emanação de todos os sentidos, o que foi asseverado pela política dos autores, que pressupunha uma narração auto-consciente como uma das marcas de que havia uma fonte, no sentido forte, na pessoa do cineasta-

Essa instância narrativa fornece pistas (*clues*) de como as imagens devem ser lidas, mas ela não possui poderes demiúrgicos sobre o mundo que narra, que dependem de uma interação com vários outros fatores, incluindo os ambientes onde se passa a ação, os personagens, o ritmo, a estrutura geral e como as várias partes que compõem essa estrutura se relacionam em colisão ou diálogo: “*this impression of an invisible observer facing an existing world is an effect of the film construction [...] is not the basis of film style but only one figure of style*”.⁹

O processo narrativo em si organiza um “*set of cues*” que permite ao espectador inferir um narrador através da atividade espectral, construindo essa figura de estilo à medida que a narração se desenvolve, mas não de modo pré-existente a ela.¹⁰ Essas deixas e pistas são parte do poder de organização de sentidos das imagens fílmicas e devem ser preferencialmente observados a partir de elementos da especificidade do cinema como *medium*, os planos, os movimentos de câmera, os cortes, a fotografia, as transições, os efeitos de fusão, enquadramento, profundidade etc. Em nada dispensáveis ao trabalho do analista, tais elementos são o que diferenciam uma análise fílmica de uma análise de outras artes (principalmente a literária, mas também aquela realizada nas artes plásticas, na fotografia, etc.).

A necessidade de atenção a expressão de um filme transforma o diálogo com essa linguagem técnica em um passo essencial para entender as imagens como artefatos fílmicos. Contornar esse vernáculo seria abrir mão, também, daquilo que consiste a riqueza do cinema como *medium* e arte específicos, justamente aquilo que estabelece, da mesma forma, a razão para estudarmos filmes e não outros objetos artísticos.

Esses recursos situam o filme dentro de um quadro de produção típico de um tempo, mas, principalmente, viabilizam o diálogo do analista com as peculiaridades da imagem enquanto agenciadora de sentidos, o que não pode ser submetido, sem severas perdas, a um referencial advindo somente da esfera do verbal-analítico. O filme, em termos de estilo, enredo e modo de apresentação dos eventos, pressupõe, através de pequenas pistas, um modo de “leitura”, de apreensão perceptiva e elaboração de esquemas explicativos, e o analista deve estar atento a esses pormenores.

autor. Ao contrário, ainda que no cinema moderno de autor, o narrador seja mais evidente, “*the narration, appealing to historical norms of viewing, creates the narrator*”. BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: Wisconsin University Press, 1985, p. 62 (sobre esse livro em específico, ver, nota abaixo)

⁹ BORDWELL, David, 1985, p. 12.

¹⁰ *Idem*, p. 62.

Na maior parte das vezes, essas pistas, sendo o cinema um meio visual, são também imagens, articulações de perceptos visuais e sensoriais, seja aquilo que está em primeiro plano ou que está distribuindo nas demais camadas de profundidade¹¹. O modo como os elementos dessas camadas interagem e são apresentados na tela, permitem que o estilo se torne uma superfície em textura, uma forma capaz de revelar aspectos peculiares de um tempo.

Mas, todos os elementos disponíveis para manuseio do intérprete, podem se aglutinar para permitirem uma “leitura” dos mesmos, seja aqueles vinculados à presença de sons (diegéticos e extradiegéticos)¹², cartelas explicativas, detalhes escritos que a câmera enfatiza para serem obviamente lidos ou elementos do *décor*. E ainda detalhes que somente o recurso ao *still* proporcionado pela tecnologia permite vislumbrar.¹³

Nesse ponto, as recomendações metodológicas de Bordwell são valiosas. Ao invés de abordar o filme como um conjunto de dados extraídos a partir de uma narrativa, ele recomenda a atenção ao processo que constitui o filme enquanto tal: a fina operação que o artefato fílmico põe em prática no caminho para tornar-se uma peça mais ou menos acabada, um artefato visual ou uma obra artística. Enfatizar essa travessia e não o ponto de chegada, mostrar-se o aspecto mais prolífico da proposta do pesquisador americano.

Desde o início, Bordwell está atento ao fato de que o analista produz sentidos sobre o filme, de acordo com as possibilidades que este oferece, sem desrespeitá-lo enquanto esfera de enunciação de seu próprio mundo, mas atento que a tarefa do analista não se concentra apenas em traduzir os sentidos da imagem em palavras. Em direção semelhante, o exercício aqui proposto não se resume a extrair sentidos ocultos em camadas infra-imagem, mas em basear-se na

¹¹ A bidimensionalidade da câmera, organizada por eixo (horizontal) x e um eixo (vertical) y, convém uma tridimensionalidade ilusória através de um eixo z, que iria até o fundo da tela, apresentado diversas camadas de sentido organizadas espacialmente (os primeiros e segundos planos, etc.). MERCADO, Gustavo. *op. cit.*, p. 06. O plano z também pode ser chamado “espaço piramidal”, um imaginário plano geométrico cujo topo estaria no centro da câmera e a base, de vários andares, no plano mais afastado, ao fundo da imagem. BORDWELL, David, 2008, p. 93.

¹² “*Diegesis refers to the space and time of the film’s story: anything that is part of the story world is diegetic; a nondiegetic element exists outside the story world.*”. BORDWELL, David; THOMAS, Kristin. *Film History: an introduction*. 2. ed. New York: McGraw Hill, 2003, p. 134.

¹³ Nesse sentido, trabalhar com *stills* do filme e não fotos da produção se mostra uma diferença aparentemente pequena, mas fundamental. As fotos de produção não correspondem, em geral, a nenhuma cena realmente existente no filme, tendo apenas objetivos publicitários.

superfície da imagem para produzir sentidos minimamente válidos em diálogo com o mundo fílmico.¹⁴

Em paralelo, está-se longe da procura de intenções da hermenêutica em um sentido clássico. Se o autor já é abolido e expresso pela obra em uma obra literária¹⁵, por exemplo, em um filme, esse mesmo autor assume características ainda mais peculiares. O que, em realidade, excede à determinação individual e passa por uma sensibilidade cinematográfica expressa somente através do filme.

O mais interessante, porém, na perspectiva de Bordwell consiste em sua acepção de espectador e de “*viewer’s activity*”. Distante de qualquer concepção sobre a passividade de quem está em frente a tela de cinema, o espectador, para o pesquisador, constantemente faz-se interpelado por complexas operações de visualização e construção de sentidos. Esse processo de interpelação, em nada simples, transforma a compreensão em um caminho de múltiplas e tortuosas vias a partir dos elementos disponíveis pela própria operação formal que o filme realiza.¹⁶

Nesse sentido, Bordwell divide a narrativa fílmica, inspirado nos neoformalistas russos, em “*Fabula*”, o enredo a ser desenvolvido, “*Syuzhet*”, a forma como os elementos da fábula são apresentados e “*Style*”, o tecido visível obtido por opções e recursos de visualização, transformando em imagens os dois outros elementos que se organizarão à medida que o filme é exibido.

¹⁴ BORDWELL, David, 1991. Nessa obra, Bordwell analisa os excessos da análise fílmica, mas ainda considerando a interpretação fundamental para o pesquisador do cinema. No esforço de propor maneiras mais controladas de produzir sentido, ele compara, entre outros procedimentos, seis análises do filme *Psicose* (*Psycho*, EUA, 1960), de Alfred Hitchcock, para sugerir como as mais diferentes abordagens trabalhavam um conjunto elementos em comum, o que advinha de “*tacit dependence upon norms of comprehension*” (*idem*, p. 248). A exploração dessas regras poderia ser a chave para promover interpretações mais auto-conscientes e de bases mais sólidas.

¹⁵ MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina appenzeler. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

¹⁶ BORDWELL, David, 1985, p. 29-48. As operações de interpretação que colocamos em prática estão relacionadas aos sentidos possíveis para um exercício hermenêutico com os referenciais teóricos disponíveis hoje. A interpretação é um caminho de duas vias entre dois círculos hermenêuticos, o do intérprete e o da obra. A leitura deve se situar em um caminho intermediário, respeitando as alteridade do mundo da obra, mas produzindo sentidos novos também a partir do mundo do intérprete. Isso é o que faz o “texto” a ser lido o ponto de diálogo entre duas épocas e a exegese uma forma de expandir o círculo de leitura da mesma, expandindo-a para outras temporalidades. RICOEUR, Paul. *O tempo e narrativa* (vol 1). Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012[a]. Saliente-se que, para transformar o espectador em categoria, Bordwell o imagina como um sujeito perpetrador de uma operação mental, que longe de apreender o filme apenas intuindo e através de sua sensibilidade, lança seu aparelho perceptivo na apreensão de uma forma. O aspecto cognitivista dessa assertiva será por nós flexibilizado.

Fábula e *syuzhet* combinam-se, nem sempre, harmoniosamente uma vez que aquilo que se narra e a maneira como se relata podem apresentar probabilidades de combinações múltiplas. No mesmo sentido, o estilo torna-se um elemento essencial para agregar sentidos que apenas a fábula e a *syuzhet* sozinhas não poderiam.¹⁷ Desse modo, para análise da especificidade fílmica, os três elementos devem ser levados em consideração.

Os três se unem para por em prática convenções instituídas pela prática, produzindo um tempo imagético e um espaço imagético. Em se tratando do cinema moderno ou “*film art*”, romper essas convenções torna-se quase um modo de existência. Mas, como afirmava Ricoeur, romper uma regra ainda consiste em estabelecer um diálogo com ela, mesmo que pautado pela recusa.¹⁸

Nesse ponto, podemos apresentar um outro conceito de *mise-en-scène* que envolve o de Bordwell, mas é um pouco mais abrangente. Não obstante os horizontes abertos a partir dessas possibilidades, faz-se necessário romper com certa armadura cognitivista do pesquisador americano e lançar esse precioso procedimento analítico para uma perspectiva de diálogo com outros referenciais.

Nessa perspectiva, articular fábula, *syuzhet* e estilo, através de centenas de pequenas ações de *mise-en-scène*, são os elementos a serem postos em relação, funcionando como uma plataforma de ação em relação a objetos de análise a fim de ativar uma “leitura” atenta a um processo de constituição de sentidos. Essa atenção à especificidade dos meios de expressão própria ao filme, porém, não altera a perspectiva de que o filme é uma imagem, ou um conjunto delas em complexa interação, por isso, sua maneira de atuação lança-se para além do cinema apenas como *medium* para a imagem, enquanto alvo comum de investigação de diversas áreas.

Se Bordwell, admite que o estilo como “textura tangível” de um filme está intimamente relacionado a uma época, seu corpo teórico, às vezes, parece inclinado a tomar algumas formas

¹⁷ Essa proposta metodológica está apresentado em, BORDWELL, David, 1985, p. 48-62. De acordo com Fernão Pessoa Ramos, essa obra, escrita em meados de 1980 representava uma fase de Bordwell em que ele estava seduzido pela teoria narratológica. Para nós, essa proximidade se faz fundamental possibilitando aproximações de vocabulário e pistas de abordagem com as modalidades de narrativa exploradas em, RICOEUR, Paul, 2012. A obra ricoeuriana, fundamental no paradigma narratológico, apresenta diversas categorias como *muthos*, intriga, quasi-personagem, etc., que podem ser relacionadas ao pensamento de Bordwell naquele momento. Para a introdução ao pensamento de Bordwell, ver, RAMOS, Fernão Pessoa. Prefácio. In: BORDWELL, David, 2008, p. 15-19, p. 17. Para apresentação das categorias *syuzhet* e *fabula*, ver também, BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Trad. Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema* (vol 2). São Paulo: SENAC, 2005, p. 277-302.

¹⁸ RICOEUR, Paul, 2012.

como excessivamente duradouras e a oferecer explicações quase biológicas para isso.¹⁹ Acreditamos que o contato com discussões que a história da arte estabelece para a análise de outras formas de imagem (principalmente artes plásticas) possa ser enriquecedor ao acrescentar novos horizontes de possibilidade e atuar para flexibilizar esse procedimento analítico.

Desse modo, parafraseando um de nossos objetos de estudo, a partir de um componente intelectual de análise, atento a especificidades do veículo cinematográfico²⁰, podemos passar para um expressivo, que tratam do comportamento da imagem em sentido lato. Isso somente se faz possível, desde que esses elementos, intelectual e expressivo, não sejam vistos de forma binária, mas como pressupostos do primeiro elemento necessariamente a compor o segundo e vice-versa, contaminando-se mutuamente. Separá-los, compreensão e *pathos*, no gesto de interpretação pode se mostrar impossível e, principalmente, absolutamente não recomendável.

Jacques Aumont, pesquisador de cinema francês, realiza pontes sensoriais entre o cinema como arte da câmera e outras artes da imagem. A *mise-en-scène* se torna nessa tentativa de ampliação, ainda um velar e um desvelar, um mostrar e um ocultar, mas insere-se em uma proposta maior que consiste em situar, através de uma operação estética, um objeto em uma

¹⁹ Um debate em nada inócuo é aquele que Bordwell mobiliza com os teóricos das mais diversas tendências dos estudos da cultura visual e da visualidade, desde Tom Gunning até Miriam Hansen, passando por Jonathan Crary. Bordwell argumenta que as operações-padrão de olhar não se alteram substancialmente de uma época para outra, por esse motivo, falar em diferentes regimes escópicos (ou de visualidade) para diferentes épocas seria uma temeridade. Os adeptos dos estudos de visualidade, por sua vez, argumentam que o ponto central não diz respeito a causas e consequências entre um aparelho biológico e a forma como a recepção se dá, mas relaciona-se ao modo como um fator independente de qualquer medida antropométrica ou biológica, as sensibilidades de uma época, são alteradas a partir de referenciais que dialogam, em um entrelaçamento impossível de ser determinado de qualquer ponto de vista causal, com referenciais inauditos de um período, permitindo estudar aspectos de uma temporalidade de outro modo impossível. Dessa forma, os últimos alegam que Bordwell promove uma caricatura, baseada em determinismos contextuais, dos métodos de estudos de visualidade a fim de defender seu ponto de vista cognitivista. Para isso, ver, BORDWELL, David. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1999, p. 144 e ss e 239-240; e BORDWELL, David, 2008, p. 313 e ss. Para os estudos de visualidade que Bordwell contesta, ver amostras em, CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad: Verrah Chama. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012; e os artigos do livro, CHARNEY, Leo & SCHWARZ, Vanessa (org). *Cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, entre outros. A coletânea inclui artigos de Gunning e Hansen. Independente da discussão, de longe mais complexa do que apenas esse resumo sugere, mostra-se inegável que Bordwell isola ferramentas para o estudo de filmes excepcionalmente úteis, mas que, para um historiador atento às mudanças ínfimas de percepção e modos de ver atreladas ao modo como os agentes perceptivos se interrelacionam, alguns excessos transhistóricos em seu pensamento precisam ser recebidos com atenção e cautela.

²⁰ Bordwell admite que seu corpo metodológico seria apropriado para interpretar o cinema como uma operação cognitiva, mas que no aspecto emocional, outras metodologias, ele cita a psicanalítica como exemplo, poderiam ser acionadas. BORDWELL, David, 1985.

ordem do visível. Para Aumont, a “encenação [*mise-en-scène*] é, simultaneamente, a organização do espaço e do tempo, mas de forma *assimétrica*”.²¹

Diferente de outras artes, em que um cinema impuro sempre se fez vicário, as relações do cinema com o espaço sempre se situaram na fronteira entre a representação de corpos reais em um tablado, presente no teatro, e a sua depicção a partir de modelos, realizada nas artes plásticas. O espaço, reino do tátil-cinestésico, jamais está de fato presente no cinema, que pode dele apenas fazer um sucedâneo através da composição de um olhar.²² Em compensação, são atores, pessoas de carne e osso, que ali estão, reforçando a máxima de que todo filme, ficção ou não, é um documentário de sua produção.

O cinema realiza-se assim nesse regime duplicado, entre o pictórico e o registro, e a ação da câmera atua como composição de cenas na perspectiva de unir e separar corpos. A partir de agora usada nesse trabalho em um sentido ampliado, a *mise-en-scène* é, assim, reformulada como a produção de espaços particular ao cinema. Não um espaço vazio, mas aquele onde os corpos atuarão, onde a “vista” será construída, ainda que se torne um sinal de uma ausência, sempre retrabalhada, nunca suprida. “Apropriar-se” do espaço e “dissimular a incapacidade do visual em tratar o espaço reinjetando nele, fantasmaticamente, a presença de um corpo. [...] É essa impotência que a noção de *mise en scène* quer compensar, essa separação excessiva dos corpos.”²³

Com efeito, é preciso estar atento à expressividade de uma forma imagética e o sentido que aplicamos a isso, neste trabalho, deve muito a uma fenomenologia da imagem na obra de arte, entendida como um complexo relacionar-se com proximidade e distância. Uma imagem não se submete facilmente a um olhar, municiado de operações lógicas e escrutínio classificador apenas. A imagem opõe barreiras entre a sua apreensão e o objeto observado, criando componentes de inapreensibilidade. Dessa distância entre olhante e olhado, entre velar e desvelar, criam-se latências e dessas expressões, a imagem pode dizer muito mais, ou muito menos, do que

²¹ AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & grafia, 2006, p. 155. O autor realiza uma ampla recapitulação sobre os sentidos da *mise-en-scène* e nesse caso, em específico, observa relações espaciais e temporais em filmes de F.W. Murnau, diretor alemão.

²² Essa ausência, que pode deixar a imagem opaca e sem vida, torna-se um dos primeiros focos de atenção do cineasta, que utilizando o plano z, ou anteparos (“contrapontos”), inserindo objetos entre a câmera e ator fornecem a ilusão de profundidade. MERCADO, Gustavo. *op. cit.*, p. 09.

²³ AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p.164. Ainda sob o influxo de Bordwell, percebemos que essa concepção mais filosófica de *mise-en-scène* aciona também o enquadramento e posição da câmera como partes dessa terminologia metodológica, o que o pesquisador americano excluía.

o contexto que a criou supostamente permite ou supostamente a necessária técnica utilizada para obtê-la restringe. Georges Didi-Huberman, teórico francês da imagem, recomenda que o analista possa se investir do corpo de referências de uma época, acionando um estar fenomenológico, para poder fazer e refazer os caminhos da imagem, expressos em uma tela ou fotografia, e a partir daí, produzir sentidos.²⁴

O objetivo de Didi-Huberman não é somente a superfície visível da imagem, sua textura, mas receber algumas pistas daquela esfera, às vezes, insondável que conecta a imagem a tempos outros, a dimensão visual. O historiador das imagens, nesse sentido, precisa estar atento a essa visualidade, território de investigação necessária, ainda que campo do mistério e da abertura, insubsumível por completo a nosso furor analítico: “quem deseja *ver*, ou melhor, olhar, perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos so ventos do sentido”.²⁵

Sob o risco de empobrecer a perspectiva, sendo didático em demasia, podemos remeter isso a nossa metodologia inicial de aproximação com as imagens (v. Introd. 2), após o “isolamento metodológico” da imagem faz-se necessário que ela estabeleça novas relações e, a partir daí, o historiador poderá colhê-la em sua expressividade.²⁶ O objeto artístico assume, assim, um papel equivalente a uma peça sinfônica ou um instrumento a ser executado.²⁷

Em cinema, o desejo pelo filme, expressão cunhada por Raymond Bellour²⁸, originou o que muitas vezes se chamou de situar o filme em uma linha de produção, dividindo-o em milhares de fragmentos analisáveis, obrigando-o, não sem certa violência, a produzir sentidos. As centenas ou até milhares de estilhaços a que o filme se via reduzido, isentos até certo ponto de suas ambivalências básicas, tornavam-se elementos a serem submetidos ao escrutínio do analista.²⁹

²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada para os fins da história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 2013. Já mencionado aqui, tal método consiste em estabelecer uma “estrutura simbólica” para um conjunto de imagens e a partir de então confrontar uma obra de arte.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges, 2013, p. 186, itálico no original.

²⁶ Sobre isso, ver, FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 3-21, 2004. p. 09. Ver, Introdução deste trabalho.

²⁷ Uma hermenêutica do visual, além de operar com sentidos baseados em referências não-ostensivas reconstrói o caminho do objeto analisado daquilo que ele “*diz* para aquilo que *fala*”. RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1976. p. 99. Mais detalhes em nossa introdução.

²⁸ BELLOUR, Raymond. *The analysis of film*. Trad. Constance Penley et all. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

²⁹ Jacques Aumont e Michel Marie, citando Christian Metz, referem-se como a máquina de “corte de salsichas” a análise “interna” do filme como um fim em si, sem um objetivo mais amplo. AUMONT, Jacques & MARIE, Michel.

Acreditamos que tal procedimento, que pode gerar excelentes resultados em termos acadêmicos ou do ponto de vista da crítica de cinema, até certo ponto, não revela todas as potencialidades do corpo a corpo do analista com a imagem, em seu grau de indiscernibilidade e enigma. O filme produz sentidos, no sentido maquínico, mas também o faz como um corpo, a respirar e transpirar, permitindo e, ao mesmo tempo, negando, que dele possamos extrair sentidos como um todo, coesos e sem fissuras.

O olhar metodológico, atento a esse amálgama de intimidade e distanciamento, pode ainda ser mais interessante e prolífico que um olhar que a tudo submete. Impossível esquecer que a abordagem de Aby Warburg, fundador de revolucionário método de investigações filológicas em detalhe sobre as imagens, foi chamada por alguns de “*impresa*”, termo intraduzível, que consiste em abordar cada imagem como um empreendimento arriscado e tendente a instabilidade de sentidos, cujo sucesso dificilmente está garantido.³⁰

Especificamente para a área de cinema, a película possui um modo de ser próprio que aciona essa análise de uma maneira particular. O filme é resultado de uma montagem, seja a obtida através de edição, ou aquela obtida pela movimentação e combinação de elementos no interior da mesma cena. Esse encadeamento de imagens aciona significados de maneira complexa, em que as cenas formam um todo indissolúvel e, ao mesmo tempo, clamam pela análise em separado.

O encadeamento em planos e em seqüências permite observar como os sentidos são construídos. Em alguns momentos, porém, a denotação pura e simplesmente escapa da imagem.³¹ Nesse momentos, sentidos em latência podem ser explorados, seja usando referências simbólicos, alegóricos ou metafóricos, comuns na análise de outras artes visuais, ou tentando ver como esses sentidos adquirem uma determinada função em uma estrutura de narração fílmica.

op. cit., p. 113-4. Em direção semelhante, Bordwell se refere como “*interpretation unlimited*” ou a indústria de produção de análises entre os críticos, não exatamente sem propósitos extra-fílmicos, mas justamente extrapolando os limites do que os próprios filmes permitiam inferir. BORDWELL, David, 1991, p. 254.

³⁰ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino J. Assman. Belo Horizonte: EdUFMG; Humanistas, 2012. p. 217-218.

³¹ Para denotação, ver, METZ, Christian. *A Significação no cinema*. 2 ed. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectivas, 2012, p. 140. Coletânea originalmente publicada em 1968, com ensaios produzidos em meados da década. Esses exercícios de Metz são inestimáveis documentos sobre o pensamento de cinema na época. Seu esforço pioneiro de construir um sistema de análises fílmicas coerente, situava-se na encruzilhada de um pensamento fenomenológico e de uma reflexão estruturalista, sendo tributário de esforços como de André Bazin na defesa de um cinema ontologicamente realista. Hoje, o impulso evolucionista de revelar uma “gramática do cinema” a partir da análise de sua prática pode parecer historicamente circunstaciado, mas o eco analítico de Metz continua a ressoar e a gerar frutos. Para uma revisão de seu pensamento, ver, AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *op. cit.*, principalmente p. 57 e ss.

Uma *mise-en-scène* estabelece essa forma de construir sentidos pertencentes a uma época de modo único. Essa categoria de cinefilia, a *mise-en-scène*, ainda que transformada em categoria de análise metodológica, carrega em si os resíduos do contexto de uso no qual ela nasceu. Ela visa não abolir a necessidade de um olhar por parte do pesquisador atento, entre a imaginação e a tautologia, entre o fascínio hipnótico e a produção de inferências, duplicidade e vai-e-vem necessário para que a relação assome.

Nesse ponto, o olhar metodológico e o olhar cinéfilo não se tornam incompatíveis. A classificação, a terminologia e o rigor, exigências incontornáveis do primeiro, podem se combinar a um investimento, um transbordar-se em direção à um objeto e a um desejo pelo cinema, característico da cinefilia. Deixar-se atrair pela imagem, ser por ela arrastado, por vezes, faz-se o único modo de revelar suas “*foreclosed forms*”³² permitindo lançar pontes, ainda que fragmentárias, a um tempo histórico vivido, múltiplo, anacrônico a que elas pertencem à medida que também contribuem para criá-lo.

Uma interpretação é sempre um processo situado, imbricado a nossa própria finitude e limitação temporal, mas também, é sempre um diálogo com o mundo do texto.³³ A análise fílmica – necessariamente, sob pena de comprometimento de seu alcance e até sua esterilidade –, uma modalidade de interpretação, esse ponto concentracionário de atenção que aglutina um tempo em um nó de possibilidades, para depois desaparecer. Desse salto sincrônico vertical permanecerão apenas rastros, para serem desprezados, apagados, ou ressemantizados, a fim de, quiçá, vir a compor outras trajetórias de pesquisa no futuro.

Desse modo, a partir da relação entre mundo do intérprete e mundo da textura fílmica, promovemos um diálogo entre épocas. O que pode daí assomar pode não ter nada de tautológico ou, em outra direção, apenas demonstrar um processo historicamente situado de produção de imagens em ação. Suas centelhas são parte do processo de colocar tempos em debate e em conflito. Os seus lampejos podem ser sinais fulgurantes dos mistérios que compõem nossas próprias formas de ver.

³² A expressão é de Antoine Baecque, que visava ativar significados marcados na imagem cinematográfica por acontecimentos históricos, ver, BAECQUE, Antoine. *Camera historica: the century in cinema*. Trad. Ninon Vinsonneau; Jonathan Magidoff. New York: Columbia University Press, 2012, p. 90.

³³ RICOEUR, Paul, 1976.

6.1 São Paulo Sociedade Anônima (1965)

Nessa seção, analisaremos *São Paulo Sociedade Anônima*, filme selecionado que mais recebeu atenção da academia. O filme foi um sucesso absoluto, de crítica e bilheteria, o que alçou o seu diretor, Luís Sérgio Person a uma situação de destaque instantâneo dentro da cinematografia nacional.

Por esse motivo, e pela sua eleição como ícone da metrópole São Paulo, sempre celebrado em qualquer evento comemorativo que tivesse como objeto a identidade paulista ou a cidade de São Paulo, críticos e acadêmicos teceram longas análises sobre ele³⁴, embora por vezes, o resultado adicional tenha sido um esquecimento dos demais filmes da curta carreira do cineasta. No entanto, sua análise, de acordo com a nossa proposta, faz-se imprescindível. O filme promove uma produção imagética de tempos em franco diálogo com os rastros de percepção por nós analisados.

Com base nesse ponto de vista, o filme mostra-se um amálgama de diversos estilos cinematográficos. *São Paulo S.A.* talvez seja um dos casos em que um estilo expresso em uma obra gerou uma espécie de carta-proposta programática (que já analisamos, v. 5) e não o contrário. O engajamento do filme frente ao cinema dos outros, em termos formais, ganha articulações bastante singulares quando observadas no detalhe prendendo-se ao processo de corte, velar e descortinar da produção de sentido, cena por cena.

A fim de que tenhamos algo minimamente renovado para observar nos concentraremos nas análises mais propriamente visuais, uma vez que as análises anteriores prendiam-se em aspectos narrativos, em termos emprestados da teoria literária, do estruturalismo ou psicológicos. Isso não nos impedirá de promovermos uma abertura na discussão, lançando o

³⁴ Bernardet realiza pelo menos duas análises sobre o filme, primeiro uma decupagem para aplicar o método de segmentação de Christian Metz a um filme brasileiro, a ser publicada na tradução nacional daquele analista francês. Sobre isso ver, BERNARDET, Jean-Claude. Análise sintagmática de ‘São Paulo Sociedade anônima’. In: METZ, Christian. *op. cit.*, p. 245-281. Em seguida, Bernardet publica uma decupagem do filme, que, em realidade, também mostra-se um exercício de interpretação, BERNARDET, Jean-Claude. *São Paulo S.A.: o filme de Luís Sérgio Person* descrito por Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Alhambra; Embrafilme, 1987. Bernardet relê o filme privilegiando alguns aspectos e eclipsando outros, em realidade, promovendo não simplesmente uma “descrição” do filme, mas uma análise a partir do ponto de vista de que as sequências líricas e existenciais possuem menor importância do que aquelas de um realismo cinematográfico mais estrito. Um exemplo é a descrição da cena de Hilda e Carlos no parque (*idem*, p. 26), do asilo da mãe de Ana (*idem*, p. 30) e do pontilhão, uma das cenas mais líricas, (*idem*, p. 36), que recebem apenas rubricas sem o menor destaque. No que ele arremata: “Os personagens [do filme] sempre foram considerados como a referência [da narrativa] (não é a cidade que envolve os personagens, mas os personagens que são envolvidos na cidade).” BERNARDET, Jean-Claude. Análise sintagmática de ‘São Paulo Sociedade Anônima’. In: METZ, Christian, *op. cit.*, p. 264.

debate, a partir da análise interna, para outros campos dos saber. Não pretendemos uma análise puramente formal, mas uma interpretação do filme que privilegie aspectos da imagem que não poderiam ser expressos dessa maneira específica a não ser pelo cinema.

De modo irrevogável, imbrincado a uma textura visual particular, o filme, em termos de estrutura narrativa, é bastante complexo. A *syuzhet*, o modo como são apresentadas as informações do mundo do filme ao espectador, obedece a vários *flashbacks* e idas e vindas no tempo. Enquanto a fábula, o enredo situa-se a partir do presente que inicia e termina a ação, seu meio sendo entrecortado por acontecimentos “*prior to fabula*”³⁵, que compõe quase o filme todo.

Às vezes, faz-se muito difícil apontar se a ação ocorre no presente, passado ou futuro do personagem. Mas, apesar de todas essas dificuldades, a atenção a determinadas particularidades visuais permitiam organizá-lo, ao menos em termos de fábula, em cinco segmentos e um prólogo:

Prólogo: Carlos rompe com a esposa, Luciana, desce às ruas e vaga em memórias.

- 1) Divido em três: 1.1. Cinco anos antes se envolvera com outra mulher, Ana, mas também não obtivera sucesso; em paralelo, cenas de fábricas e de montagem de automóveis, grande ênfase na produção em escala industrial. 1.2. Carlos se vê envolvido com Luciana, uma moça de classe média; 1.3. Em seguida, suicídio de uma amiga, Hilda;
- 2) Carlos consegue um emprego em uma fábrica de peças, seu relacionamento com Luciana fracassa; a ambivalência de Ana leva-o a cenas de confronto ético e de poesia lírica, mas ela termina abandonando-o. Em sequência, vê-se em desespero e dividido;
- 3) Carlos decide reatar o relacionamento com Luciana e suas tentativas são entre frustradas e melodramáticas. Ao final do segmento, ele se casa com a personagem e, ao mesmo tempo, assevera sua inserção na lógica de corrupção da fábrica;
- 4) Felicidade familiar não esconde uma melancolia e a tentativa do personagem de se adaptar às ambições que julga ordinárias, já anunciando seu fracasso;
- 5) Carlos reencontra Hilda e isso apresenta um enorme impacto sobre ele. Em paralelo, Ana retorna e o patrão ameaça levá-lo para uma vida de vícios e corrupções. Após o suicídio de Hilda

³⁵ BORDWELL, David, 1985, p. 81. *Fábula* localiza-se no presente da ação. Por essa razão, todo *flashback* refere-se a um mundo *pré-fábula*.

(mostrado no seg. 1 e aqui retomado), Carlos, em crise, rompe com Luciana (mostrado no prólogo) e foge de São Paulo. Em aparente fracasso, pára nas fronteiras da cidade e retorna.

Em termos de estrutura narrativa, salientemos que o segmento 4 é o mais curto, ocupa apenas dez por cento do total do tempo do filme, o que talvez denote uma opção em geral da narrativa de rejeição ao melodrama, com o qual o estilo nesse trecho abertamente flerta. O ritmo, por sua vez, é, com significativas exceções, bastante frenético com uma velocidade de edição rápida para os padrões da época, até para o filme americano.³⁶ Em compensação, metade do segmento final, constitui-se apenas de planos-sequência, cinco ao todo, o que, pela exceção no quadro geral do filme atravessado por *takes* curtos, solicitam uma atenção ainda maior a esse momento de desenvolvimento da narrativa.

O filme também mistura o estilo clássico de cinema, com elipses, transições didáticas, reforços de sentido, com cenas mais ao estilo do cinema moderno, com altas doses de ambivalência e abertura de interpretação. Como não temos espaço para analisar o filme todo, escolheremos alguns segmentos significativos, tentando, como já dissemos, privilegiar cenas ainda não destacadas pelos outros analistas do filme.

Em conjunto, a análise do filme em seus aspectos mais imagéticos permite-nos uma perspectiva renovada sobre ele, que nenhuma descrição concentrada puramente na narrativa das imagens em ação poderia vir a substituir. Um relacionamento profícuo com procedimentos de raciocínio visual do passado o que permite endossar com intensidade aquilo que Aby Warburg dizia: “*O bom deus aloja-se no detalhe*”.³⁷

6.1.1. Preâmbulo: perspectivas ao infinito

Na primeira cena, exterior e interior se fundem. Devido ao reflexo da metrópole na vidraça situado sobre Carlos e Luciana, que discutem no interior de um apartamento, a cidade parece fazer parte do conflito entre os dois (fig. 6.1.1). Sem som totalmente audível, apenas a

³⁶ A “duração média dos planos” (DMP), que mensura a quantidade de cortes e a velocidade do ritmo em geral, obtida pela minutagem geral dividido pelo número de planos, é de 7,2. Bordwell diz que um filme rápido americano, tinha naquele mesmo período (anos 1960), variam entre 8 e 11 segundos em média. BORDWELL, David, 2008, p. 47. Portanto *São Paulo S.A.* é mais célere do que o filme-padrão do *continuity system* americano, realizado na mesma época.

³⁷ WARBURG, Aby (*apud* AGAMBEN, Giorgio), 2012, p. 117.

pantomina expressa o significado geral, a discussão continua acirrada. Ela protesta contra algo, Carlos a agride, arremessando-a ao chão.

Após primeiro corte, os prédios da cidade, grandes massas de concreto, são vistos em um *travelling* circular a partir de um ponto de vista (*contra-plongé*) a altura dos olhos humanos (fig. 6.1.2). Primeiro a trilha sonora é sombria. Em seguida, subitamente, o fundo musical se torna grandiloquente, um coro ou sinfonia operística, surge e, em *crescendum*, acompanha um *travelling* pela cidade, enquanto os créditos do filme surgem na tela.



Figura 6.1 Cidade e casal em fusão

Em seguida, imagens aéreas, o coro de fundo continua. Não há estabilidade nessas imagens superiores. As imagens de São Paulo obtidas a partir de um helicóptero oscilam de um lado para o outro, em uma combinação de “desencaixe” com a horizontalidade dos créditos. As primeiras cenas de multidão surgem na tela, com duas tomadas no metrô, figurantes, pessoas se amontoam em formas caóticas, sem simetria (fig. 6.1.4). Retorna-se a *takes* aéreos da cidade, mais agora o *travelling* é estável, a câmera gira sobre o seu próprio eixo, firme.

A ação se volta para os personagens. No interior do apartamento, Luciana, em plano geral, está no chão, realiza um esboço de reação, estendendo a mão. Sem cortes, a câmera sai do apartamento e aponta para baixo do prédio, para Carlos, apenas um vulto a caminhar na calçada distante. Close em Luciana, que diz “não vá embora, Carlos”. Plano médio, Carlos caminha, cidade ao fundo.

6.1.2 Prédios em *contra-plongé*

6.1.3 Take aéreo: onisciência

6.1. 4 Multidão – metrô:
transeuntes olham para a câmera6.1. 5 Perspectivas ao infinito
(detalhe de fundo)

Na paisagem da cidade, que compõe a cena de Carlos, as linhas que formam a perspectiva terminam, ao fundo, em um clarão borrado, entre prédios ao longe e apenas vultos de outras figuras geométricas. Enquanto isso, ele diz um “câncer”: “É inútil com se fosse um câncer” (fig. 6.1.5). Vemos transeuntes (Ponto de vista subjetivo, doravante POV) e as costas de um sujeito que caminha pela calçada. Corte. Em *reverse shot*, Carlos observa as bolhas de sabão feitas por um garoto em meio ao centro lotado. Sinais visuais em profusão poluem o fundo da cena, placas do comércio e das lojas, publicidades, etc.

Um close médio no garoto das bolhas de sabão (fig. 6.1.6) estabelece um dos primeiros comentários da narrativa, após os créditos, a respeito das ações de Carlos.³⁸ A beleza das formas geométricas circulares a rodear o garoto convidam a apreciação, embora, em geral, as bolhas estejam relacionadas com a efemeridade das ilusões, em virtude de sua instabilidade. O plano das bolhas de sabão funciona como um comentário sobre a situação atual de Carlos, como veremos, sem perspectivas de vida, seus planos destruídos.



6.1. 6 Bolhas de sabão:
comentário da instância narradora

Em seguida, temos mais cenas de Carlos pelo centro da cidade. Ao fundo, placas da Coca-Cola, do Café no ponto, mas Carlos está indiferente aos estímulos a sua volta, que já internalizou. “Cinco anos, fazem cinco anos”, diz Carlos em *voice over*. De repente, uma parada de um movimento civil, a partir de um ponto de vista frontal. Com alto-falantes, a combi se dirige ao povo paulista, com a bandeira de São Paulo no alto do veículo (fig. 6.1.7).

Uma lateral mostra pessoas na calçada. Senhoras distribuem panfletos. Em meio a vários *takes* descritivos mostrando a parada, em uma nova lateral em movimento, encontramos Carlos de novo. Ele é um transeunte entre outros, não mais centro da narrativa, mas reduzido a homem na multidão que recebe o panfleto do movimento. Pelo paletó de cor diferente indica-se que estamos em outro tempo, o que deduzimos, por outras informações, ser cinco anos antes, 1957.³⁹ Corte para a combi. Acima do veículo, a placa bastante visível com o tema da campanha: “O

³⁸ Esses comentários surgem quando a ação actante parece desviar-se para dar atenções a elementos paralelos que comentam em segundo grau o que está acontecendo na linha de ação principal. Os créditos com as imagens aéreas e das multidões já servia como comentário da instância narradora, o que se repetirá em vários momentos.

³⁹ Uma cartela explicativa logo após os créditos dizia: “Os episódios deste filme alternam-se ficticiamente em São Paulo, de 1957 a 1961”.

Civismo vencerá – Participe da Campanha de Educação Cívica. Paz, Social, trabalho e prosperidade”.⁴⁰



6.1.7 Parada cívica: registro,
“amar a pátria”



6.1.8 Eixo z: padrões
visuais (detalhe)

Por duas vezes, vemos a combi se distanciar, ouve-se o áudio da campanha de maneira fragmentária, mas clara o suficiente para compreendê-la em termos gerais. Entre as duas cenas, Carlos conversa com Ana na calçada (fig. 6.1.8). Ao fim da rua onde a combi se afasta, vemos o mesmo limbo ao fim da perspectiva, agora à esquerda, já visto na primeira cena frontal de Carlos. Para onde a combi se encaminha, a perspectiva, formada de novo pela rua e pelas linhas dos prédios, abre-se para um infinito que, ao invés de remeter a uma escapatória, parece trazer o veículo na selva de concreto.

Desde os créditos iniciais, em vista aérea, percebemos que o ponto de vista narrativo não se identifica com Carlos e parece compreender os acontecimentos de outra maneira, superior. É

⁴⁰ A *footage* da campanha pertencem a uma campanha cívica que a produção, imprevisivelmente, flagrou nas ruas de São Paulo, durante as filmagens. No panfleto da campanha, anexado ao roteiro, pode-se ler: “PARTICIPE DA CAMPANHA DE EDUCAÇÃO CÍVICA e CIVISMO. [sic]. §1 - amar a Pátria § 2 - prestar serviço a comunidade § 3 - criar justiça social e oportunidade para todos. § 4 - tomar atitudes em defesa da brasilidade. § 5 - saber eleger e fiscalizar os eleitos. § 6 - compreender e ajudar os jovens para que se tornem cidadãos conscientes. § 7 - combater a demagogia, a subversão e a desordem. § 8 - ser honesto no trabalho, no comércio e na administração. § 9 - erradicar a miséria e a ignorância. §10 - reformar o que está errado, dentro da disciplina, da ordem e da lei.” No verso do mesmo papel, uma continuidade da mesma campanha: “CONCURSO PARA ESTUDANTES [sic]”, as perguntas deveriam ser respondidas e as respostas premiadas ganhariam “CREDITO ABERTO DE VINTE MIL CRUZEIROS”. As perguntas: “No ‘DECÁLOGO DO CIVISMO’, qual é o ponto de sua preferência. [...] 3. Qual é a Figura Nacional, que mais agiu de acordo com os princípios do civismo 4. Qual é o acontecimento histórico do Brasil que mais entusiasma você. 5. Qual é a forma prática de você demonstrar seu civismo em favor do efetivo desenvolvimento nacional”. MATERIAL publicitário. Campanha de educação cívica e civismo. São Paulo: [s. l.], 1964?. In: PERSON, Luís Sérgio Person. *Agonia*. São Paulo: [s. l.], 1963 (anexo na página 68). No roteiro original, Carlos encontrava uma greve dos bancários “com cartazes e reivindicações”. PERSON, Luís Sérgio, 1963?, p. 02.

através desse narrador onisciente, que o espectador consegue ver Carlos e Luciana discutirem – afinal, não havia ninguém na varanda de seu apartamento, para justificar a câmera POV. Esse observador invisível permite também o efeito de sobreposição devido ao reflexo na vidraça da imagem da cidade como um terceiro elemento no conflito entre o casal.



6.1.9 Perspectivas ao infinito:
“lei e ordem”

Também, é esse arquienuciador que permite que os dois conversem a distância, quando Carlos reflete sobre a situação de ambos se desenvolver como um câncer. Esse diálogo acontece graças a uma acintosa intervenção dessa instância narradora superior, que leva as respostas automaticamente de um interlocutor para o outro.⁴¹ Da mesma forma, o narrador pode focar a cidade em instáveis imagens, que comentam o conflito que acabamos de presenciar, e formar um painel introdutório sobre o ambiente urbano onde se passa a história, enfatizar, por exemplo, o burburinho dos transportes públicos nas cenas de metrô.

Esse observador implícito encontra-se capaz de, em direção semelhante, confrontar metodicamente os mesmos prédios, antes filmados em planos instáveis, agora a partir de um eixo fixo. Ele indica seu domínio sobre a exposição do ambiente e suas formas, sugerindo que os planos instáveis de segundos antes apenas combinavam visualmente com a intempestividade da cena anterior, da briga, que o espectador acabara de assistir. Com tantas intervenções – “marcas

⁴¹ Engajamento frente as formas do cinema italiano, permite que o filme cite Pedro Rossellini nessa cena, cf. NEHRING, Marta. *São Paulo em movimento: a representação da cidade nos anos 1960*. 2007. 237 f. Tese (Doutorado em ciências da comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. E na primeira cena, a do efeito de espelhamento da cidade sobre o casal, cite *L'oro de Roma* (ITA, 1961), de Carlo Lizzani. As referências são muitas e não iremos apontá-las a não ser quando permitam expandir a interpretação sobre o filme.

de enunciação”⁴² – de grande liberdade por toda a ação, podemos demonstrar que, embora, às vezes, finja seguir Carlos, a narrativa possui elevado grau de onisciência.⁴³

Podemos fazer uma relação direta entre duas cenas desse começo do filme. Aquela de Carlos que caminha na direção da câmera em *travelling* para trás, com a cidade se abrindo em infinito atrás de si, enquanto diz “Câncer”. E aquela sequência que ilustra a primeira aparição de Ana, a da combi e da parada cívica (comparar fig. 6.1.5 e fig. 6.1.9). Nesse plano, enquadrado por uma câmera fixa, o veículo ruma lentamente, em direção ao mesmo vórtice do qual Carlos se afastava, para nele desaparecer.⁴⁴

O espectador ouve o áudio dos alto-falantes da campanha até o fim, embora nem sempre o faça de modo nítido. Fala-se em “trabalho”, “educação”, “reformular o que está errado dentro da disciplina”, fragmentos de um todo inalcançável. Mas, ao fim, o áudio se torna mais nítido nas palavras “Da ordem e da lei”. O corte para a cena seguinte ocorre sobre a palavra “Lei”.

Apesar da razoável complexidade da *fábula* e de sua intrincada *shyuzet*, esse conflito estabelecido por essas duas composições visuais definirão a maior parte das ações do *muthos*. Carlos tenta fugir de uma realidade que ameaça esmagá-lo. Os obstáculos frente a seus anseios são representados não apenas pelo ambiente, mas pelas diferentes concepções de vida dos outros elementos que o circundam.

Visualmente, também se estabelece o conflito, o protagonista Carlos, no início do filme, em 1961, deseja fugir não apenas da esposa, mas dessa realidade-vórtice (fig. 6.1.5.; fig 6.1.9), que intuitivamente sabe que pretende tragá-lo. O conflito ocorre porque outros componentes da narrativa, a parada cívica com sua ênfase na “ordem e na lei”⁴⁵ é um pequeno exemplo deles,

⁴² BORDWELL, David, 2005, p. 286. Ou seja, “a narração sabe mais do que qualquer um dos personagens ou todos eles” (*idem*, p. 285), embora esconda bastante informações do espectador e, em vários momentos, como quando se volta diretamente para o público, mostra elevado nível de auto-consciência, ou seja, trata-se de um enredo orientado abertamente para um público de modo auto-referencial.

⁴³ Para Bordwell, os filmes que “*mix objectivity and subjectivity in ambiguous way*” são uma das características cinema moderno pós-1960. Em outras palavras, a objetividade (da instância narradora, auto-consciente e onisciente, das cenas em *footage* a partir de locações ou eventos reais) e subjetividade (movimentos e efeitos de câmera acompanham o personagem assumindo seu ponto de vista, narração acompanha suas memórias, etc.) ostentatoriamente misturadas afetam o “*depth of story information*” disponibilizada para o espectador e a forma como essas informações são apresentadas. Ver, BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin, 2004, p. 85-86.

⁴⁴ Chamemos esse motivo visual de “perspectivas ao infinito” ou “realidade-vórtice”, apenas para facilitar a descrição. Alertemos que ele também estava presente nos materiais publicitários dos jornais da época (ver, fig. 6.1.5).

⁴⁵ A parada cívica funciona, como outras cenas no desenvolvimento, como “*quotes*”. Nesse caso, os valores de “brasilidade”, elogio a “figura nacional” “ordem” e “lei”, entre outros, combinam-se com outros momentos da narrativa para estabelecer um efeito irônico e crítico.

seguido principalmente de vários personagens que surgem na vida de Carlos, que não se importam em absoluto em marchar para esse fim.

Os sinais daquilo que depois sufocaria Carlos já estavam, portanto, visíveis cinco anos antes, ainda na década anterior. Em um *take*, espremido entre duas cenas lentas de locomoção da campanha cívica, Carlos encontra Ana e ambos conversam sem que possamos escutá-los. Apesar da ausência de falas na cena, o *shot* é bastante eloquente. O enquadramento de Carlos e Ana em frente a entrada de um loja, mais precisamente emoldurados pela porta (fig. 6.1.8), situa-se em frente a um corredor na direção do eixo z. Isso municia a composição, usando um efeito óptico, a fim de fornecer uma camada de profundidade a cena.⁴⁶

Carlos está sobre um fundo negro, em que bastões serializados seguem até o fundo da tela adentrando pelo corredor. Sutilmente, através dos bastões ao fundo do corredor a se sucederem, antecipa-se um elemento visual recorrente, principalmente nos segmentos referentes a determinados personagens como Ana, como veremos à frente, que chamamos de serialização.

Ana, assim como outros personagens do enredo, em geral, apresentam diferentes perspectivas em torno de uma mesma ideia, a de que a lógica “natural” do mundo em que vivem consiste em caminhar para essa realidade-vórtice, marcada pela serialização e pelas perspectivas ao infinito, que ameaça tragá-los. Em uníssono, com raras exceções, parecem perguntar, afinal, porque oferecer resistência.

6.1.2. Serialização e domesticação: tempo da fábrica e tempo humano

A perspectiva sobre serialização se acelera quando surgem as primeiras imagens de registro documental sobre a fábrica de automóveis. Em plano médio, vemos operários revestidos de uniforme, que montam um carro. Outro ângulo, um movimento brusco de um operário com uma peça e, em seguida, o corte. Várias cenas semelhantes se repetem.

É uma sequência que obedece à lógica da transmissão ao vivo, a ação assume os contornos de um *tableaux* aparentemente não ordenado, que foge às determinações da câmera. Carlos não está no centro da ação e seu olhar não a guia, o que não acontecia desde os créditos, que sobrevoavam magnanimamente a metrópole, ou as poucas cenas do garoto com as bolhinhas de sabão.

⁴⁶ MERCADO, Gustavo. *op. cit.*, p. 09.

As cenas do filme revezam-se, em sua maior parte, entre seguir o olhar de Carlos, sendo subjetivas e construídas em torno de seu ponto de vista, até mesmo referendando seus julgamentos pessoais, e apresentar-se em um alto grau de objetividade, como as observadas aqui. Nessa sequência, o modo de apresentação das cenas subitamente se distancia do olhar subjetivo de Carlos de modo radical. Estamos no território do olhar em sobrevoo, como o das cenas aéreas. O arqui-enunciador intervém, de maneira clara, nessas cenas da linha de montagem, a história não é somente sobre Carlos e nem ele guia o olhar do espectador o tempo todo.



6.1.10 Fábrica: serialização e simetria

Uma nova imagem, os operários têm a cabeça cortada pelo plano superior. Não são eles como pessoas que interessam, mas o ato que perpetram. Enquanto percebemos que eles montam “fuscas”, um dos operários encontra-se parcialmente emoldurado pela janela da carenagem, recebendo destaque da composição (fig. 6.1.10). Plano geral, os operários são figuras sem rosto uma vez mais (fig. 6.1.11), com exceção de dois com óculos na parte nobre da imagem. Ao fundo a serialização se repete e a simetria agora estendendo-se ao infinito (fig. 6.1.12).

Pequenos *takes*, outras peças sendo montadas. Por mais de dez planos, sucedem-se curtos *shots* cujo ritmo de montagem seguem os das faíscas no contato dos instrumentos com o aço do automóvel em construção. Imagens simétricas se sucedem, um operário de um lado do carro, o outro do lado oposto. De óculos, são agentes para a construção de algo, não exatamente indivíduos com vontade própria. Eles cumprem funções, seus olhares estão vedados para qualquer coisa além disso. Só tem olhos para a função que exercem. Um plano muito parecido com o primeiro emoldura o pequeno conjunto, quase um curta documentário sobre o trabalho em uma fábrica.



6.1.11 Operários são apenas peças a mais na linha de produção.



6.1.12 Padrões visuais: perspectivas ao infinito e serialização

Ouvimos então, a narração de Carlos *in voice over*. Finalmente, vemos Carlos na esteira de produção. As imagens se reconectam a *fábula* uma vez mais. Carlos surge como um a mais na série com o mesmo uniforme e a a palavra inspeção a denominar sua função, repetida quatro vezes. Quase impossível distingui-lo, não há grandes movimentos para chamar a atenção sobre ele, propositalmente invísivel (fig. 6.1.13). Demonstra certo orgulho ao narrar que assumira o posto de “controle de qualidade”. E temos um *close* de Carlos usando um instrumento para mensurar se a peça respeita os padrões técnicos exigidos, se ela encaixa-se na perspectiva da “ordem e da lei”.

Algumas cenas depois, Arturo, um personagem importante, mas que aparece mudo no primeiro terço do filme, é apresentado ao espectador. Temos um *zoom*, por uma janela, Arturo de paletó espera alguém olhando na direção do espectador. É um plano frontal, que seria quase “despido” em termos de *pathos*⁴⁷, mas assim não ocorre devido à câmera em movimento e pelo fato de que o personagem está filtrado por um olhar circunstanciado, através dos vidros da janela.

⁴⁷ Jacques Aumont propõe que planos frontais, com as linhas do cenário perpendiculares, e os personagens centralizados, como os usados por políticos ao apresentarem suas propostas, propõe-se desnudos em termos de *pathos*. AUMONT, Jacques, 2006, p. 36-7.



6.1.13 Carlos: “Controle de qualidade”

Carlos relata que Arturo vendia peças de baixa qualidade para a Volkswagen com sua ajuda. A câmera se aproxima. Carlos e Arturo são emoldurados juntos indicando que entre eles há uma cumplicidade. O ponto de vista externo ao ambiente, através do vidro, sugere o flagrante de um delito, mas não se limita a isso.

O “programa de nacionalização dos veículos”, conforme assunção clara de Carlos, permitia indiretamente uma pequena desonestidade. Arturo e Carlos são *performers* interpretando papéis nos interior da *diegese* e o enquadramento torna-se um proscênio. Saímos do terreno do documentário duplamente, pelo retorno da ação aos personagens e pelo modo teatral como a cena é apresentada.

A câmera se aproxima ainda mais da janela por onde observa a ação deixando os dois ocuparem quase a tela inteira, ainda enquadrados pela barra que serve como elemento de efeito (6.1.14). Até que, com a frase, “todo mundo ficava contente” os dois trocam um olhar cúmplice e a barra de efeito da janela desaparece. O espetáculo se tornava convincente o suficiente para que aqueles em volta acreditassem que ele era real.

As cenas documentais na fábrica em contraste com a cena de dupla interpretação, emoldurada por um arco do proscênio obtido do próprio *décor*, realizam o recurso de situar a referência local, a Volkswagen, a instalação da fábrica no período desenvolvimentista, mas usá-la para os critérios internos da narrativa. A fábrica torna-se palco de um ato de cooptação do protagonista frente a um sistema corrupto.



6.1.14 Carlos e Arturo sob o proscênio

As imagens da fábrica em modalidade de registro servem como referências visuais para a serialização que, como estamos vendo ameaça tudo em volta no mundo da narrativa, e o comentário orgulhoso de Carlos de que havia galgado uma posição superior no esquema que transforma todos em engrenagem revela que, no fim das contas, ele não era tão escorregadio quando poderíamos sugerir, mas sim uma presa fácil desse sistema. A corrupção com Arturo somente reforça isso. Carlos esboça uma pálida resistência a realidade-vórtice, mas seus esforços de ação contra isso ainda são muito tímidos e sem eficácia.

No filme, porém, essa perspectiva de serialização, de tornar-se apenas um item em uma produção em série, não se limita apenas ao mundo da fábrica e contamina também as relações pessoais. Carlos mantém um relacionamento com Ana. Logo na apresentação do personagem para a trama, vemos o relato de uma das primeiras ‘infidelidades’ que Ana comete. Ela mente para Carlos que pretende visitar a mãe em um asilo, mas, em realidade, vai passear de lancha na praia com os amigos. A montagem alternada mostra ela com os amigos e Carlos a passear pela praia preparando, através de suspense, o encontro e, conseqüentemente, o conflito.⁴⁸

Algo a mais acontece, porém. Vemos uma multidão que observa algo fora da cena. Carlos olha também. Os bombeiros carregam um homem, que se afogou. Em plano geral, Carlos se aproxima entre os observadores. Corte. Plano fechado. Os bombeiros põem o rapaz no chão. Os curiosos em volta do rapaz acidentado são visualizados pelo espectador em *contra-plongé*. A câmera circunda ao redor mostrando seus rostos apontados para o chão. Carlos está entre eles,

⁴⁸ Nessa sequência, porém, temos um elemento dos *flashbacks* que não pertence apenas ao modelo do *art film*. O *flashback* mostra eventos que o protagonista não tinha consciência, algo à primeira vista estranho do ponto de vista realista, mas, de acordo com Bordwell, extremamente comum nas conveções de cinema dos mais diversos gêneros. BORDWELL, David, 1985.

como na sequência dos panfletos, ele é mais um, guiado pela curiosidade. *Superclose*. Os bombeiros realizam os procedimentos para salvar o afogado, reduzido a um corpo sem rosto, inerte e arremessado ao chão.

Novo plano de Carlos entre as diversas pessoas que se amontoam. Barulho de uma lancha que se aproxima. Carlos lança seu olhar para o espaço *offscreen*. Sequência guiada pelo seu POV até um plano geral. *Travelling* lento, a câmera segue a lancha que se aproxima da praia. Ao fundo, os prédios da beira-mar. A linha do horizonte bem acima da fronteira da tela inferior convida o espectador a olhar para o horizonte. Em contraste, um plano fechado no rapaz sem rosto na areia.

Carlos, indiferente agora ao drama e ao que todo mundo observa, rema contra a multidão. No plano seguinte, o único ponto em movimento é Carlos, guiando a atenção do espectador para ele. Em plano geral, Ana dá adeus alegre aos amigos e corre saltitante pela praia. Um *zoom* converte o enquadramento anterior em um plano americano na garota, mostrando o choque dela ao ver Carlos em sua direção.

Cortes rápidos sobre o ombro de Carlos, ele se torna um volume, ombro e parte da cabeça a estapear Ana (fig. 6.1.15). A cena é uma clara alusão a Roger Vadim, de *E Deus criou a mulher* (*Et Dieu crea la femme*, FRA, 1955) em que Brigitte Bardot é esbofetada, com um recurso formal quase idêntico, deixando claro uma interpretação da narrativa sobre a personagem.⁴⁹(fig. 6.1.16). Aqui, porém, a ênfase sobre o evento é ainda mais intensa. Após a primeira cena, outro ângulo levemente diferente e um ângulo muito parecido com o anterior se sucedem muito rápidos. Saltos sobre a mesma imagem, dilatando o tempo. (fig. 1.17).

⁴⁹ Em 1958, um crítico brasileiro escrevia sobre o filme de Vadim, de grande repercussão a época, e sua personagem feminina principal “*espontânea e amoral*” com direito a fotografia do tapa: “Quando Michel esbofeteia Juliette, após o delírio da dança [...] *é a consciência que ele lhe confere*, como a recuperação da visão”. E DEUS criou a mulher. *O Estado de São Paulo*, p. 08, São Paulo, 31 Jul 1958, itálico nosso. Para o ensaísta, o tapa no rosto seria quase um ato de revelação. Um homem devolver os sentidos, em tese perdidos devido ao comportamento fora dos padrões, em uma brutal agressão física não parecia estranho a alguns críticos da época.



1.15 Bofetada de Carlos em Ana



1.16 *E Deus criou a mulher*: Citações em lista, bofetada em Bardot

Ao relacioná-la com a personagem de Bardot naquele filme, informa-se ao cinéfilo que ela é a mulher perigosa, sensual e senhora do próprio desejo, mas que os homens não conseguem resistir, pondo-se a si mesmo em situações socialmente constrangedoras. O bloco interrompe a cadência de tomadas mais longas, da montagem alternada, de modo brusco, como os tapas que Carlos dá no rosto da amante.



6.1.17 Efeito de expansão de tempo
(*overlapping editing*)

Em seguida, confirmando o poder premonitório da citação de Bardot para as expectativas do espectador especializado, temos uma cena de paisagem com ondas quebrando ao mar. Câmera rente ao chão, mostrando apenas a força das ondas. Alternam-se várias cenas de *zoom* de ondas do mar quebrando nas pedras, formando manchas na tela. Uma convenção cinematográfica para remeter-se ao desejo sexual. Um *travelling* mostra Carlos e Ana aos beijos, deitados na areia. Carlos não consegue resistir a ela ainda que ela tenha lhe enganado. O desejo (relação com as ondas como forças da natureza) foi mais forte que o ciúme e ambos estão se beijando e acariciando de maneira sensual (fig. 6.1.18).⁵⁰

⁵⁰ Uma outra citação surge, agora com o filme *A um passo da eternidade* (*From here to eternity*, EUA, 1953), de Fred Zinemman. Em toda a primeira meia-hora, mas principalmente nos primeiros 15 minutos iniciais, as opções formais do filme dialogam intensamente com outras formas do cinema. O número de referências é quase incontável, de Vadim imediatamente pula-se para Zinemman e assim por diante. O filme parece compor, através do recurso, listas de outros filmes como, em geral, os cinéfilos preparam em um caderno. A inumerabilidade dessas referências remete ao astronômico número que o cinema disponibilizava para o olhar cinéfilo, para o qual o filme realiza uma espécie de homenagem em um elenco de aparentemente incontáveis objetos, o que representa uma espécie de sensação do “infinito”. ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 15.



6.1.18 O mar: convenção
para o desejo

Corte para plano médio lateral. Ambos estão em um restaurante. Cidade ao fundo, com carros e pedestres a se movimentar. À mesa, Ana verbaliza uma vez mais desejo sexual em outra citação do cinema. Diz adorar filme mexicano e canta um trecho da canção de um filme desse tipo, que cita pelo nome, *A Pecadora* (*Pecadora*, MEX, 1947). Carlos a reprova gravemente.

A câmera se aproxima do rosto de Ana que canta, em espanhol, o tema do filme mexicano: “*Yo soy pecadora, pecadora, como mujer de filme mejicano...*”. Ao fundo seis Volkswagens iguais se alinham em série em um jogo com a marquise (fig. 6.1.19). Abre-se um padrão visual no primeiro terço do filme, a serialização, que invade o mundo das relações humanas, através da inserção de objetos e seres humanos em série. Isso já acontecia, sutilmente, durante o primeiro encontro que o filme nos mostra entre Ana e Carlos (comparar 6.1.8 e 6.1.19). Diferente daquela, na cena aqui descrita, somente Ana, e não Carlos, é vista sob esse foco.

De modo geral, a instância narrativa concorda com Carlos na negatização da personagem, colocando-a, com raras exceções, sob holofotes não muito simpáticos. A música diegética do filme *A Pecadora* comenta a cena anterior, a citação de Brigitte Bardot, e posiciona Carlos em repulsa a Ana e ao que ela representa.



6.1.19 Os fuscas alinhado (em detalhe): Ana em processo de serialização....



6.1.20o que era recorrente na publicidade da época (*O Estado de São Paulo*, set.1961)

A personagem de Ana e as cenas de multidão com o afogado, mas também as recorrentes imagens de serialização na paisagem, podemos ser conectadas sob uma denominação em comum, o *topos* da dessensibilização da sociedade. No caso de Ana, constrói-se mesmo uma ponte entre as relações de moral, sua decadência e alteração rápida, e automação da sociedade.

Mas, Carlos não está imune a esse processo, ainda que demonstre certo temor de que isso lhe afete. Como vimos na sequência do afogamento, Carlos também pode ser levado pela insensibilização. Afinal, ele estava naquela multidão na praia a observar o rapaz vítima do

fatídico episódio e somente se opõe a massa disforme de indivíduos curiosos guiado pelo seu ciúme de Ana, que chegava de lancha.

Em outra cena de restaurante, Ana recusa um pedido de casamento de Carlo. De acordo com a direta acusação do personagem, Ana não deseja se casar porque ela acredita que Carlos não pode satisfazer suas ambições materiais. Essa é a deixa para a apresentação de uma nova personagem feminina que mobiliza a atenção de Carlos, talvez uma escapatória para esse círculo de insensibilidade e serialização.

Em uma sala de aula, estudantes estão aprendendo inglês com frases básicas como “*I drink water*” or “*I don’t drink whisky*”. As janelas de vidro da sala são como favos de uma colméia. Alguns *takes* depois, em plano geral frontal, Carlos vira-se e vai se sentar (fig. 6.1.21). Olha atento para um moça, Luciana, em primeiro plano, que até em seu nome (*Luz + Ana*) acena remeter a valores supostamente superiores, como o elemento de luz indica, principalmente em relação a sua frustrada relação com Ana.

Em vários planos, altera-se professor e turma, com pouca variação de ângulos. Repetitivo, maçante, sempre os mesmos tipos de frases. A câmera lentamente muda de posição para pode enquadrar Luciana. Abaixo, os prédios e um carro que passa servem como *background*. Em seguida, na saída da escola, em *travelling* lateral, acompanhamos Carlos e Luciana a passear por uma praça, prédios ao fundo (fig. 6.1.22). Temos, significativamente, menor poluição visual que nas primeiras cenas de Carlos em meio a cidade.

À medida que eles caminham, o cenário se diversifica atravessado por mais “ruídos”, mas apenas ao fundo, a certa distância, com planos de rua ao fundo (fig. 6.23). No início, a já habitual visão dos prédios a se descortinar perspectivas rumo ao infinito (retomar fig. 6.1.22) está abandonada, a seguir, pelo movimento dos personagens e da câmera que prefere enquadrar os jovens sobre um fundo e plantas, árvores e jardins.

Trata-se de longo plano *travelling*, a trilha se torna mais acentuada e se sobrepõe aos barulhos da cidade, ao fundo surge um coreto e também um dos edifícios- símbolo do centro de São Paulo (fig. 6.1.24). Enquanto isso, ela lhe convida para ir a uma reunião de amigos em sua casa no domingo. A câmera finalmente pára e se move para cima (*plano inclinado*), quando eles se afastam, varrendo visualmente o aludido prédio até o topo, deixando entrever o céu.



6.1.21 Aulas de inglês: janelas em formas de favo



6.1.22 Os personagens se afastam de formas (ao fundo) ameaçadoras....



6.1.23... caminham para um lugar idílico....



6.24... com coreto ao fundo e céu à mostra.

A suave melodia extradiegética dessa sequência anuncia trechos futuros em que o flerte com o melodrama se tornará ainda mais intenso. Frente ao quadro geral, a organização da sequência da praça aponta para a possibilidade de otimismo e esperança, no que o tom da música extradiegética, uma melodia de idílio, favorece.

Altera-se o ambiente, agora, interior, noite. Percebemos que estamos na festa do domingo pela deixa no final da sequência anterior. Algumas cenas ocorrem e, de repente, corte para plano médio. Carlos dormindo no sofá. De meias, garrafa de uísque em primeiro plano. Em plano médio, Luciana tira um capacete da revolução de 1932 da cabeça de um colega. Percebemos que estamos na festinha, que já se encerra. Todos os colegas de Luciana saem. Ela os acompanha e joga o capacete displicentemente sobre o sofá.

Novo plano de Carlos que abre os olhos, interessado na situação, e sorri. Mesmo ângulo anterior, ela guarda cuidadosamente o capacete em um prego na parede, o que chama atenção do espectador aos muitos quadros e fotografias que estão pendurados ao redor, ornamentando a sala (fig. 6.1.25). Carlos canta *Favela* pela primeira vez: “*Por isso eu ando/ Pelas ruas da cidade/ Vendo que a felicidade/ Foi aquilo que passou /Que a favela/ Que era minha e era dela/ Só deixou muita saudade/ Porque o resto ela levou.*”

Após alguns *takes*, Luciana se afasta da objetiva, de costas para a câmera caminha na direção de Carlos, lentamente, reclamando da música que ele canta, “muito velha”. Ele segurando o copo de uísque, na mesma posição, olha para ela e pára de cantar. Corte. Plano médio. Os dois estão mais próximos um do outro, agora, no mesmo plano, várias fotos de família sobre o sofá, na parede (fig. 6.1.26).

Luciana se senta no sofá ao lado de Carlos e a câmera se locomove cortando as heranças de família na parede para se concentrar no casal. Plano fechado. Os dois se olham com desejo (fig. 6.1.27). Ele a puxa para si lentamente e a beija, ela corresponde por um tempo, mas em seguida o afasta com a mão esquerda. Luciana diz que ele precisa ir embora. Os quadros na parede voltam parcialmente ao enquadramento.

Carlos levanta-se, em plano médio, irritado e caminha em direção a câmera deixando Luciana para trás, ainda sentada no sofá. Os quadros todos aparecem de novo e um grande quadro oval de Cristo surge sobre sua cabeça enquanto ele reclama que não teria paciência de esperar se soubesse que não ficariam a sós (fig. 6.1.28). Ela o expulsa da casa, rispidamente. Carlos insinua que ambos deviam fazer sexo e que somente o convencionalismo dela os impede. Os ornamentos da casa claramente participam da organização de sentidos da cena relembrando valores familiares que devem, no olhar dela, sobrepor-se aos desejos individuais.⁵¹

⁵¹ O recurso de distribuir elementos visuais que contribuam para a construção de sentidos se chama “sistema de imagens” sendo mais importante em alguns filmes e em outros, não. MERCADO, Gustavo. *op. cit.*



6.1.25 Luciana põe um objeto na parede...



6.1. 26tomada por heranças de família...



6.1.27 ... que desaparecem quando eles se aproximam...



6.1.28... retornando (intensificados) quando ela o rejeita.

Em *take* rápido. Superclose. Disco na vitrola. Close em Luciana. Percebemos que o papel de parede desenha linhas simétricas pontilhadas, que cortam diametralmente um quadro de um homem na parede, mais uma herança de família. Contraplano. Um *travelling*, Luciana insinua-se para Carlos enquanto na parede um quadro de uma sensual *pin-up* é exposta (fig. 6.1.29) e, depois, encoberta pela cabeça de Luciana, a medida que a câmera mostra Carlos ao fundo, como se ainda não entendesse que Luciana virou o jogo e impõe as cartas agora (fig. 6.1.30). De repente, ela sugere que a tia não virá naquela noite e que eles podem dormir juntos.



6.1.29 Luciana sedutora (e a *pin-up girl* adiciona comentário visual, ao fundo)



6.1.30 Sistema de imagens em ação: Carlos, Luciana e a *pin-up* (em detalhe).

As sequências que apresentam Luciana formam um entrelaçado jogo *de mise-en-scène*. Primeiramente, o ponto de partida são os elementos que já estão em jogo, a geometrização, a cidade, agora recusada em prol de cenários mais idílicos. Em seguida, acrescenta-se novos elementos, entre eles a música que Carlos canta, um samba-canção que remete a uma vida mais simples, agora desaparecida, em um favela.

Podemos destacar os objetos de decoração da casa de Luciana, que servirão até o fim do filme de comentário visual adicional para as sequências encenadas naquele espaço. As linhas pontilhadas no papel de parede remetem ainda a serialização e simetria, mas os quadros domésticos da família e as imagens religiosas inserem novos valores no mundo do filme.

Luciana pertence a uma esfera familiar e de valores supostamente conservadores, isso é o que o ambiente nos permite pressupor. Por isso, ela dorme com a tia quando os pais estão fora e não pode passar muito tempo sozinha com homens solteiros. A sequência promove, porém, uma súbita interrupção das expectativas. O plano imediatamente após o superclose da vitrola, deixa-nos perceber que o apego de Luciana aos valores familiares não é tão grande assim, principalmente, quando quebrá-los significa impor suas normas ao jogo que Carlos pensa dominar.

Desse modo, Luciana antecipa visualmente o que, mais à frente, Carlos dirá em narração *off*: “Ana e Luciana, tudo a mesma coisa”. As duas representam forças que pretendem capturar Carlos, o que ele passará boa parte do filme hesitando entre aceitar e se esquivar. Luciana, personagem sobre a qual a construção de expectativas permitia supor significados relacionados a uma esperança de escapatória, em realidade revela-se uma faceta a mais da mesma característica dos ambientes do filme, que chamamos aqui, serialização.

Uma característica que Carlos ainda consegue apenas intuir, mas a organização promovida pela instância narradora, através dos planos, linhas e objetos serializados forma um padrão visual que atravessa a narrativa junto ao *topos* da dessensibilização, não circunscrito ao mundo da fábrica, agora aliado a outro, a dos valores doméstico-familiares. Esse jogo entre padrões visuais e *topos* recorrentes serão fundamentais no modo como os personagens interagem com a vida de Carlos.

Ana, como vimos, vinculava-se ao consumo e ao materialismo, relacionada à dessensibilização, portanto. Luciana conecta-se à hipocrisia e ao conformismo. Luciana significa a captura do ambiente doméstico-familiar, que se mostrará tão ameaçador para Carlos quanto o primeiro cenário, da cidade, da ambição e do arrivismo, valores que remetem à antiga amante. A luz que Luciana, supostamente, representava mostrara-se enganosa.

6.1. 3. Paisagem de mistério: a eterna procura

Uma terceira mulher surge em seguida na vida de Carlos, e o filme a apresenta de maneira trágica. Simetria, agora, no interior de um corredor de um prédio de condomínios. Corredor em plano frontal, Carlos, paletó preto indica ser presente, 1961. Após quase vinte minutos voltamos ao primeiro núcleo de tempo⁵². Carlos entra ao fundo do corredor, plano americano. Corte. Contraplano. POV de Carlos.

A multidão na porta, semelhante ao episódio do afogamento na praia. O zelador aparece com a chave mestra. Corredor com cubos geométricos serializados em que Carlos caminha em direção a câmera. Carlos abre espaço entre a multidão. Pergunta se pode entrar, dizendo-se amigo da moça que mora lá. Uma cortina esconde a cena e os personagens surgem por trás dela a indicar que algo será revelado, descortinado, como em um arco de prosclênio.

Plano médio da multidão, os populares comentam a cena e dão informações, funcionando como coro. O nome da pessoa é Hilda alguém informa. Era casada com um fazendeiro, outra diz.

⁵² Depois saberemos que não se trata o presente da primeira cena, mas um passado recente. Os primeiros *flashbacks* de Carlos obedecem a “*standard cues*” para situações desse tipo, ele são “*carefully ‘framed’ by a narrating situation*”. Em geral, Carlos conta, a *syuzhet* apresenta. A partir do flashback de Hilda, ao contrário, começam as dificuldades de se situar na disposição cronológica da narrativa, uma vez que, diferente dos primeiros *flashbacks*, os que se seguirão, a partir de agora, não possuem mais preparação, favorecendo a desorientação. Ver a análise da estruturação de tempo ao final (v. 6.1.8).

Em *travelling* recessivo⁵³ começamos a ver o apartamento. Há livros na parede, desorganizados em uma grande estante. Superclose em objetos do criado-mudo: pílulas farmacêuticas e outras caixas, talvez de remédios. Um cinzeiro com o provérbio: “*Chacun est l’artisan de sa fortune*” (Todo mundo é o arquiteto de sua própria fortuna).

O delegado examina o remédio sobre o criado. Em um plano lateral levemente superior, Carlos diz que conhecia bem Hilda. Em um *travelling* sobre a cama, nos deparamos com uma moça “dormindo”, deduzimos que está morta e pelos remédios no criado, que cometeu suicídio (fig. 6.1.31). Carlos conta que quatro anos antes (1957), Hilda trabalhava com ele. Mais um *superclose* na mesinha de cabeceira da personagem. Livros, os nomes dos autores bastante visíveis solicitam a leitura: Rimbaud, Baudelaire, um livro sobre a guerra fria e uma revistas de vedetes.

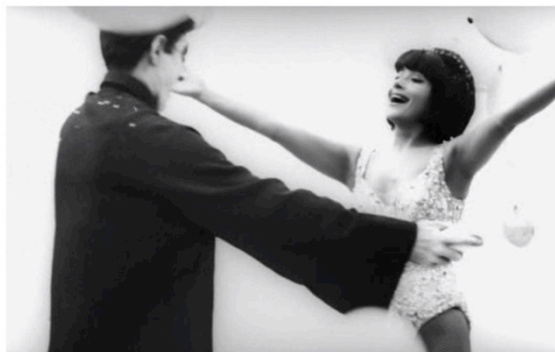


6.1.31 A morte de Hilda se torna motivo para...

A câmera se movimenta. Ao lado dos últimos livros, surgem Rainer Maria Rilke, *Le Cid* e *Para viver um grande amor*, de Vinícius de Moraes. Quando a câmera permitia ao último autor entrar em cena de maneira clara, ocorre um corte. Esse corte sobre o livro de Vinícius de Moraes lhe dá um lugar de destaque na ação, fazendo o analista recordar a poesia *Agonia* e a epígrafe do roteiro. Para o espectador, porém, que somente tem o filme para se basear, o corte fornecer apenas uma pista de como interpretar a cena a ser verificada externamente ao mundo da narrativa fílmica e a sala de exibição.

⁵³ Um plano recessivo é aquele em que as camadas de profundidade se dispõem em diagonais, favorecendo a profundidade. BORDWELL, David, 2008.

Plano onírico: carnaval, fundo branco, Hilda brinca com balões. Seus trajes são fantasias de carnaval, vestido de lantejoulas (fig. 6.1.32). As cenas de carnaval se sucedem por vários planos. Um *travelling* acompanha, a partir das pernas de Hilda, até vemos seu corpo com um todo, apenas de blusa, morta na cama⁵⁴. “Sentia necessidade de ser diferente”, diz Carlos que também informa que três dias antes, tivera uma chance de conhecê-la melhor.



6.1.32 ...cenas oníricas de excessos....

Nessa sequência remanescente, Carlos nem sempre fala para o delegado, mas *in off* diretamente para o espectador. “Ela queria demais”. Em mais planos oníricos, o Pierrô beija o pescoço de Hilda, ainda fantasiada, a câmera continua rodopiando em volta deles. “Sentia necessidade de provar tudo”. Hilda e o mascarado cheiram lança-perfume. Corte. Rosto para trás em êxtase de Hilda. Vários planos se sucedem, novos cortes com *takes* rápidos, mostram Hilda a usar o lança-perfume, reiteradamente, enquanto gestos insinuantes do mascarado pousando as mãos sobre as suas pernas. A câmera se afasta do casal, Pierrô e Hilda, sobre um fundo branco, aumentando a sensação onírica.

O próximo conjunto de cenas elegerá como ponto de atenção o início da relação de Carlos com Hilda. Agora, Carlos prepara cuidadosamente o *flashback* para o espectador, como fez nas outras sequências, gerando a falsa expectativa que aquilo que terminamos de assistir, o encontro do corpo de Hilda, não se dava no passado, mas no presente. A mistura de tempos e a desorientação tornam-se, a partir de então, uma marca da narrativa.

⁵⁴ Por conta dessa cena, no contexto conservador em relação a sexo da época, o filme fora acusado mais de uma vez de “necrofilia”. Para exemplo, ver, PEREIRA, Regina Paranhos. Erotismo e cinema brasileiro. *Filme Cultura* nº10, p. 28-37. Rio de Janeiro, INC, 20 de jul 1968. “Walmor Chagas encontrando o corpo da mulher morta em São Paulo S. A. (necrofilia?). [...] A gratuidade é lamentável!”. (*idem*, p. 36).

Flashback. 1958. Hilda e Carlos, ambos em um hotel barato. Ela se mostra uma mulher liberada e sem falsos moralismos. Distante de qualquer ambiente de domesticação familiar, ela faz questão de não esconder desejo e de falar de prazer abertamente. Esse encadeamento das sequências não rompe o *continuity system*, o que permite a construção de planos mais explicativos.

A câmera se aproxima do casal na cama e, depois, em plano inclinado, eleva-se para a janela, mostrando quadros simétricos e apontando para uma cidade, impossível de ser observada para além dos vidros opacos da janela, mas que, implicitamente está lá. Com a moldura da janela antecipa-se também um enquadramento-chave para a personagem Hilda, já próximo do final, em que a ameaça de serialização já será muito mais acentuada.



6.1.33 ... e *flashbacks* voltados para a discussão de arte moderna.

No Museu de Arte Moderna de São Paulo, Hilda e Carlos passeiam lentamente (fig. 6.1.33). Ao fundo, uma exposição de Lasar Segall, com destaque para a tela *Guerra* sobre campos de concentração (fig. 6.1.34). Ao ritmo da trilha sonora compassada, a câmera lentamente acompanha o casal diante da tela. Longo plano *travelling*, com os personagens fazendo menção de se demorarem em frente as telas de Segall e, logo em seguida, continuando a caminhar, em passo lento. Hilda, culta e eloquente, elogia Segalll “protesto feito quase em silêncio” contra a guerra. Compara Segall a Picasso, dizendo preferir o primeiro. Para surpresa de Hilda, porém, Carlos nunca ouviu falar de *Guernica*, o famoso quadro do pintor espanhol.

Plano geral. Nublado, fundo indistinguível, Carlos revela-se ofendido com o comentário de Hilda sobre a sua ignorância, alegando que Hilda não conhece a guerra, portanto, não pode falar daquela realidade, comparando um quadro ao real, para ele, único critério de valoração de

uma obra: “Quantos brasileiros sabem [o que é uma guerra]? Os pracinhas que foram até à Itália? Os paulistas que fizeram a Revolução de 32?”.



6.1.34 *Guerra*. Lasar Segall (tela discutida)

Hilda permanece impassível frente aos ataques de Carlos. Não sabemos se Carlos flerta com o fascismo, como já disseram algumas vezes. Mas nesses momentos estamos inclinados a concordar que uma certa idealização das formas do passado pode ser notada de modo recorrente no que diz respeito ao personagem. Um passado que ele parece lamentar não ter sobrevivido, seja povoado de representações utópicas (como na canção favela, que canta em momentos-chave) ou talvez de heróis (sua menção a revolução tenentista ou os pracinhas).

Mas, devemos lembrar que, diante do delegado, Carlos reage primeiro afirmativamente a pergunta “O senhor conhecia bem essa moça?”. Depois, contraditoriamente, afirma em *off*, para o espectador, nada saber de Hilda (“O que o delegado poderia compreender de Hilda? O que eu pude?”). Enquanto Carlos tentava entendê-la, mas quedava em confusão, o mundo da narrativa conhece algo a mais sobre a personagem.

Hilda surge como a única personagem, além de Carlos cuja narrativa, em alguns momentos, confunde-se com a instância narradora, que passa a acompanhá-la, mesmo sem a presença da protagonista. Em contrapartida, o arqui-nunciador faz questão de enfatizar, Hilda é uma mulher de excessos. Suas reiteradas cenas oníricas com o lança-perfume bem o mostram. Apesar disso, ela parece ter conhecimento de algo inacessível a Carlos, uma espécie de riqueza sensível ao se lançar ao mundo que o protagonista, em seus melhores momentos somente pode intuir.

Em geral, esse mistério interior em torno de Hilda aumenta, ao invés de ajudar a dissipar, a incompreensão de Carlos diante do mundo. A personagem detém uma relação intensa com os

ideais que o próprio Carlos ambiciona, mas que não tem a mínima noção de como atingir, aumentando sua frustração. Não à toa, como se deduz a partir da análise, o suicídio de Hilda configura-se o estopim para sua revolta final (que vemos na primeira cena do filme).

Após a sequência do museu, Hilda e Carlos estão em um parque, ao ar livre, mas levemente afastados um do outro. *Zoom out*. “Hilda está morta”, diz a voz de Carlos em *off*. “E para sua morte, não pode encontrar nem o pretexto de uma guerra”. Nessa reflexão, Carlos torna o suicídio de Hilda dolorosamente inútil, invalidado até mesmo como protesto contra as injustiças do mundo. Carlos reflete que a guerra cotidiana que torna a vida absurda deixa o ser humano de “mãos vazias” sem nada a oferecer ao próximo, mas também nega-lhe o direito de tomar a vida em suas mãos e tirá-la.⁵⁵

Uma última cena, desse terço inicial, ajuda a iluminar pontos a frente da narrativa. Carlos está com o inspetor de polícia e Hilda está morta sobre a cama. Carlos refere-se uma vez mais sobre os três dias antes em que encontrara Hilda, quando “existia uma chance de a gente se conhecer melhor”. Cria-se uma expectativa falsa para que o próximo *take* revele o acontecimento referido. O encontro fortuito, porém, somente será mostrado no final.

A *shyuzet* continua a desorientar o espectador, fazendo promessas que não cumpre e interpolando os tempos. Mais do que isso. A partir de então, afasta-se os *flashbacks* da convenção de atrelá-los a atividade mental de Carlos. Instaure-se, em retrospecto, a dúvida. Além de não saber a que tempo o próximo *flashback* vai se referir, se o passado com Ana, Arturo, Luciana ou Hilda, também não se sabe se ele parte das memórias de Carlos ou de atividades externas a ele, ou seja, da atividade de velar e desvelar do próprio mundo narrativo.

Corte para um movimento em *staccato*. Da esquerda para a direita, Hilda puxa o braço de Carlos ladeira abaixo. Ao fundo, cenas de campo. Saltos sobre a mesma imagem se repetem, enquanto a música entoa os mesmos tons agudos um instrumento de percussão, várias vezes. Os saltos sobre a mesma imagem são um dos recursos estilísticos, *à la* Godard, que o filme faz uso em determinados momentos-chave (fig. 6.1.35).⁵⁶ Nesse caso, um recurso de outra ordem é

⁵⁵ Inevitável não lembrar de Albert Camus e do mito de Sísifo. “À sua maneira, o suicídio resolve o absurdo. Ele o arrasta para a própria morte. Mas eu sei que, para manter-se, o absurdo não pode ser resolvido.” Desse modo para o filósofo franco-argelino, a “recusa” ao suicídio seria uma maneira de encarar o absurdo de frente, como revolta, ao invés de tentar uma conciliação. CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 2 ed. Trad. Ari Roiman; Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record Bestbolso, 2012, p. 60.

⁵⁶ O que chamamos aqui de plano em *staccato*, Bordwell chama de “*overlapping editing*”: “*cutting together shots of the same action so as to expand screen duration [...] commonly used for emphasis*”. BORDWELL, David, 1985, p.

adicionado a cena pela música, que se distorce para acompanhar a edição que salta sobre o mesmo ponto do tempo, dilatando-o.



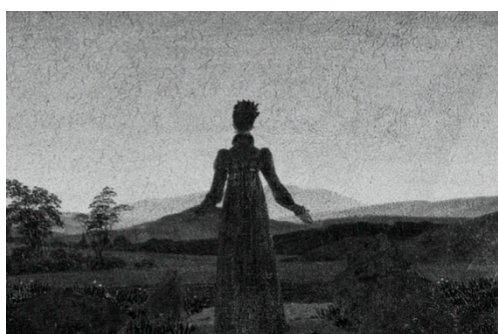
6.1.35 *Staccato*: expansão de tempo (recurso já utilizado, ver, 6.1.17).

Plano médio, frontal, Carlos e Hilda, sem equilíbrio composicional na tela, trêmulos e esbaforidos, chegam a seu objetivo, o ponto ladeira abaixo em frente a uma lagoa. “Eu preciso amar, Carlos. Preciso amar”, Hilda anuncia e repete frase. Contraplano. Carlos diz apavorado: “E daí? Toda essa correria só para me dizer isso?”. Close. Hilda, queda-se silenciosa diante da incompreensão de Carlos. E olha para o espaço fora do enquadramento. Contraplano. Os olhos de Hilda já apontam para o horizonte. Close em Carlos, circunspecto. Seus olhos tentam buscar no horizonte aquilo que ela vê, provavelmente, em vão.

84. O recurso, em que o tempo da *syuzhet* é maior que o da *fábula*, possuirá, como demonstraremos, uma longa história em ambos os filmes aqui analisados.



6.1.36 Hilda e a paisagem: o observador de segundo grau



6.1.37 *Mulher diante da aurora*, Caspar David Friedrich.

Plano Geral. As costas de ambos os personagens convidam o espectador a ver o ambiente à sua frente, uma lagoa, com residências ao longe e no alto, cobertas pelas árvores. Hilda ocupa a posição quase central, Carlos parece deslocado à esquerda, quase na fronteira do enquadramento. O *travelling* irá separá-lo, situando-o *offscreen*, e apenas Hilda permanece por alguns instantes (fig. 6.1.36), até que lentamente ela também sai de cena e só vemos a paisagem⁵⁷.

⁵⁷ Se frisarmos a imagem em Hilda de costas, temos uma *Stimmung* ao modelo de Caspar David Friedrich (fig. 1.37, comparar com fig. 1.36) com “um observador de segundo grau”, aquele “que observa o mundo a ser observado”. Mas a câmera continua, e só vemos a paisagem, induzindo o próprio espectador a assumir o papel da silhueta negra daqueles quadros que Hans Ulrich Gumbrecht analisa para falar de uma consciência se revela ao mundo dos sentidos, que a desafia e a reconfigura em sua ilusão de soberania: “o observador de segunda ordem redescobre como a sua relação com as coisas-do-mundo é determinada *não só pelas funções conceptualizantes da consciência, mas implica também os sentidos*”. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*: sobre um potencial oculto na literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, respectivamente, p. 85 e 86, itálico nosso. Marta Nehring apontava a relação com Friedrich em sua análise do filme, mas para outro momento do filme.

6.14. Conflito ético e distanciamento: o outro e as relações humanas

O filme atinge um terço. Por uma narrativa tradicional, o primeiro ato se fechou, os personagens já estão apresentados, o conflito também. O único personagem que foi apenas introduzido foi Arturo, somente uma importante cena, mas sem falas. Ana, relacionada ao desejo incontrolável, à infidelidade e ao materialismo. Luciana, conservadora, pequeno-burguesa, sustentando falso moralismo. Hilda, liberal, idealista, amante das artes e angustiada. Ana e Luciana seriam projeções das mesmas fragilidades de Carlos.⁵⁸

A personagem de Hilda, por sua vez, ilumina Carlos por outro ângulo. Ela consiste na perspectiva da busca de algo mais, que Carlos anseia, mas se demonstra inseguro para realizar. Coadunada a isso, introduz-se, também, nesse primeiro terço, o problema do personagem principal, a angústia frente ao “corpo branco” da cidade, e a dificuldade de se localizar espacialmente nele em meio a velocidade e serialização que ameaça arremessar os indivíduos em vertigem. O ponto de vista narrativo, por sua vez, assume essa velocidade.

Os *travellings* constantes da narrativa acompanhando ônibus e objetos em locomoção denotam um olhar célere e preciso a enquadrar esses movimentos, enquanto Carlos e os outros personagens (mas principalmente Hilda) locomovem-se, ou tentam fazê-lo, em outras velocidades. O movimento em *staccato*, que salta sobre a mesma imagem e dilata o tempo, se aproximamos a figura de estilo a um estado emocional de Hilda, que naquele momento conduz a ação seria uma tentativa dela de se contrapor ao movimento que a circundava.

As mudanças de postura de Ana e Luciana, rápidas, respectivamente, da moça recatada que deseja visitar a mãe doente e daquela não pode ficar sozinha com um homem, mas que logo, em seguida, apontam em outras direções, talvez revelem que a seu modo, ambas estão sintonizadas com a velocidade. Hilda e Carlos, não. Carlos inveja Hilda porque ela parece ter acesso a essa zona escondida, em que outras velocidades são possíveis, em uma intensidade que ele não tem.

De qualquer modo, é Ana que se mostra uma das personagens mais interessantes para a análise, justamente por sua ambivalência. Ela continua a se relacionar com Carlos, mesmo após recusar-lhe um pedido de casamento. Em duas sequências, porém, a aparente negatividade da

⁵⁸ Os começos de uma narrativa (assim como os finais) são momentos hermeneuticamente privilegiados da narração, onde ocorre o “*setup*” das expectativas: “*In general the opening raises our expectations by setting up a specific range of possible causes for and effects of what we see*”. BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. 2003, p. 80.

personagem para o enredo ameaça se desfazer. O que somente é asseverado pelo contraste, que a organização da *syuzhet* favorece, com a apresentação de Luciana, em geral, plana, sempre a desejar as mesmas coisas, conforto material, família, e sem muito espaço para dialetização ou esfericidade.

Plano médio. Carlos e Ana estão sentados em um trem, o que é indicado pela paisagem que passa, acelerada, pela janela ao fundo. Estão indo visitar a mãe dela no asilo em São Miguel, no interior de São Paulo. Ana diz que só visita a mãe por “obrigação”. Carlos faz-lhe companhia. Na sequência imediatamente posterior, já não estamos mais no trem, mas em outro lugar, no campo.

Plano Geral, seguido de muitos outros enquadramentos do mesmo estilo. Frontal, distante, dois senhores de chapéu sentados em um banco, em frente a um prédio mal cuidado. Um cachorro é o único elemento em movimento. Casa ao longe, sensação de estaticidade, a fumaça que sai um pouco à frente às pessoas que olham para fora, um *contraponto* a mais entre o observador e o objeto. Ao mesmo tempo que oferece profundidade, auxilia na distância do espectador em relação aos objetos observados, a fumaça recorda uma outra cena, logo antes dessa, em que se via lixo sendo queimado na estrada. Somente lendo o roteiro, sabemos que o que vemos e onde vivem aquelas pessoas se trata de um asilo-colônia para tratar de pacientes com hanseníase e não de idosos.⁵⁹

Agora dois vultos se apoiam no alpendre, a parte privilegiada da imagem deposita-se sobre a casa de janelas abertas em par. Três pessoas no alpendre. Uma vez mais, a linha de demarcação inferior do *frame* fica bem abaixo do usual formando uma semi-moldura com o poste de iluminação pública. Os rostos dos vultos são quase indistintos, mas eles se apoiam no alpendre e olham para frente entre curiosos, tímidos e inquisitivos. Na trilha, apenas o assobio do vento.

Plano geral. Casa. Uma mulher se apoia na parede, não sabemos se ela pretende esconder-se atrás da casa dos olhos vigilantes da câmera (fig. 6.1.38). Um efeito sonoro agora ressoa, lembrando música concreta. Janelões semi-abertos. Uma senhora fecha uma das abas talvez para preservar sua privacidade (fig. 6.1.39). O efeito sonoro concreto ainda ecoa. Finalmente, após tantos planos gerais, temos um close em uma senhora de lenço na cabeça, que deduzimos ser a

⁵⁹ Como de hábito, o diretor insistiu em filmar em locação real, o que sugerem as indicações de decupagem presentes, a caneta, no roteiro, onde “Sto Angelo” está rabiscado a mão onde antes estava São Miguel (cortado com um x). PERSON, Luís Sérgio, 1963?, p. 26. Ver também fotos da locação real e informações no site da Casa Oswaldo Cruz: RELATÓRIOS Asilo Leprosário Santo Ângelo (São Paulo). Disponível em <<http://basearch.coc.fiocruz.br/index.php/i5kkt/reports>>. Acesso em: 10 out 2014. Ver, fig. 6.1.41.

mãe de Ana. O prédio de janelões com pessoas no alpendre serve de pano de fundo para a nova personagem. A senhora se veste de preto (fig. 6.1.40).



6.1.38 Plano geral –
vultos ao longe



6.1.39 Janelões semi-
abertos



6.1.40 Mãe de Ana e, ao
fundo, observadores ao longe



6.1.41 Asilo-colônia São
Angelo, São Paulo

Contraplano. Plano médio. Ana em primeiro plano e Carlos em segundo. Ao fundo, a mesma paisagem de antes e postes de luz. Como nada se move para chamar a atenção, o olho passeia. Plano médio. A mesma senhora. Contraplano. Carlos e Ana, frontal. De repente, a partir de um plano médio surge um *travelling* para trás e eles ficam distantes, enquadrados pelo que se torna um plano geral (fig. 6.42). É uma opção de estilo assumidamente não realista do ponto de vista tradicional uma vez que o POV ali seria impossível, a mãe de Ana estaria situada muito distante de um observador cujo ponto de vista essa câmera de fato tomasse esse lugar. Pelo contrário, em termos espaciais dentro do mundo narrativo, Ana e Carlos estão a poucos metros da mãe.

Plano lateral. Ana se aproxima com uma sacola para entregar para a mãe. A senhora alinha-se com o barracão das janelas semi-abertas. Atrás de Ana, postes formam simetrias e até a

natureza nas árvores, enfileiradas pela mão do homem, são serializadas formando linha contínua em direção a profundidade de campo justamente ao lado da posição que os personagens, incluindo Carlos, ocupam (fig. 6.1.43). Ele mantém uma distância rigidamente segura. Fria, livre, porém, de lances imprevisíveis. Carlos alinha-se uma vez mais a multidão, ainda que agora esta esteja fisicamente ausente. A multidão, marca da insensibilidade, está implícita em sua postura.



6.1.42 POV distanciado



6.1.43 Série e perspectiva: personagens alinhados com as formas ao fundo

A narrativa assevera episódios já discutidos de modo mais comedido anteriormente, principalmente, a reação humana frente a dor alheia. *Topos* que já foi apresentado durante a cena do afogado e do suicídio de Hilda. Agora, não mais sob a perspectiva amorfa das aglomerações humanas, mas do ponto de vista do indivíduo. Ana e Carlos não conseguem se aproximar de fato da senhora que visitam. Uma força invisível os compele para trás.

Com esforço, Ana estende o braço, mas Carlos mantém-se rigidamente alinhado a outras forças e não dá um passo para frente. *Zoom in*, a câmera se aproxima da mãe de Ana, em silêncio, que recebe a sacola e permanece estática, enquanto os efeitos da anti-música concreta continuam a ecoar. *Close* em Carlos, um outro casarão sobre seu ombro esquerdo. O vento assobia forte. A narrativa que insiste em planos gerais, distanciadados para filmar o asilo de hansênicos também parece mais confiante a acompanhar onibus céleres na cidade do que naquele ambiente de esquecimento.

Corte para música e movimento em cena de dança. Contraste total. Mas o elemento permanente é a expressão inquisitiva e de tédio de Carlos, agora ao dançar com Luciana. A câmera se movimenta para acompanhá-los. De acordo com o diálogo durante a cena do apartamento de Luciana, Carlos se definia como um sujeito que não dança. Então podemos supor

que Carlos se obriga, não sem certa violência, àquela situação, para agradar Luciana que exibe expressão de satisfação.

Naquela mesma noite, romperiam o relacionamento. Ela insiste para que ele fique em sua casa, o que ele recusa alegando ter que trabalhar no dia seguinte. Ela o acusa de “aproveitador”, a *mise-en-scène* promove o habitual comentário a partir da decoração da casa de família e Carlos parte batendo violentamente a porta.

A sequência seguinte mostra o trem, em sentido contrário, Ana e Carlos retornam da visita ao asilo. A cena se repete, em comparação com a viagem de ida, mas agora invertida. Ana reforça o que disse anteriormente, que visita a mãe apenas para cumprir um dever. Carlos tenta consolá-la, mas não encontra palavras: “Acho... Acho...”.

Corta-se para uma outra sequência com Ana. *Travellings* a partir de uma lancha, paisagem da beira da praia, totalmente assimétrica. A mão do homem não passou por ali, somente as linhas selvagens de uma natureza ainda indomada. De um hipotético observador circunstaciado na lancha, temos a visão, em seguida, de uma precária construção, um pontilhão de madeira. Naquele esboço de simetria quase em ruínas, Ana e Carlos estão caminhando em sentido contrário. O plano converte-se em uma montagem no interior da cena, sem cortes. Os personagens seguem a direção do movimento de câmera do plano anterior, enquanto o *travelling* da câmera inverte a sua direção.⁶⁰

Plano geral. Camera estática. Os dois se aproximam a partir do fundo da tela, não há perspectiva de infinito ao fundo como nas cenas da cidade. A margem oposta do rio coincide com a margem superior da tela. Ana e Carlos se aproximam, ele a frente, enquanto Ana, mais atrás, percorre a mão pelo corrimão do píer. “Existe sempre um porto. É um porto ainda quando não é”, ele declama, poético (fig. 6.1.44).⁶¹

Outro plano geral. Eles caminham pela linha reta do pontilhão, agora em ângulo superior oblíquo. Dali a alguns cortes, estão agora sobre uma construção em ruínas, detritos espalhados pelo chão, restos da antiga construção. A câmera acompanha-os em ângulo superior, que não representa a linha de visão humana. O movimento acompanha o casal até o descampado e um

⁶⁰ Para explicar o recurso que, acreditamos foi usado nessa cena: “*Juxtaposition could be made within the shot as well [...]. A single shot can use this principle by setting up more than one direction of figure movement*”. BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin, 2003, p. 137. Bordwell cita cenas de Sergei Eisenstein para exemplificar essa montagem dentro do plano.

⁶¹ O roteiro revela que Carlos tinha aspiração a poeta na juventude. É a única informação sobre seu passado, já que não sabemos nada sobre seu pai, mãe e família. Ver, PERSON, Luís Sérgio., 1963?

cachorro surge a partir da esquerda. O seu movimento rápido e o latido chamam a atenção do espectador sobre ele.



6.1.44 Pontilhão: momento lírico

Plano médio. Ela se joga sobre Carlos para que ele a defenda do cachorro, cujo latido fraco e tamanho não revelam ameaçador. Close no cão. Ele late e salta. Plano americano. Carlos e Ana se abraçam (fig. 6.1.45). Ela demonstra medo genuíno. Essa é a cena mais singela entre os dois, sem os arroubos do desejo incontrolado na praia, sem as grosserias que ele desfere contra ela. Mas, a cena seguinte, gera um contraste. Carlos rema lentamente de volta. Alguém em uma lancha passa pelo casal, com um esquiador fazendo uma curva elíptica, deixando seu rastro nas águas, Ana aponta e diz “Quero uma lancha como aquela ali” (fig. 6.1.46).



6.1.45 Fragilização de Ana



6.1.46 “Quero uma lancha como aquela ali”

A ambição arrivista de Ana ressurgiu logo após o momento lírico. Reforça-se o sentido já existente, ela refugia-se na ambição material e no alpinismo social. A relação dela com Carlos não tem futuro, uma vez que ele não resolve seus problemas tão facilmente e provavelmente a despreza por tal nível de pragmatismo.



6.1.47 Expansão de tempo: banho de Ana

A sequência seguinte, após um virtuosismo sensual da câmera, eles romperiam definitivamente. Close. Ana com jato de água em seu rosto ri, alucinada, dançando, ao som de uma rumba caribenha. Salto sobre a mesma imagem durante quinze vezes (fig. 6.1.47). Além de virtuosística, a sequência de tempo expandido solicita ao espectador que ele contemple a imagem de um erotismo aberto, talvez excessivamente sutil para os olhos de hoje, mas não para a época.⁶²

⁶² Diferente do que acontece, por exemplo, no momento do *staccato* com Hilda, quando o piano (ou xilofone) acompanha os saltos da edição, o que sugere uma música inserida na *diegesis*, embora seja um comentário externo a ela. Na cena do banho de Ana, pelo contrário, mesmo com o salto de quinze vezes sobre a mesma cena, a trilha sonora é contínua. O recurso também surge em *Corpo Ardente*, o próximo filme a ser analisado (ver. 6.2). Isso poderia conotar uma identificação do foco narrativo a situação descrita na cena do *staccato* e um comentário mais distanciado e irônico na cena de Ana. A ambivalência própria desses momentos, porém, não permite afirmar nada em definitivo.

O espectador contempla Ana de ombros nus, até que a câmera se afasta e podemos vê-la apenas de *top* preto e, em *background*, a paisagem reluzente do mar com barcos. Ela continua a mexer o corpo sensualmente. Em seguida, ela se distrai olhando um barco que chega. Continua a dançar, enquanto um rapaz que desce da lancha aproxima-se e dança bem próximo a ela. Em plano americano, Carlos interrompe o esguicho da mangueira. Close. Ana pergunta porque ele parou, ainda sorrindo e ousadamente, proclama: “ ‘Tou’ ardendo, estou em brasa, quero virar pedrinha de gelo. Me faz virar pedrinha de gelo” (fig. 6.1.48).



6.1.48 “Estou em brasa, quero virar pedrinha de gelo”

A manifestação de desejo sexual em público somente piora a situação. Carlos joga a mangueira para o lado e se afaste em repúdio. Ana olha *offscreen*, chateada com o ato do amante. Ana de costas refugia-se, então, com os três homens da lancha. Plano de Carlos, de costas, a observar a lancha ir embora, enquanto sarcasticamente, Ana diz “tchauzinho” a puni-lo por seu machismo. Os outros homens do barco fazem sinais apontado os dedos na cabeça, apelando para o surrado clichê que representa a desonrada característica do homem traído. Os acordes da rumba caribenha continuam.

As linhas de definição da personagem Ana não são tão simples quanto a ironia possa suscitar, embora o foco narrativo predominantemente a situe sob um ponto de vista negativo. A maioria das vezes a ambição material da personagem vem conjugada com uma incômoda, ao menos para Carlos, falta de controle na manifestação dos próprios desejos. Carlos não sabe como lidar com isso. Diferente do cinema francês em que a mulher liberada se torna sinônimo de um mundo que não se curva facilmente aos desejos daqueles que guiam as narrativas⁶³, em geral, os homens, alguns exemplares fílmicos do cinema brasileiro tem dificuldade de lidar com a

⁶³ BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944- 1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

liberação feminina, em geral, tida como excesso (como revela o lança-perfume em Hilda) ou sintoma de ambições menos nobres (como a conjugação entre desejo e fascínio de Ana por lanchas.).⁶⁴

A narrativa de *São Paulo S.A.* coloca Ana em uma posição ambígua. Ela leva Carlos a confrontar partes de si mesmo que ele não domina ou que estão esquecidas. A visita ao asilo-colônia e o consequente confronto com a alteridade, além da cena lírica do porto de areia, em que o protagonista se reveste de uma espécie de poeta, são exemplos disso.

As duas cenas positivas de Ana estão entre as mais reflexivas e tendentes a expressividade do filme depois daquelas de Hilda. Naquela do pontilhão, o comentário de Carlos lembra uma poesia concreta, quebrando as convenções realistas até então empregados nos diálogos, causando uma sensação de estranhamento. Carlos parece satisfeito ao encontrar um lugar invadido pela natureza, enquanto Ana tem seus medos multiplicados e se assusta com um inofensivo cachorro.

Já na cena do asilo, a reflexão sobre a diferença mixa-se a um tom mórbido, quando a narrativa confronta um tabu, abordar uma grave realidade, a dos antigos “leprosários”, sem o sentimentalismo do melodrama.⁶⁵ Os planos gerais e o distanciamento dos personagens denotam a dificuldade que as personagens têm de se aproximar dos pacientes e demonstrar alguma solidariedade. Até mesmo os outros pacientes são vistos apenas a distância, quase como apenas vultos.

Além disso, a tentativa dos dois personagens de se aproximar da mãe de Ana converte enquadramentos próximos em planos gerais, intensificando a sensação de distância. Carlos, nesse momento, por exemplo, surge alinhado a temível simetriação em relação às árvores que, plantadas pela mão humana, sucedem-se geométricas na mesma posição de seu corpo (retomar fig. 6.1.43). Em relação ao outro e ao lírico, a ambivalência, uma das características da narrativa cinematográfica moderna, contempla esse aspecto do filme, jogando a resposta para o espectador. Em termos da sexualidade feminina, por sua vez, talvez o filme seja menos aberto.

⁶⁴ Não à toa, Ninho Moraes identifica que vários críticos referiam-se a Ana como garota de programa, sendo que, em nenhum momento o enredo deixa entender isso. Um sinal a mais de que as avaliações dos críticos, ao invés de se referirem de fato a narrativa que assistiam, falam muito sobre os próprios críticos, seus valores pessoais e de sua época. MORAIS, Ninho. *Radiografia de um filme: São Paulo S.A de Luiz Sergio Person*. São Paulo: Imprensa oficial, 2010.

⁶⁵ Lembremos que *Caiçara* (1950) também abordava o mesmo tema (ver, 1.2.3).

Após romper com Ana e Luciana, Carlos mergulha em uma crise. *Travelling* lateral. Plano americano. Carlos caminha no viaduto do chá (fig. 6.1.49). O barulho da cidade sobrepõe-se a música extradiegética. Carlos *in voice over* narra em suas palavras a sua impaciência em relação a sua vida. Nesse meio tempo, caminha rápido enquanto os transeuntes cruzam na direção contrária. A cidade surge movimentada ao fundo da cena.

O balé de câmera e transeuntes combina-se com um conjunto de imagens em montagem alternada. Nelas, um plano *travelling* contrário, focando peças amontoadas, enquanto a narração continua. Depois, a câmera segue em sentido contrário. O mesmo se repete, indefinidamente. Uma hora os *travellings* surgem da direita para a esquerda focando novas peças, depois na direção contrária, lembrando a movimentação de uma máquina programada por não se sabe que força cruel e sobrehumana (fig. 6.1.50).

Para aumentar o contraste após o corte, mostra-se Carlos, sempre na direção contrária a caminhar pelo viaduto do chá, com um ou outro transeunte a contemplar a câmera. Diz ele: “*Recomeçar...Mil vezes recomemar.*” Sobre a frase, ocorre novo corte. O conjunto de cenas se repete, sequências a fio, em uma montagem estilo serrote.

Em suas palavras *off*, Carlos diz tentar se habituar a rotina, mas sua caminhada rápida e nervosa parece apontá-lo na direção contrária ao que pretende. Ele olha para a cidade, ao fundo da tela, borrada pela contra-luz. Corte. Carlos de costas. Apoiase na balaustrada do viaduto. A sua frente, os prédios de São Paulo, abaixo os transeuntes (fig. 6.1.51). A câmera se aproxima: “Esquecer Ana. Apagar Luciana. Lembrar-se das cinquentas [sic] obrigações diárias do trabalho. *Recomeçar. Recomeçar. Aceitar*”.

Corte brusco. A máquina a produzir uma peça, uma cena repetida do início do filme, que abria um dos blocos de cenas documentais (por exemplo, fig. 6.1.11). Aqui as cenas documentais perdem o sentido, mesmo residual, de registro, e se tornam comentários do estado psíquico do personagem, em vias de esgotamento. Carlos está abalado pelos últimos acontecimentos, a briga com Luciana por um motivo fútil, a traição humilhante de Ana. Ele tenta se concentrar apenas no trabalho, tornar-se ele também um item em um trabalho em série, mas seu estado emocional revela sua dificuldade de inserção.

Close médio. Carlos. Ele se vira para a câmera esbaforido. Uma sombra projeta-se sobre seu rosto pela esquerda, justamente pelo lado em que vemos a cidade mais intensamente. Uma luz pela direita não consegue vencer as sombras, mas também impede que vejamos os prédios

nitidamente. O personagem dividido desse plano (fig. 6.1.52), aos quarenta e quatro minutos de filme, apresenta-se como uma abscissa a cortar a narrativa em duas partes, embora assimétricas (ainda temos uma hora de filme).



6.1.49 Viaduto do Chá: Monólogo



6.1.50 Máquina: “recomeçar, mal vezes recomeçar”.



6.1.51 Em crise: Carlos debruça-se e olha para a cidade...



6.1.52... e se volta para o espectador, dividido.

É um ponto “central”. Carlos precisa se decidir que caminho tomar. Deixará as sombras da serialização que podem lhe dar o conforto material vencerem, ou olhará para algo mais, em busca de uma luz inapreensível, que borra os significados mais claros, mas ainda assim representa uma necessidade talvez incontornável. Esse é, sem dúvida, um dos planos-chave do filme, os seus olhos levemente inclinados para o lado da luz talvez já antecipem que lado irá tomar, embora as forças da sombra pareçam mais fortes nesse momento e ocupem sua face com maior intensidade. Essa divisão binária sombra e luz continua a acompanhar o personagem até a cena final da narrativa.

6.1.5 Arquitetura da própria fortuna: corrida para o progresso

No bloco de ação seguinte, Carlos rende-se, reiteradamente, a seus maiores medos, em realidade, razoavelmente equivalentes em termos de função para a narrativa. Entre ser tragado pela lógica da indústria e ser absorvido pelo ambiente doméstico-familiar, pelo menos até aqui, não há de fato um dilema aparente ou oculto, mas forças coincidentes.

Em novas cenas, percebemos que Carlos trabalha para Arturo agora e não mais na Volkswagen. Corte. Cenas de máquinas, sem seres humanos, diálogo com cenas anteriores de fábrica, movimentos repetitivos, aparente ausência da vontade humana, a indústria tornada “força natural”, demandas que o homem não domina mais, mas que, aparentemente, determinam sua vontade.

Carlos está indeciso em aceitar a proposta de emprego de Arturo, mas em seguida, termina por se tornar seu funcionário. Esse seria o início da primeira rendição de Carlos. Para a segunda rendição, saltemos várias sequências. Plano geral. Lateral. Mesma praça onde Carlos e Luciana conversaram pela primeira vez. Ela a frente e ele um pouco atrás, como que a persegui-la. Carlos para em um banco da praça, mas ela hesita antes de sentar.

Plano médio. Em primeiro plano, Carlos está sentado, quase ausente do quadro. Em seguida, o vazio ao lado dele é preenchido quando Luciana resolve sentar também e o equilíbrio de composição se restabelece. Ponto de vista sobre o ombro esquerdo dela (OTS). Carlos tenta reatar as relações com a ex-namorada, argumentando sobre sua solidão atual e a condição de trabalho duro que tomam conta de sua vida agora.

Não inclinada a perdoá-lo tão facilmente, Luciana o acusa de egoísmo. Eles começam a discutir. Em fúria, a desfilar improperios, Carlos, então, ameaça de uma “bolacha” um garotinho que passa e assiste a discussão de ambos. Plano americano. Carlos, frontal, vira-se para Luciana e percebe que ela deixa a praça pela linha de fundo, aborrecida com a grosseria do ex-namorado.

Contraste, *Contra-plongé*. Confetes, cena documental, noturna, festa de *reveillon*. São Silvestre. Sirene ecoa. Prédios do centro. Cena de reportagem, um jornalista de paletó entrevista homem de camisa branca através de um rádio. Não ouvimos o que dizem, a sirene continua. Esses são vários *takes* documentais retirados de um filme de Primo Carbonari, que tem como objeto a Corrida de São Silvestre (fig. 6.1.53). A princípio, o recurso parece apenas marcar a

passagem de ano ao focar os participantes, que se aquecem e se preparam para a corrida. Mais a frente, a insistência nessas imagens permitem a construção de outros sentidos.⁶⁶ Plano médio frontal. Carlos em um bar, no telefone. Tenta falar com Luciana.



6.1.53 Registro: “quotes” de Carboniari



6.1.54 O Fusca de Carlos sobre a calçada

Plano Geral. Escada casa de Luciana. Pai ao telefone, ao fundo quadro com moinho de vento, de Jacob Von Ruisdel, terá um papel curioso (fig. 6.1.57). Plano fechado em Carlos, ao fundo no bar, um homem bêbado está sobre seu ombro direito (fig. 6.1.55). O bêbado puxa-lhe o braço. Carlos dá uma volta e inverte a composição, com o bêbado agora surgindo do outro lado. Tenta se desvencilhar do bêbado e voltar a composição anterior.

Close médio em Luciana, ela atende o telefone, ainda que contrariada. O quadro do moinho de vento agora adorna a composição de Luciana, não mais a de seu pai (fig. 6.1.56). Carlos, na mesma posição de antes, o bêbado, ao fundo com a mão na cintura, serve como um comentário adicional (comparar a fig. 6.1.55). Close. Luciana. O quadro de Ruisdael, ressemantizado, ajuda a compor um ambiente doméstico de decoração inócua em contraposição ao agitado bêbado, indesejado companheiro do bar onde Carlos está. Superclose, ela subitamente bate o telefone. *Take* rápido. Close em Carlos. Ele permanece desorientado, sem se aperceber que ela subitamente desligara o telefone.

Novas imagens de Carbonari em *takes* rápidos. Plano geral, dada a largada de corrida, na chuva, uma multidão de corredores dispara em meio a uma sirene. Ângulo oposto agora, mesmo

⁶⁶ O filme usa “quotes” de registro, assim como já fizera duas vezes. Na parada cívica e no mini-documentário sobre a linha da produção da Volkswagen. Agora de fato produzidos em outras condições e não pela produção do filme.

grupo de pessoas desordenado, facho de luz cortam a cena, principalmente vindo do fundo, gerando contra-luz (fig. 6.1.58). *Contra-plongé* da fachada dos prédios enfeitadas, de onde as pessoas soltam papel picado. POV. Alto de um prédio, os capacetes dos policiais e os corredores são manchas abstratas no alto. Em seguida, só as pernas do corredores, sem rostos, a correr, reduzidas a uma série.



6.1.55 Close médio, bar ao fundo



6.1.56 Close médio, ambiente doméstico ao fundo



6.1.57 Jacob von Ruisdael, moinho de vento



6.1.58 Corredor em São Silvestre

Até que, finalmente, encontramos Carlos no interior do carro. Vemos seu rosto no espelho retrovisor. Ele já não pilota mais uma lambreta ou está obrigado a fazer uso de transporte coletivo, como em cenas anteriores se enfatizou. Adquiriu o carro que um dia ajudara a montar, quando trabalhava na Volkswagen, um fusca. Ponto de vista de dentro do carro, as luzes ao longe na escuridão, que vem dos outros veículos, passam pela noite.⁶⁷

⁶⁷ A fachada de um prédio em homenagem a Casper Libero⁶⁷ que criou a São Silvestre em 1925, também aparece informando que aquela era XXXVIII competição. Fazendo rapidamente as contas, percebemos que essas cenas documentais são claramente de 1963. A câmera não se preocupa em disfarçar esse fato, enquanto no mundo narrativo, talvez estivéssemos entrando ainda em 1960. Mesma coisa acontece ao frequentar cinema em uma das cenas do filme, Carlos e Luciana assistem *Seven days in May*, filme americano de 1964. Do mesmo modo, quando Luciana e Carlos se encontram pela primeira vez, ainda na década de 1950, ela afirma que o pai possui uma loja em

Um recurso irônico de montagem alternada, as cenas de Carbonari, remetem visualmente a corrida de Carlos (Rumo a conformidade? A serialização?), que passa, a partir da frequência de sua repetição, a formar um quadro de contraposição e semelhança em relação a competição internacional.

O padrão visual de serialização chega até aos competidores da corrida de São Silvestre e o seu apagamento em multidão podem servir para “ler” a situação de Carlos a fazer o mesmo. Não esqueçamos que, justamente nesse momento, pela primeira vez, o filme anuncia que Carlos adquiriu um fusca, ele também empenhado em uma corrida para conquista de bens materiais e preencher um vácuo em sua vida. Isso, simplesmente, porém, não funciona para ele, afundando-o ainda mais em sua angústia.

No rádio, ele ouve a corrida, a câmera se locomove dentro do carro e fita seu rosto preocupado e indiferente. Na narração percebemos que os “atletas nacionais” recebem o foco. Uma vez mais no rádio, apenas fragmentos, “seleção brasileira”, “atleta da Bélgica”. Em uma rua apinhada de fuscas, Carlos estaciona obliquamente o seu sobre a calçada. Curva-se sobre o volante em desespero. Podemos ver seu rosto pelo painel.

Cenas da festa, com a tradicional música de ano-novo. Plano geral. Elipse de tempo. Amanhece. Uma rua íngreme, um fusca desce na direção da câmera. A câmera o acompanha até uma freada em plano fechado. Corte. Carlos desce com a câmera próxima a acompanhá-lo, está visivelmente bêbado, pela expressão corporal e a gravata mal arrumada indica-se o seu estado (fig. 6.1.59).

A câmera na mão o segue em um raro longo *take*. Primeiro em plano americano pela direita e depois, interpondo-se objetos como marquises e postes momentaneamente a interditar ao espectador a visão do personagem. A *mise-en-scène* continua a focar Carlos, agora assumindo o ponto de vista, sem cortes, do alto de uma marquise e invertendo a posição de enquadramento do personagem.

Ele dá início a um monólogo. Insiste que mudou, que precisa recomeçar: “De hoje em diante, a minha vida recomeça *em ordem... em ordem*. Eu farei tudo que você quiser, meu bem [...] Quero *recomeçar tudo em ordem*”, e continua a repetir. Plano Geral. Ele vai até o carro e retira garrafas do interior do veículo e as quebra na calçada. *Contra-plongé* frontal. Ele continua

Brasília, cidade que ainda estava para ser fundada. Longe de significarem erros de continuidade, ou algo do tipo, essa peculiar mistura de tempos talvez aponte para o próprio cosmopolitismo do filme (ver o conceito sobre a peculiar perspectiva de tempo do cosmopolita, 1.2.3 e 4).

retirando as garrafas e gritando. POV da janela, ainda que ninguém a tenha aberto. Ele quebra garrafas no poste e se dirige até o portão.

Close em Carlos, emoldurado pela casa atrás de sua cabeça. Sua expressão preocupada e notamos a sirene de polícia. Ele se afasta e o ponto de vista permanece, circunstanciado, agora seguindo-o até o carro. Plano Fechado. Lateral. Ele abre a porta do carro e hesita antes de entrar. Olha de volta para a janela e decide entrar no carro. Carlos desce a rua em seu fusca e a polícia chega pelos fundos. Contraplano de seu carro indo embora. Plano fechado. Janela continua na mesma posição anterior.

Em seguida, em uma sequência na casa de Luciana, Carlos se renderá a paisagem doméstica. *Travelling* familiar, a câmera acompanha o pai de Luciana sentado, a mãe silenciosa, Luciana, em seguida, o irmão em pé, até chegar em Carlos. Os sons da tevê ligada ao fundo permitem deduzir a transmissão de um barulhento *western*, com tiros e cavalgada. O pai ordena ao filho que desligue a televisão. A câmera, levada lentamente pela saída do irmão, foca em Carlos, deixando, parcialmente à vista, o quadro de Ruidaens que, na cena do telefone, representava a cena doméstica. Carlos encaminha formalmente ao pai da moça o pedido de casamento para Luciana (fig. 6.1.60).



6.1.59 Plano-sequência: “recomeçar em ordem”



6.1.60 Carlos e Luciana: ambiente familiar vence?

Se os objetos na casa de Luciana comentam visualmente a ação, o fragmento de Ruidaens continua a ajudar na adição de significados a situação. Sua presença no pedido de casamento de Carlos seria um sinal de seu enquadrando ao ornamento doméstico, abandonando a sua vida de solteiro (e de bares, lembremos o contraste entre o quadro e o fundo do bar, comparar fig. 6.1.55 e fig. 6.1.57). Carlos, assim como o quadro, tornar-se-ia mais um item da vida doméstica familiar. Mas o fato de somente um fragmento do quadro aparecer em cena pode indicar que sua

inserção não será totalmente satisfatória. A câmera volta, Luciana suspira, feliz com o pedido de casamento que acabara de ouvir e olha para a mãe esperando aprovação.

Planos e contraplanos se alternam para pontuar os diálogos, usando a regra de continuidade tradicional. Plano de Carlos e Luciana. Ela faz um grande discurso sobre viver com conforto material, “respeito mútuo”, “compreensão”, e os clichês do gênero. Carlos tenta interrompê-la, mas em vão. Ela se levanta e vemos o fragmento da moldura de Ruidaens, ainda ao longe, uma vez mais. Plano fechado no irmão, comendo um frango, indiferente a qualquer significado para a felicidade da irmã presente na cena, ele pergunta: “Posso ligar a tevê?”. Ao fundo, Ruidaens aparece completo e com destaque, confirmando sua participação na composição geral. A melodia melodramática retorna e o irmão com a boca repleta de frango encerra a cena (fig. 6.1.61).⁶⁸



6.1.61 Flerte com a chanchada (ao fundo, adornos domésticos)



6.1.62 Arquiteto da fortuna: chantagem...



6.1.63...serialização e....



6.1.64... valores doméstico-familiares

⁶⁸ Se no segmento quatro, um falso terceiro ato, como mostraremos a seguir, *São Paulo S.A.* coteja o melodrama. Nesse pequeno trecho, porém, o flerte se faz com a chanchada. O típico de humor da chanchada, físico e ingênuo, pontua aqui e ali durante o filme, mas se faz notório nessa cena.

Logo a seguir, Carlos não deixa dúvidas sobre onde pretende erguer o edifício da própria fortuna. Escritório da fábrica. Plano de Arturo. O patrão parabeniza Carlos. *Travelling* para trás permite que Carlos se insira na composição (fig. 6.1.62). Ele exige do patrão mais dinheiro. A cena é estática, mas quando os argumentos de Carlos ficam mais sérios, ele fala de impostos sonegados e mudar de profissão, a câmera se move para incluir uma foto com os filhos de Arturo à direita, logo que ele ouve a ameaça.

Quando a câmera levanta para acompanhar Carlos, vemos os quadros decorativos na parede, um deles com peças e o outro com um operário a manusear a máquina. Nesse diálogo, Carlos se afirma, de acordo com as próprias palavras, o senhor do negócio de Arturo. O casamento abriu caminho para que ele também se tornasse uma peça, uma engrenagem fundamental da empresa, o que ele a princípio aparentemente temia.

A câmera se aproxima de Arturo que diz que Carlos irá longe, insinuando que ele se renderá a ambição desmedida, enquanto saca o talão de cheque e cede a chantagem do seu funcionário. Essa cena com 60 minutos de filme, pelo destaque composicional – é longa e sem cortes, fazendo montagens dentro da imagem, toda na base do balé do sentido mais estrito de *mise-en-scène* – deveria funcionar claramente como um ponto de virada.

Carlos parece ter encontrado um caminho para estancar a sua angústia e resolver os problemas da primeira parte do filme. Se na cena anterior, encaixa-se no ambiente doméstico-familiar, agora o personagem se encaixa no mundo dos negócios da indústria e da concorrência desleal. Close em Carlos, à sua direita as persianas indicam sua inserção sem problemas na serialização. Ele fez uma opção como indica o padrão visual já por nós identificado (fig. 6.1.63).

6.1.6. Pessoal e intransferível: tempos privatizados?

Quebra-se a regra do roteiro clássico em três atos em que um terceiro resolveria tudo. Aparentemente começa aqui uma resolução, mas, em realidade, ainda faltam dois atos. Ou ao menos, um falso, curto segmento, apenas uma continuidade do segundo e, em seguida, o início de um terceiro ato que realmente assim pode ser chamado.

Desse modo, o próximo bloco de ação será todo dedicado a um falso terceiro ato, que adere às convenções do gênero melodrama. São apenas dez minutos, parte da composição vicária

e da “vertigem” de estilos⁶⁹ que o filme adota. A transformação desse segmento em parte da narrativa funciona como as imagens de Carbonari enquanto comentários sobre as cenas principais, com a diferença de que dessa vez não são “quotes” baseados em cenas documentais.⁷⁰

Analisemos apenas algumas poucas sequências desse trecho antes de partir para o terceiro ato genuíno. Após um *fade out* da cena anterior. Estáticas imagens se sucedem, intercaladas por mais *fade out*. Logo descobrimos se tratarem de fotografias do casamento de Luciana e Carlos, na iconografia tradicional dos gestos e poses dessa espécie de cerimônia. Trilha sonora nupcial acompanha os saltos sobre as imagens fotográficas (fig. 6.1.64).⁷¹

Plano geral. O fusca de Carlos arrasta latas e exhibe a placa, “recém-casados”. Ao invés de um *fade out* agora, temos uma imagem embaçada e fora de foco, que desaparece, restando apenas pontos de luzes, sobre o fundo negro. Os focos de luzes se demoram na tela, alternando-se e cintilando, e chegam até mesmo a acompanhar a melodia da valsa nupcial fornecendo um contraponto irônico (fig. 6.1.65). A sequência leva 13 segundos, após o carro ou qualquer forma reconhecível simplesmente desaparecer. Apenas a título de comparação, aquela altura de sua duração, uma hora de filme, a média de cada *take* era 7,4 segundos, indicando que a brincadeira formal com fundo preto e as luzes levou quase dobro do que um *take* normalmente levava no curso da duração do filme.

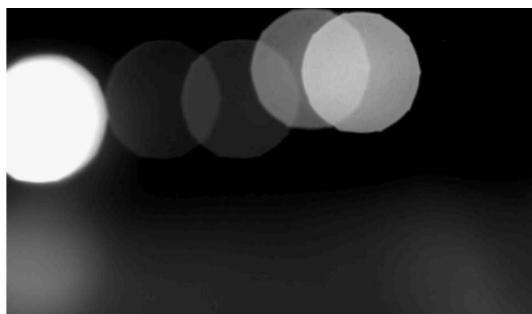
A forma transborda a representação,⁷² a indicar talvez que o matrimônio não irá ter um bom prosseguimento. O recurso não é gratuito, como nada na composição de uma estrutura fílmica, fornecendo além de um comentário a sequência anterior, a das fotografias, uma transição para a cena seguinte. As luzes se transformam em uma cortina. Luciana a abre e em *superclose* seu rosto parece etéreo, aparentemente graças a um filtro na lente da câmera, que lembra as oscilantes luzes do quadro anterior. Ela está feliz e o brilho nos seus olhos compõe um quadro de felicidade doméstica e familiar, quase edênica (fig. 6.1.66).

⁶⁹ ECO, Umberto., 2010.

⁷⁰ Recordemos o adjetivo “*fumettistico*” que foi atrelado ao filme em sua recepção na Itália (ver. 5).

⁷¹ O recurso é absolutamente auto-consciente sobre os poderes de ilusões do cinema. Interromper o fluxo da narrativa e reduzir a imagem a frames estáticos aponta para a base primeira da ilusão cinematográfica, o *reel*. Para Christian Metz, o filme que realiza isso perpetra uma “confissão da montagem” através da “parada da imagem”. METZ, Christian. *op. cit.*, p. 196. Os *fade outs* entre as fotos, no entanto, suavizam o auto-questionamento, tornando-o menos radical do que em um filme de Godard, por exemplo.

⁷² Aumont usa a expressão para indicar um momento em que o filme deixa de usar seus recursos para representar o mundo de um modo antropomorfizador, “natural”, e apontado a expressividade do meio para outras direções flerta com as formas de maneira mais livre, as vezes, tendendo ao pictórico. AUMONT, Jacques, 2004, p. 204.



6.1.65 Efeitos de luzes se transforma...



6.1.66...em rosto (etéreo) de Luciana

6.1.67...que se revela sob a
sombra da cidade6.1.68 *Close* médio em Luciana, orgulhosa.
Detalhe (moldura com cidade)

Quando a câmera se afasta, percebemos que não há filtro na lente, mas sim a obtenção de um efeito alcançado a partir de um elemento do *décor*. A câmera se afasta para trás e percebemos o ambiente da primeira cena com a cidade refletida no vidro (fig 6. 1.67, comparar a fig 6.1.1), mas agora, ao invés de Carlos e Luciana brigando, temos Luciana e o filho de ambos (criança sem nome chamada apenas “o filho”). Além de lançar pontes para recursos estilísticos usados futuramente, a transição comenta o enlace matrimonial de Carlos e Luciana. Ao ocorrer no mesmo palco visual para a cena da separação, a cena apenas aparentemente edênica anuncia novamente que a inserção de Carlos em ambiente doméstico terá resultados frustrantes.

Em seguida, após algumas tomadas, os dois se beijam em aparente perfeito idílio e, ao contrário de qualquer antecipação trágica, a cidade na janela ao fundo se tornou a moldura para um relacionamento próspero. Plano Geral. Frontal, Carlos atravessa a porta e a deixa aberta. Ao fundo, em perfeita emolduração com os limites da porta, vemos uma pintura de uma pequena cidade formando uma perspectiva. Mas já estamos distantes das perspectivas ao infinito, ameaçadoras, do início do filme, agora aquela perspectiva foi incorporada ao ambiente familiar. A cidade, temporariamente, está também domesticada (fig. 6.1.68).

Carlos se afasta e a câmera se move de acordo com o mesmo acompanhamento melódico melodramático. Ela olha para o marido orgulhosa e, ao fundo, o quadro na parede continua visível, a indicar uma aparente vitória sobre o corpo branco da cidade até então indomável. Nesse ponto, cabe uma curta reflexão. Isso significaria que o vórtice doméstico poderia ser mais ameaçador do que a própria cidade? Pela primeira vez, a serialização do ambiente urbano e domesticação do ambiente familiar não surgem como partes de um mesmo gesto.

Em seguida, todos viajam, Arturo, esposa e crianças, Carlos e Luciana, mas sem sinal do “filho”, para uma casa de campo. No caminho, Carlos tenta cantar algo alegre. Luciana o proíbe de cantar Favela. Carlos somente lembra do Hino à bandeira, que canta com tristeza⁷³. Lá chegando, as cenas familiares de macarrão a mesa (fig. 6.1.69), terminam em um agourento plano, quando a luz falha sobre a mesa de jantar, até deixá-los na escuridão total, logo após Luciana *in voice over* dizer que ambos, ela e Carlos, seriam felizes.



6.1.69 Melodrama familiar antecipa a crise



6.1.70 Assimetria e geometrização

A tentativa de rendição de Carlos se aproximava do fim. Plano Geral. Rua, através de uma porta de vidro, vários transeuntes passam na calçada em várias direções, total assimetria. Carlos de costas atravessa a porta de vidro e prepara-se para se juntar a multidão. Ele, de repente,

⁷³ Uma vez mais, Carlos manifesta melancolia sobre um elemento do passado, relacionado diretamente aos valores de uma tradição, lembrar suas referências a um passado heróico dos brasileiros em guerra ou o samba-canção. Um pretexto para ruminar melancolicamente, assim como a canção Favela, o Hino à bandeira pode representar uma forma idealizada do passado a mais para contabilizarmos no rol do personagem. Nesses elementos relacionados pode ser visto uma crítica a alguns *topos* de sua época, as palavras do panfleto da campanha cívica: “ordem”, “lei”, “brasilidade”. Curiosamente, a filha de Arturo, tenta cantar “La Giovenesa”, o hino fascista de Mussolini, mas é interrompida pelo pai. Para a informação sobre a canção da criança, ver, MORAES, Ninho. Radiografia de um filme: São Paulo S.A. de Luiz Sérgio Person. São Paulo: Imprensa oficial, 2010, p. 421. e PERSON, Luís Sérgio, 1963?, p. 52. Essa sequência, como outras, podem ser vistas como sinais da relação conflituosa e ácida da narrativa fílmica em relação aos símbolos da nação (ou do país em marcha rápida para o progresso, lembrar do áudio no rádio durante os “quotes” de São Silvestre).

encontra Hilda após anos que não se viam. Hilda convida-o para almoçar em sua casa, dizendo que não se habituou ainda a voltar a cidade, depois que o marido faleceu. Plano geral. Superior oblíqua. A calçada e os janelões de vidro simétricos constróem uma relação de oposição com o mar de cabeças da multidão abaixo (fig. 6.1.70).

Corte. Câmera estática, um longo corredor. Ao lado direito, formas simétricas se sucedem compostas pela disposição da parede, vazada por diversos pequenos retangulos que deixam entrar a luz externa. Ao lado oposto do corredor, de maneira totalmente simétrica, a parede branca com quatro portas, recebe o reflexo dos retângulos, o que com as linhas do piso formam um ambiente quase totalmente geométrico (fig. 6.1.71).

Conhecemos aquele cenário da sequência da multidão a porta de Hilda e sabemos que o corredor em questão é o que leva ao apartamento da personagem. Estamos na prometida, mas adiada pela disposição dos *flashbacks*, cena do encontro entre Carlos e Hilda, três dias antes do suicídio. Após esse pequeno intervalo de tempo, ela morreria. Ao fundo do corredor, Hilda e Carlos aproximam-se pequeninos. Enquanto caminham ouvimos a conversa.

A câmera recorta dentro do quadro anterior a imagem, obtendo um plano médio. Agora em *travelling* para trás, continua a seguir os passos do casal de amigos. A opção em fazer um plano geral do corredor e depois saltar dentro da mesma imagem reforça o caráter simétrico, a geometria claustrofóbica do corredor de apartamentos.

Hilda monologa sobre a falta de privacidade dos apartamentos: “[...] Tudo se comunica aqui dentro, barulhos, gritos, palavrão, amor, tristeza. É como se não existisse parede”. A sequência inteira no apartamento de Hilda é toda feita de planos-sequência, raros até ali. Essa sequência, por exemplo, dura quatro vezes mais do que a média dos *takes* do filme, destacando sua importância no contexto maior da narrativa.

Plano médio. Mesa do café. Hilda fala e se levanta. Contraplano em Carlos. Plano americano de Hilda, uma janela de retângulos grandes, ao fundo, está prestes a emoldurá-la. O que finalmente ocorre quando ela se senta de novo. Carlos surge em primeiríssimo plano, sobre o ombro de Hilda (OTS), ouvindo resolutivo:

É sim, Carlos, não tem nenhuma poesia nisso. Chorar, ser amada, bela coisa para um poema, para uma ode... Mas quando esse alguém que a gente ama morre mesmo, de verdade, não tem poema para aliviar. A coisa fica ali, dentro de você, sem digerir... E eu só contava com meu marido, Carlos, só contava com ele.

Plano americano de Carlos, olhos baixos, sabemos, por outras cenas, o quanto o personagem mostrava-se desajeitado para encontrar palavras de consolo. A voz dela, a lamentar a solidão e a morte do marido, continua *in voice over*. Ele só consegue dizer: “Passa, Hilda, você verá”. Em seguida, um close em Hilda compõe uma imagem planimétrica, desdramatizada (fig. 6.1.72).⁷⁴

“O que eu sinto, você pode achar que é romantismo, mas não é não.” Hilda fala para Carlos e para si mesma: “É uma coisa que se pode ler em determinados papéis, em certos documentos importantes: *peçoal e intransferível*”. Antes das últimas palavras, ela dá uma pequena olhadela para a câmera, voltando em seguida a fitar o vazio. “*Peçoal e intransferível... Peçoal e intransferível*”. Repete várias vezes as últimas palavras.



6.1. 71 Simetria e eixo z



6.1.72 Planimétrico: desdramatização

O olhar de Hilda para a câmera, para fora do mundo fabular, constitui uma piscadela para o público, levando apenas microssegundos para acontecer. Enquanto exerce uma quebra sutil da ilusão figurativa, a personagem dispensa mais algumas palavras diretamente ao espectador, daquelas constantemente repetidas no decorrer do filme (como “ordem” e “recomeçar”), apresentando um novo verso para a audiência: “peçoal e intransferível”.

Recordemos que Hilda é a única personagem cuja perspectiva se confunde com a instância narradora, em geral, baseada em Carlos ou atuando sozinha, “objetivamente”, o que se reforça nessa sequência. Plano médio. Carlos a mesa, olha o relógio e levanta. Ela não percebe o seu movimento, continua a falar. Carlos pega sua pasta e se prepara para ir embora enquanto ela

⁷⁴ Planimétrico: um plano em que o objeto se situa frontalmente e o fundo basea-se apenas no eixo x, desprezando o eixo z (de profundidade). Gera-se uma imagem chapada e sem profundidade. Por isso, faz-se um recurso útil para desdramatização. BORDWELL, David, 2008.

repete “pessoal e intransferível”, com voz embargada. Close em Hilda, ainda a repetir, *em staccato*, mas agora verbal.

Em continuidade da cena anterior, Carlos vira as costas e sai pela esquerda da cena. Se vira na direção de Hilda uma última vez formando uma moldura com a porta. Comprimido no bloco esquerdo da cena pelo guarda-roupa que faz um grande volume a esmagá-lo (fig. 6.1.74). Sai. Comprimido pelo espaço claustrofóbico do apartamento, o tempo de Carlos se mostra incapaz de lançar-se em direção a outro, sair de si mesmo, e estabelecer pontes com a experiência “pessoal e intransferível” da amiga.

A câmera continua em Hilda, em close médio, através da janela, abaixo, a cidade aparece, os prédios com pequenas janelas geométricas, a rua com carros distantes (fig 1.75). A barra central da janela faz uma moldura à direita, reduzindo a área de atenção e focando o olhar do espectador no rosto de dor de Hilda e no *background* da cidade. Mas não há o que ver, seu rosto está em sombras. A câmera faz um *travelling* para trás, a iluminação muda, “apagam-se” as luzes no interior do apartamento e somente a luz de fora permanece, transformando Hilda em apenas uma silhueta.

A cena continua, com música extradiegética em tons dramáticos e sombrios. Ela se movimenta para se situar no centro de atenção, apenas uma silhueta de perfil e os prédios surgem volumosos pela direita e diminutos pela esquerda. Hilda está ilhada. Abaixo dela, uma longa margem negra não deixa espaço para distrações no olhar do espectador, alvo exclusivo para a construção da cena, uma vez que Carlos já foi embora.

O movimento de câmera axial continua, aumentando a área a ser vista. Câmera e os timbres da trilha sonora se conjugam até formar, a partir das janelas, quatro molduras, Hilda está no terceiro quadrado, mais prédios surgem através das novas molduras. Esse é o plano-chave da personagem (fig 1.76). A geometrização e a serialização da paisagem urbana ameaçam destruir a força de Hilda.

Em uma das raras vezes no filme, o foco narrativo abandonou Carlos e se situou sobre outra personagem. Além disso, o ritmo do filme, em geral, frenético, pela primeira vez, a dois terços de duração, encontra-se reduzido de modo drástico para contemplar a dor de Hilda. O seu sofrimento é um ponto nevrálgico do filme. A partir dessa sequência, sua reação posterior – o suicídio – torna-se compreensível para o espectador, ainda que continue eticamente inaceitável.



6.1.73 Momentâneo olhar para a câmera



6.1. 74 Carlos: de “mãos vazias”?



6.1.75 Close médio: a cidade através da janela...



6. 1.76... transforma-se em ameaça (silhoueta em plano geral).

Hilda não consegue superar a morte do marido, o único homem que de fato amou. Após seis meses de felicidade em uma fazenda, a cidade grande torna-se demais para ela. Ela precisa reagir a sua anulação enquanto ser humano, cuja dor privatizada não será por ninguém compreendida e a metrópole que a ameaça engolir.

Esse é mais um ponto de virada. Mas, diferente do anterior, a partir de agora as coisas caminham para um terceiro ato de fato resolutivo. Novos planos longos se sucedem, mas sem o mesmo impacto dramático, como é o exemplo do banho turco, com Carlos e Arturo, que vem logo a seguir.

6.1.7. A hora se aproxima: busca e fracasso

Em uma cena próximo do presente, nos encontramos em um banho turco (fig. 6.1.78). Arturo e Carlos estão em meio aos vapores conversam sobre diversos assuntos, mas tudo termina em uma discussão uma vez que, sob a melodia melodramática característica da esposa de Carlos,

Arturo revela que Luciana deseja investir o dinheiro da família na fábrica e, preocupada com o futuro de Carlos, torná-lo sócio da firma: “À merda meu futuro”, desfere rispidamente Carlos.

A perspectiva de uma vida burguesa de conforto material, a situação de Hilda e outros acontecimentos fortuitos, jogariam Carlos em um espiral de desespero, em que essas cenas lentas de muitos diálogos e poucos cortes somente se contrapõem como um momento de calma, antes do clímax emocional que viria.⁷⁵ O filme mantém um passo mais compassado, a partir de então, e levará vários minutos até restabelecer seu ritmo habitual.

Em uma sequência de ações funestas, Carlos se vê constrangedoramente envolvido nas corrupções de Arturo, de que é, já há muito tempo, cúmplice. Dessa vez, esconde funcionários não registrados da fábrica no banheiro para não serem flagrados por fiscais do governo. Em seguida, descobre que Ana, sua antiga amante, é a nova garota-propaganda da empresa e amante de Arturo. O cartaz publicitário com a foto de Ana remete aos *slogans* cosmopolitas do início da década de 1950 (v. 1.2.3) com acento irônico: “Engrenagens brasileiras para veículos brasileiros”. Na foto, Ana com roupa colada ao corpo (fig. 6.1.77).



6.1.77 Retorno de Ana: *slogan* cosmopolita



6.1.78 Banho turco: plano-sequência e discussão

Lances do acaso afetam a narrativa nesse momento. Coincidentemente, Carlos encontra Hilda, após anos, em uma visita ao banco (ver tópico anterior). Quase ao mesmo tempo, Ana se torna garota publicitária da fábrica, além de se envolver com o patrão de Carlos. Acontecimentos que fogem ao controle do protagonista e que inserem a narrativa em um jogo de azar, em que Carlos parece destinado a sair perdendo.⁷⁶

⁷⁵ Nos últimos planos, contabilizados apenas após o plano-chave de Hilda, a média de cortes (PMD) sobe de 7 para 12, quase dobrando, alguns minutos depois subindo para 21 segundos. O filme encontra-se em ritmo letárgico.

⁷⁶ Bordwell fala que umas das características do cinema moderno são os acontecimentos “*by chance*”, fornecendo vários exemplos do cinema moderno, de *Morangos silvestres* (*Smultronstället*, SUE, 1957), de Bergman, a

Essas cenas de coincidência são parte da peculiar mistura de tempos que o filme realiza, sendo em realidade possíveis, de modo a não chamar atenção sobre si mesmas em demorado, para seu caráter de acaso, justamente pela apresentação não-cronológica dos eventos. Os dois tempos do passado de Carlos, já apresentados, Hilda e Ana, estão de volta, de repente, para retomar caminhos abertos e ainda não fechados, que deixaram marcas profundas no personagem.

Em uma retomada de Ricoeur ao analisar Virginia Woolf, podemos dizer que existem “*tunneling caves*” entre um tempo e outro.⁷⁷ Havia pontes entre o tempo de Arturo e de Ana, por exemplo, pautados pela ambição material. E, como Arturo deixa implícito no diálogo do banho turco, o tempo do patrão e o tempo de Luciana, que intervém diretamente no mundo dos negócios, não se limitando mais a esfera doméstica, também ameaçam se fundir. A convivência desses tempos, no mesmo plano, no entanto, empurrará Carlos para o descontrole emocional.

Um passo decisivo para aceleração de ritmo que encaminha a narrativa para o clímax se dá em um bar alemão. Carlos encontra uma nova personagem Helena, apresentada a ele por Ana. Os dois casais recém-formados, Helena e Carlos, Arturo e Ana, tomam chope e ouvem músicas alemãs, em ambiente de algazarra e música alta.

Uma caricatura dos bares cosmopolitas de São Paulo, o bar alemão do filme favorece uma perspectiva singular sobre a cultura estrangeira, apenas palco de fundo pitoresco para as infidelidades dos dois personagens masculinos (fig. 6.1.79). Enquanto em termos de *shyuzet* e de estilo, o filme assume a constituição vicária de apropriação de formas estrangeiras, quando a cultura além das fronteiras surge como parte da *fábula*, a impressão é de que nesse ponto o engajamento frente ao outro, aparentemente vacila.⁷⁸

L'avventura (1959), de Antonioni, onde o acaso tem papel fundamental. BORDWELL, David, 1985, p. 206. Mas temos dúvidas se os acontecimentos ao acaso, fortuitamente arranjados pela narrativa em análise realmente possui esse sabor do imprevisível, que contamina o mundo diegético com as improváveis probabilidades da vida real. Às vezes, essas coincidências surgem como a ação de um *deus ad abscondis* a sabotar os planos de Carlos, encaminhando-o para um fim trágico.

⁷⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. vol 2. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012[b], p. 179. Em sua análise sobre a “experiência temporal fictícia”, fundamental, não apenas como procedimento metodológico, mas também como inspiração para nossa análise, Ricoeur analisa *Mrs Dalloway*, o romance de Virginia Woolf, mostrando como os tempos de Clarissa, a protagonista, e Septimus, um veterano de guerra que termina por cometer suicídio, apesar de eles nunca se encontrarem em um mesmo espaço, intercomunicam-se por ação da narrativa, através de um “*tunneling process*” (*idem*, p. 179). O termo “*tunneling caves*”, as cavernas subterrâneas, vem dos diários da escritora.

⁷⁸ Repete-se o que se observava em muitas publicidades já analisadas (ver, 1.2.3), a perspectiva de abertura cosmopolita, em realidade conecta-se a uma tradição bastante local. Algo que também acontece no próximo filme que analisaremos, mas que, apesar da suspeita, não podemos apontar como algum tipo de padrão recorrente geral sem futuras pesquisas.

Nessa sequência que mostra os rituais de divertimento daquilo que supostamente seria outra cultura, os vários cortes da sequência impulsionam a ação para a frente, acelerando-a. Carlos, porém, não se diverte. Contrariado com a presença de Ana e moralmente perturbado em virtude da possibilidade de infidelidade dele mesmo com Helena, que Ana e Arturo, sem que ele soubesse, programaram.

Carlos retorna bêbado para a casa, sendo recebido com surpresa por Luciana, que põe o marido na cama. Quando Carlos acorda, vemos um plano médio em Luciana e, a seu lado, um espelho. Carlos, ainda deitado na cama, desfere grosserias. Contraplano. Carlos permanece na cama e informa que não irá trabalhar, solicitando rudemente que ela avise Arturo sobre isso. Luciana hesita por alguns segundos, mas Carlos diz, rispidamente, “Vai”. Em seguida, Carlos vira-se na cama amargurado (6.1.80).



6.1.79 Bar alemão:
estereotipia cultural



6.1.80 Carlos e Luciana (no
detalhe): crise se aproxima



6.1.81 Travelling a partir
do Viaduto do Chá...

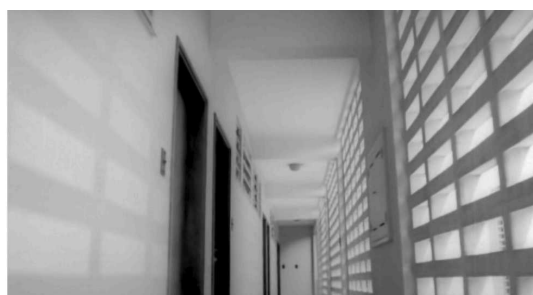


1. 82 ...até o fusca de Carlos....

Longo *travelling*, inicia-se no viaduto do chá, com acordes sombrios a comentar a sequência, depois foca no carro de Carlos acelerando em direção a câmera, que se move para trás na mesma velocidade do automóvel. A seguir, entramos em um túnel, o que ocasiona o escurecimento da tela. Corte. Mesmo corredor de Hilda, que já vimos em duas ocasiões, em

travelling na mesma direção em que antes o carro se movia. Logo em seguida, estamos dentro do apartamento daquela personagem de novo (fig 6.1.81 até fig. 6. 1.84).

O *travelling* nos leva rumo ao suicídio de novo. Hilda morta na cama. A câmera mostra o delegado que repete a pergunta: “Você conhecia bem essa moça?”. A câmera vai até o rosto de Carlos, mostrando as estantes dos livros e o apartamento de novo: “Sim, éramos amigos”. A repetição da cena, que já assistimos em outro segmento, ainda no primeiro terço da fita, apenas por questão de ênfase, tem a função de revelar ao espectador que o suicídio de Hilda se dá em algum momento *após* a bebedeira pós-bar alemão.



6.1.83 ... e célere pelo
corredor de Hilda



6.1.84 ... até o corpo
da moça

Para não deixar dúvidas, logo em seguida, no escritório, Carlos encontra Ana e Arturo. A referência de Ana a Helena indica que a cena se dá posteriormente ao episódio da bebedeira. Arturo chama Carlos de “meu futuro sócio”. O relógio de ponto ao fundo da cena, com o pêndulo a repetir movimentos regulares já constrói uma sutil indicação de que algo iminente finalmente eclodirá (fig. 6.1.85).⁷⁹ Carlos, então, informa que levará os papéis da empresa ao banco. Na saída do banco, como sabemos, ele encontra Hilda e ela o convida para almoçar.

Não somente a descoberta do corpo, mas o próprio encontro com Hilda tem lugar apenas depois do episódio do bar alemão, quando Carlos, para seu desconforto, vê um aspecto desagradável do seu passado juntar-se a outros, em nada alvissareiros, do seu presente. Arturo, Ana, Luciana e até mesma a nova personagem, Helena, constróem uma perspectiva de futuro para Carlos, que, como sabemos, ele rejeita. Mas a coincidência do encontro com Hilda alteraria os rumos do personagem.

⁷⁹ Bordwell aponta que um recurso do cinema no modelo clássico é o estabelecimento de um *deadline*, para construir o suspense e sustentar a expectativa. BORDWELL, David, 2005.

Em seguida, *superclose*, pia torneira aberta. Uma mão fecha a torneira. Um *travelling* até o rosto de Luciana no espelho. Ela pede a Carlos, ainda na cama, que ele levante. Carlos está mesma posição angustiada de antes, logo após a sua bebedeira. *Superclose*, o leite transborda, em uma construção simbólica, transparente e enfática. Enquanto Luciana desliga o fogo, ao fundo, um relógio de parede com um pêndulo, constrói relações com o relógio de ponto da firma (fig. 6.86). As cenas formam um conjunto antecipatório, anunciando que o momento da briga, que inaugurou o filme, está quase chegando.



6.1.85 Deadline: Ana e Arturo
(pêndulo no detalhe)



6.1.86
Luciana e mais um relógio
(a crise é iminente)



6.1.87 Plano-sequência:
“vou dar o fora”...



6.1.88... sem cortes, balé entre
atores e câmera “monta” a
cena...

Plano fechado na mesa do café, Luciana põe a mesa. Ela está em frente a um grande espelho na parede. Pelo reflexo podemos ver Carlos, que entra de repente e desfere: “Luciana, eu vou dar o fora”. Em um movimento súbito, Carlos, ainda no espelho, invade o enquadramento e o seu ombro se interpõe entre o espectador e Luciana.



6.1.89 ...intensificando o drama até...



6.1.90...a fusão com a cidade.

Com o andamento da cena, Luciana surge enquadrada pelo espelho que compõe a parede, Carlos se move dentro do plano para equilibrar a composição. Ainda sem cortes, em uma complicada *mise-èn-scene* os dois deslocam-se da linha de fundo quando novos emolduramentos do espelho no rosto dos personagens ocorrem. Sem romper a presença que une os dois personagens no mesmo *frame*, mesmo que para isso tenha que usar o espelho, a sequência segue sem cortes, naquele que se torna o mais longo plano-sequência do filme (até 6.1.89).⁸⁰

Carlos se posiciona sobre o ombro esquerdo dela agora, mas o balé dos corpos continua trocando posições entre si, à direita e à esquerda. Luciana ouve as explicações do marido: “Gostaria de ser sincero [...] Sei que devo te deixar. Deixar teu filho. Sei que devo deixar tudo. E recomeçar outra vez. Recomeçar bem. Ou acabar de uma vez por todas”.

Os acordes da trilha sonora operística, que ouvimos apenas no início do filme durante os créditos voltam a pontuar a ação a partir de uma das palavras recorrentes: “recomeçar.” O plano do casal se sustenta por vários minutos, enquanto Carlos destrói a mesa do café e Luciana o chama de “covarde”. Valoriza-se os intérpretes, mas também a tensão, e quando Carlos faz um esboço de agredi-la, segurando-a pelos braços, finalmente há um corte (fig. 6.1.89).

Salto sobre a mesma imagem. Ele joga Luciana no chão. Desvencilhado, sai pela esquerda. Luciana ainda na posição que ele a arremessou, chora, em *travelling* a câmera se afasta, enquanto os acordes do coro sinfônico se intensificam. Pela primeira vez, a música grandiloquente comenta uma ação dos personagens, já que antes ela surgia apenas nos créditos.

⁸⁰ Esse se torna, então, o plano mais longo do filme, leva dois minutos e trinta e cinco segundos, não sendo superado até o encerramento.

A cidade volta a ser o foco de atenção. Suas formas geométricas e serialização podem ser vistas refletidas na vidraça, ainda do apartamento de Carlos e Luciana, de maneira muito similar ao do primeiro *take*, apenas por outro ângulo (fig. 6.1.90). Carlos finalmente foge. Em um ato de aparente gratuidade, Carlos rouba um carro em um pátio de automóveis e tomando estrada, abandona a cidade. Deixou para trás as ameaças que o cercavam?

Em *close lateral*, grita: “Tchau, São paulo.” (fig. 6.1.91). Em um plano geral, noturno, um grande prédio iluminado, à frente, os postes brilham leitosos. Outros prédios ao entardecer, vistos em *contra-plongé*, em sua disposição não há simetria (fig. 6.1.92). Plano geral. Prédio do Yazigi, com as janelas em formas de colméia, onde se dava o curso de inglês onde os protagonistas se conheceram, lugar para que as abelhas operárias entrassem na linha de produção, visto de fora pela primeira vez (fig. 6.1.93).

Porta da Carraci. Montagem alternada continua. Em outro *close lateral* de Carlos, ele grita de novo, despedindo-se da cidade e de tudo o mais. Na escada do escritório de Carlos na fábrica, Luciana sobe para procurar o marido (fig. 6.1.94). Plano rápido, visão POV, banco do passageiro do carro de Carlos (fig. 6.1.95). Em sensação de velocidade, o carro de Carlos agride as curvas da estrada, enquanto vemos apenas seus olhos no retrovisor interno do veículo.

Alternamos entre cenas do automóvel na estrada e planos médios que seguem Luciana pela fábrica, perguntando-se de olhar inquisitivo e angustiado onde Carlos pode estar. No pátio de produção, as peças e máquinas serializadas que já conhecemos assistem a dor de Luciana a vagar pelos corredores. Na estrada, carro acelera a noite. Em mais um *close* do interior do automóvel, Carlos respira aliviado. Em seguida, mais prédios em São Paulo a noite. Os vultos passam em frente a câmera, somente silhuetas negras.

Na estrada, encontramos luzes do carro na escuridão em sentido contrário. Luciana ainda perambula pelo ambiente da fábrica com os funcionários da limpeza ao fundo (fig. 6.1.96). O coro sinfônico se interrompe. A trilha sonora acompanhava a sequência desde a agressão de Carlos a Luciana e agora chegava ao fim. Silêncio. Planos alternados. *Close* médio em Luciana. *Close lateral* em Carlos. Um último confronto, dessa vez, à distância, dos dois personagens.



61.91 Close médio lateral:
“Tchau, São Paulo!”



6.1.92 A cidade em *contra-plongé* e não simetria



6.1.93 Curso de inglês para as abelhas operárias (também detalhe em 1.86)



6.1.94 Montagem alternada:
Luciana à procura, Carlos diz adeus



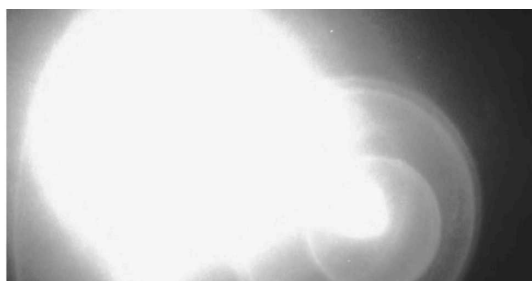
6.1.95 POV: Perigo na direção (em detalhe, no retrovisor, Carlos).



6.1.96 Plano americano:
expectativas se encerram

Carlos canta Favella para interromper o silêncio e assim afastar Luciana de vez de sua vida. Em seguida, Carlos pára de cantar. Os acordes do coro sinfônico recomeçam. Plano de luz na estrada. Os faróis dos outros carros se encaminham para nenhum lugar. Ouvimos buzinas descontroladas. Uma nova luz de farol banha em cheio a câmera (fig. 6.1.97).

Essa sequência, de *takes* muito rápidos, possui o ritmo mais célere de todo o filme. As pistas são muitas do que se pode esperar que venha em seguida, talvez um acidente de carro. Suicídio de Carlos, como o de Hilda, ou outro fim trágico. Constrói-se uma vez mais uma falsa expectativa, embalada pelo coro trágico da trilha sonora que acompanha os rápidos *shots*, somente interrompida pela canção de Carlos de idealização de um passado que ele nunca viveu.



6.1.97 Contra-luz e buzinas anunciam uma tragédia...



6.1.98 ...subitamente, plano geral, uma nova paisagem

Em seguida, no contraste habitual. Temos uma cena estática. Plano geral. Carro na beira de um penhasco, serra ao fundo (fig. 6.1.98). Janela do carro, o reflexo impede que o espectador tenha uma boa visão do interior do veículo. Através do vidro do carro, com dificuldade em meio a vegetação espelhada naquela superfície transparente, notamos que Carlos acorda (fig. 6.1.99).

Por meio de um POV do banco do passageiro, através do pára-brisa do carro, um trabalhador de enxada na mão se aproxima, afastando-se de outros trabalhadores que se empenham em uma obra na estrada. Os olhos de Carlos, pelo retrovisor interno do automóvel, acompanham o trabalhador. Trata-se de um plano-sequência, o ritmo desacelerou e a câmera acompanha pacientemente o homem de enxada na mão que se posiciona na janela e pergunta se

Carlos precisa de ajuda. Não, “foi sono apenas”, responde ele. O plano não se interrompe para acompanhar o homem que faz seu caminho de volta até os colegas.



6.1. 100 Fusão Carlos-Paisagem (através da janela do carro)

Panorâmica, serra e árvores, sob névoa (fig. 6.1.101). Sabemos agora a fonte das árvores espelhadas no vidro do carro de Carlos no primeiro *take* dessa sequência. A imagem convida o olho do espectador a passear sobre ela, mas nada se move para prender sua atenção, a não ser a própria câmera que termina por enquadrar Carlos, a esquerda da tela (fig 1.102).

As nuvens que se interpõem entre a câmera e as serras, entrecortadas apenas por quase invisíveis fios de iluminação, únicos componentes do plano a lembrar a civilização. Se não fosse por esse detalhe, seria uma paisagem quase intocada pelas mãos humanas. Ao fundo, entre as serras, algo, muito ao longe, que pode ser uma cidade. Carlos surge olhando para o horizonte, abatido e pensativo.



1.101 A Paisagem: em *travelling*...



1.102 ...até Carlos que observa.

Seus olhos se desviam para baixo, não ha nada ali que consiga prender sua atenção, que, então se volta apenas para o seu próprio estado emocional, agora calmo o suficiente para uma autorreflexão. Carlos rejeita as possibilidades daquele novo ambiente. A panorâmica sobre a paisagem não prende a sua atenção.

Quando seus olhos se desviam da paisagem e deslocam-se avistam algo *offscreen*. Plano geral. Carlos desce a amurada e corre em direção a câmera, o carro que roubou permanece estacionado, com a porta do motorista aberta. Em um plano médio, Carlos, de costas, dá a mão para um caminhão, que apenas reduz a velocidade para que o personagem pegue carona. A câmera permanece estática enquanto a carroceira preenche a tela com linhas em série que passam velozmente, repetindo o padrão visual.

Superclose, placa de São Paulo e uma seta. Percebemos que Carlos retorna para a capital paulista. Sua ruptura completa se mostrou impossível. Ele adormece na boleia do caminhão, quando abre os olhos, com dificuldade, a música sinfonica levanta seus acordes. Close em Carlos, abrindo os olhos. Corte. POV. A estrada que desponta para o horizonte. A mão em sombra do motorista em primeiríssimo plano. Carlos, cerra os olhos, esforçando-se para enxergar ao longe. POV. Viaduto. Carlos fita o horizonte.

Fusão sobre o rosto de Carlos e a cidade (fig. 6.1.103). A cidade de São Paulo e rosto de Carlos convivem por alguns segundos, mais do que o usual em uma simples transição de uma cena para outra. *Travelling*, primeiro horizontal e depois vertical, em L sobre a cidade, vista aérea do viaduto do Chá, local privilegiado para os dilemas do personagem. Sobre a construção, veículos e pessoas a se locomover, ao longe, diminutos (fig. 6.1.104).



6.1.103 O despertar de Carlos: uma nova fusão com a cidade



6.1.104 Travelling em L sobre o Viaduto do Chá

A música para. Silêncio total. Carlos diz, em *off*: “recomeçar, recomeçar”, mas seu tom é diferente agora. Câmera na altura dos olhos, posicionada em um tripé sobre a calçada no centro de São Paulo. Vários transeuntes são vistos frontalmente passando em frente a objetiva em um compasso lento, alguns a olham, outros são indiferentes. Mais de dez *takes* se sucedem e se sobrepõe, utilizando também *fusão*. Cenas da multidão se confundem, mais próximas e mais próximas da câmera (fig. 6.1.105). O som ambiente, composto por barulho da cidade, primeiro alto, em seguida, encontra-se abafado. Silêncio, somente os corpos a se fundirem. *Fade out*. FIM.



6.1. 105 Fusão entre a cidade e as pessoas transitando que se multiplica

A narrativa circular se tornou mais lenta após o episódio de Hilda, *plot* que encaminha o terceiro ato. Os longos planos-sequência que então se seguiram, de maneira cada vez mais lentas, foram substituídos bruscamente por um ritmo frenético, ainda mais intenso do que nos primeiros dois terços do filme. Agilidade que encaminhou o enredo para um final totalmente em aberto.

Nele, após alguns planos-sequência, contrastantes com a velocidade estonteante dos anteriores, Carlos recusa a paisagem que se abre diante dele e retorna a cidade.

O plano de Carlos diante da paisagem da serra surge como fundamental na interpretação desse final.⁸¹ Um fragmento menor dele já surgia espelhado na janela do carro de Carlos, fundindo-se ao personagem. O recurso já tinha sido utilizado em vários momentos do filme, inclusive, no primeiro *take* do filme, quando o espelhamento da própria cidade abria a narrativa sobre a discussão de Carlos e Luciana. Nesse momento, porém, o alvo era a paisagem da serra e não mais a cidade.

A fusão da paisagem, seja da cidade ou do campo, assume por seu reiterado uso uma importante função no enredo. Vamos nomeá-la como “função-simbólica”, no sentido de que ela é uma auto-consciente intervenção da instância narrativa na trama, que aponta ou sugere, a integração de um personagem ou situação a um determinado ambiente.⁸²

Mas, a paisagem sobre a serra será nosso foco de atenção, nesse momento, deixemos a fusão espelhada para depois. Durante a cena do parque com Hilda e Carlos, ao final do primeiro terço, tínhamos uma paisagem que se abria no horizonte, contemplada por uma panorâmica, movimento de câmera que ocorria sentido inverso aquele do final. Na ocasião, Hilda que dizia “Eu preciso amar”, deixava-se fascinar pela paisagem, outrossim, enigmática para Carlos.

Diante da serra, Carlos talvez ainda apenas possa reagir somente de modo inquisitivo. O que podemos deduzir a partir de sua postura diante da paisagem. Ele não se demora, baixa logo os olhos a lamentar seu próprio destino e quando vira o rosto já parece resoluto para dar a mão ao caminhão e pegar carona para São Paulo. Aquela paisagem não o atrai e ele procura, logo, meios de retorno à cidade.

Carlos não se deixa capturar em direção a paisagem da serra, como Hilda o fez em relação a paisagem do parque. A partir desta recusa, poderíamos nos perguntar: Carlos *recusa-se* assumir a perspectiva de Hilda sobre o mundo? Ou simplesmente *não consegue* contemplar a paisagem do mesmo modo que a amiga fazia?

⁸¹ Marta Nehring compara essa cena a pintura de Caspar David Friedrich, fazendo breve alusão ao conceito de sublime. NEHRING, Marta. *op. cit.*. Em outra chave de leitura, preferimos vê-la como uma imagem que, ao reproduzir um observador em segundo grau, elabora um aspecto projetivo voltado a abertura para sentidos sensíveis. Ver, GUMBRECHT, Hans Ulrich. *op. cit.* A recusa de Carlos frente a essa paisagem, ainda que isso não signifique a narrativa o faça, poderia ser um sinal para a filiação do personagem a alguma recusa a abertura do sensório? Talvez ele possa ser relacionado a alguma noção de consciência soberana e monádica? Iluminemos essa questão a frente.

⁸² BORDWELL, David, 2005.

Se necessário fosse resolver provisoriamente a questão, poderíamos dizer que Carlos procura, em realidade, uma terceira paisagem, algo que não o leve ao desespero, como o que ocorreu com a Hilda, ao se ver ameaçada pela serialização. Para além disso, procura também uma paisagem que não o leve a cena doméstico-familiar sufocante, o que ele terminou presenciando levado por Luciana. Carlos tenta avistar uma nova paisagem, mas descobre que não possui meios de alcançar essa visão. Essa seria sua epifania diante da paisagem da serra, aliás, nada redentora.

Nessa epifania do objeto ausente, Carlos não consegue ver o que Hilda via. O ambiente não fornece-lhe o *stimmung*, a atmosfera afetiva necessária, para investigar sua vida do modo que julga apropriado e quem sabe alcançar algum originário impulso perdido, que mostre um novo modo de ver as coisas.⁸³ Como a imagem não lhe diz muito, seus olhos logo correm em volta a procura de algo mais útil aos seus propósitos.

Diante de seu aparente fracasso, novas perguntas surgem: Para o mundo narrado, não existiria então uma terceira opção, entre a serialização opressora da cidade e o ambiente doméstico? Se vã é a busca, seria melhor, então, desistir e caminhar para aquela paisagem urbana, das perspectivas a se perderem ao infinito? Em última instância, faz-se impossível escapar da ameaça do “câncer” e do fantasma da “ordem”?

Esse ponto permite verticalizarmos uma diferença fundamental entre Hilda e Carlos. Quando Carlos encontra Hilda na cidade e ela se mostra infeliz, “perdida”, segundo as palavras de Carlos em *off*. Ela reclama não se adaptar ao ambiente urbano de novo, sente-se “aturdida”, porque sentia falta da fazenda onde vivia com o marido.

Em contrapartida, Hilda revela, naquele momento, ter encontrado a felicidade em uma paisagem campestre, comparando diretamente a vida na cidade com a do campo. Diferente disso, o ambiente de Carlos parece ser substancialmente a cidade. Sua recusa da paisagem na serra somente confirma isso. No cenário urbano ele encontrará as ameaças a sua individualidade, mas essa é a inescapável paisagem em que os seus problemas também terão seu palco e possibilidades de confronto.

Carlos retorna para São Paulo, para a paisagem geométrica de sempre. Novas perguntas surgem: O que fará da vida? Continuará na fábrica de Arturo? Voltará para Luciana e para o filho? Apenas o silêncio e as pessoas em fusão, na última cena, podem talvez indicar que agora

⁸³ AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: EdUFMG; Humanitas, 2006, p. 77.

ele encontrará um novo horizonte. A nosso ver, o final em aberto faz uma solicitação ao espectador. Convida-o a projetar sua própria visão mais longe, para além do cotidiano, para além das práticas ordinárias de automação. Para, enfim, tentar encontrar nas paisagens ameaçadoras da metrópole, através de seus elementos em conflito, índices de superação.

Estamos, porém, entrando no território das hipóteses. O filme é rigorosamente em aberto e mesmo as perguntas passíveis de articulação guardam uma certa dose de ambivalência.⁸⁴ Não há como indicar mudanças no caráter de Carlos ou no ambiente que o cerca. À primeira vista, não há escapatória, no máximo sugestão dela. A partir do ponto de vista apenas da *fábula*, não há terceira paisagem. Ou, pelo menos se há, Carlos não é capaz de reconhecê-la. Sugere-se apenas que esse terceiro elemento, se é que existe, deve estar em meio a própria paisagem serializada da metrópole.

Se pudéssemos reduzir a multiplicidade de abordagens possíveis do filme na obrigatoriedade de eleger um tema principal, a cidade surge claramente como um elemento fundamental, realidade-vórtex que ameaça sugar as vidas humanas. Como um segundo *topos* fundamental, temos a vida doméstica e familiar, também vista como entidade produtora de docilização, relacionada a alguns aspectos da realidade urbana e, até mesmo, em certos momentos apontada como superior aquela em seu poder nocivo.

O filme demonstra a importância do urbano desde a primeira cena, focando a cidade e o casal em conflito através da “fusão-símbolo”, o recurso estilístico do reflexo na vidraça. A cidade é o fator indeterminante que fornece o outro indomável, representando a selvagem consciência do mundo, que os indivíduos não podem fugir, apenas se habituar e, através do contato inevitável com ela, tentar efetuar algum diálogo.

Em contrapartida, a análise nos revelou que as cenas do campo, do asilo, da praia, da serra, são também importantes sequências para o enredo que agregam novos sentidos ou reforçam alguns anteriores. Nelas, os padrões visuais de serialização não estão ausentes (*takes* do asilo-colônia, fig. 6.1.40) ou sua diferente disposição dialoga por contraste com a paisagem urbana (*takes* do porto de areia, fig. 6.1.44). Poderíamos dizer, até mesmo, que essas cenas em outros ambientes são quase tão importantes quanto as cenas da cidade ou as sequências domésticas para

⁸⁴ Sobre os finais abertos já tradicionais no filme moderno, Bordwell aponta: “ ‘open’ ending of the art film offers a heterogeneous mixture of unresolvable hypotheses”. BORDWEL, David, 1985, p. 97-98. Desse modo, qualquer tentativa de fechamento somente viria a empobrecer as opções do filme, retirando a potência do recurso formal. Uma das únicas saídas possíveis para o analista seria elaborar hipóteses que mantivessem um certo grau de abertura ou propusessem aberturas em outros sentidos, até então, inauditos.

a estrutura de sentido geral do filme. Desprezá-las em seu poder analítico seria também mostrar-se indiferente a uma das riquezas do filme.

Nesse entrelaçamento de ambientes, que apresenta uma consciência selvagem do outro, apto a exploração de problemas e anseios humanos, campo, cidade, praias e serras, Carlos desloca-se, perturbado e confuso. Ele é um típico narrador não confiável. Suas ações são eticamente temerárias, a reorganização de suas memórias diante do espectador parece afetada pelo seu estado emocional. Ao final, queda-se diante da sua própria incapacidade de *ver*.

Mas não é apenas Carlos que não consegue enxergar um novo horizonte. Os personagens do filme, em geral, parecem demonstrar problemas em *ver*. Sugere-se que a maioria dos personagens sequer se incomode em tentar lançar suas perspectiva para além do horizonte de seu próprio cotidiano. A exceção vem a ser Hilda. Quando Hilda surge na *fábula*, a apresentação dos eventos se torna ainda mais complexa, passado e presente confundem-se ainda mais.

Os *flashbacks*, a partir de então, escapam ao controle exclusivo da atividade mental de Carlos. As dúvidas sob o domínio e a confiabilidade de Carlos se intensificam. A forma de exposição torna-se um *topos* do próprio mundo apresentado. Nas palavras de Bordwell, nesse momento “*not only the syushet’s manipulation of the fabula but the syushet’s own working out*” ganha destaque.⁸⁵ E esse *topos* organizacional e visual será nosso objeto de análise em nosso último tópico.

6.1.7. Metrópole e assimetria dos tempos: abertura de novos sentidos?

Diferente da poesia de Vinicius de Moraes que lhe serviu de epígrafe, que em sua “escrita imagética” deu vida a um eu lírico, até certo ponto, renovado pelas dores que passou não podemos estar certos sobre a renovação de Carlos (ver 5). Como os finais não resolutivos em geral pressupõem, aquilo que resta ao espectador reduz-se apenas em elaborar hipóteses sobre o que aconteceria em seguida ou o significado geral daquele final. Se a abertura do final realmente mostrou-se eficaz, provavelmente as hipóteses se mostrarão igualmente intercambiáveis, justamente nessa instabilidade se estabelecendo a riqueza desse tipo de desfecho.⁸⁶

⁸⁵ BORDWELL, David, 1985, p. 93.

⁸⁶ Ricoeur propõe que um final aberto pode pressupor que a complexidade do tema abordado não poderia ser facilmente solucionável, o que faz bastante sentido para o filme em questão. RICOEUR, Paul, 2012[b].

A partir de nossa análise, porém, talvez possamos elaborar hipóteses um pouco mais alicerçadas, obviamente não definitivas, a partir de elementos internos ao próprio filme. Um exercício profícuo nessa tarefa, por exemplo, consiste em segmentar o filme pela segunda vez. Ao introduzirmos a análise, o filme foi segmentado pela primeira vez, em termos didáticos, para auxiliar o leitor no acompanhamento dos acontecimentos.

Agora, em segmentos a partir não do seu desenvolvimento em termos de *fábula*, mas de sua estrutura temporal não-cronológica, ou seja, em termos de *shyuzet*, o modo como os elementos do enredo são apresentados para o espectador, podemos ir um pouco além. Alterar o tempo exposto pela *shyuzet* para um tempo simplesmente cronológico, além de prender-se apenas ao enredo em um sentido mais literário, desprezando as conexões visuais que a montagem e os *flashbacks* constróem, seria empobrecer o documento visual. Agindo assim, o analista apenas suprimiria a fenomenologia das imagens, “*tout ce qui faisant d’elles un événement (un processus, un travail, un corps à corps)*”⁸⁷.

Desse modo, em um esforço para tatear a textura da própria operação temporal perpetrada pelo filme, podemos decupar os tempos do filme, mas dessa vez, respeitando seus modos de exibição próprios. Primeiramente, existe o tempo de Carlos, o protagonista, que também narra a história em *off* ou falando diretamente com a câmera. Esse é o tempo do presente, da *fábula*, e o chamaremos “tempo presente” (TS). Cada uma das outras personagens têm seus tempos próprios, que a narrativa retoma a partir do mundo *pre-fábular*, de maneira fragmentária. Se reorganizarmos a história a partir do conflito destes tempos e a sua disposição, podemos descobrir algumas peculiaridades.

Baseado na cartela inicial, que surge após os créditos, podemos situar a ação em uma linha de tempo cronológica: 1957-1961. Mas a *syuzhet* reorganiza os acontecimentos a seu modo para produzir sentidos específicos. Desse modo, em ordem de aparição, assim chamaremos cada tempo: Ana (*tempo 1 – 1957-195?*); Arturo (*tempo 2-1957-1961*); Luciana (*tempo 3-195?-1961*); Hilda (*tempo 4 – 1961*); Hilda (*tempo 5 – 1957*). Descobrimos, porém, que além do tempo do presente, há um intervalo de duração do filme, que não pertence nem ao tempo presente (TS),

⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Image malgré tout*. Paris: Editions du minuit, 2003, p. 52. Se o historiador apenas enquadra as imagens em um sistema lógico sem fissuras, abolindo o que as imagens possuem de aberrante, anormal, visando, com boas intenções, preservar seu caráter informativo, seu aspecto documental, a fim de efetuar uma leitura da época, em realidade ele jamais confrontará a própria imagem diante de si.

nem a nenhum dos outros personagens. Trata-se do momento em que Carlos, primeiramente realiza o monólogo “*recomeçar... recomencar*”, caminhando sobre o Viaduto do Chá.

Esse pequeno segmento, apenas de Carlos consigo mesmo somente poderia se chamar Carlos (*tempo 6 – 195?*). Percebemos também que, em determinados momentos, os tempos se misturam, por exemplo, Ana surge no segmento de Arturo, e este está também no segmento de Luciana. Indicaremos estes tempos impuros por colchetes, por exemplo, [t1], significando que o Tempo de Ana (que recebe o número 01 porque foi o primeiro relatado) está no episódio de Arturo: Arturo T2 [t1]. Nesse sentido, uma nova segmentação assim se dá:

Ato I (planos 01-245)⁸⁸:

1. Tempo presente (TS) [t3]; 2. TS - Ana T1; 3. TS - Arturo T2; 4. TS - Luciana T3; 5. Hilda T4; TS - Hilda T5 [t4];

Sobre o ato I, observemos de imediato que o segmento de Hilda (T4) é o único em que não há a sequência introdutória (TS) de preparação para o *flashback*, realizado por Carlos. Proposital, a ausência dessa introdução, quando ela vinha acontecendo em todos os *flashbacks* anteriores, visa desorientar o espectador. Salientemos também que há um pequeno episódio que se refere ao período de felicidade de Hilda, quando ela diz: “Sou feliz, Carlos, sou feliz mesmo!”, ao encontrá-lo na rua. Esse pequeno diálogo surge em meio aquele *flashback* mais remoto da personagem em termos de linha cronológica [T5], também com propósitos de desorientação, para gerar perguntas como: Se ela estava feliz porque se matou? E, assim, através da expectativa, sustentar o interesse do espectador. Chamamos esse pequeno bloco de t4, porque se refere a uma data próxima a 1961 [T4], e o pusemos entre colchetes.

Ato 2 (planos 246-622):

1. Arturo T2; 2. Luciana T3; 3. Ana T1. 4. Luciana T3; 5. Ana T1; 6. Carlos T6; 7. Luciana – T3. 8. Arturo – T2; 9. Luciana – T3; 10. Arturo –T2; 11. Luciana [t2].;

Os tempos de Luciana predominam nessa subdivisão, inclusive englobando o de Arturo no último segmento (o do melodrama). Arturo, que aparecia sem falas no primeiro ato, depois surge com papel importante na *fábula*, ao oferecer emprego para Carlos. Ele surge em vários momentos desse ato (e do próximo) como o principal elemento a iluminar a trajetória de

⁸⁸ Nosso processo de decupagem deu origem a 817 cenas (ou cortes). Aquele empreendido por Jean-Claude Bernardet gerou 851. Os critérios diferentes e o referencial teórico-metodológico ajudam a explicar a diferença, mas também a dificuldade em situar os cortes dentro principalmente dos recursos estilísticos mais rebuscados, como as dilatações de tempo. Ver, BERNARDET, Jean-Claude. Análise sintagmática de ‘São Paulo Sociedade anônima. In: METZ, Christian. *op. cit.*

Carlos. O segmento número 6 deste ato é o primeiro *flashback* em que Carlos aparece solitário, apenas entregue a seus próprios pensamentos. Os outros momentos de Carlos a vagar pela cidade a observar o movimento do centro⁸⁹ serviam de comentários para cenas dos outros personagens, transições ou ainda momentos em que ele falava diretamente para a câmera para introduzir novos *flashbacks*. A cena do viaduto do chá, com sua montagem alternada em serrote e o plano-chave de Carlos dividido é ímpar.

Ato 3 (planos 598-817);

1. TS - Hilda – T5. 2. Arturo – T2 [t1]; 3. Luciana T3; 4. Hilda T4. 5. Arturo [t1]. 6. Luciana T3. 7. TS [t3]. 8.? [t6]

Nesse terceiro ato, logo no início, marcando a importância de um novo momento, Carlos volta a apresentar o *flashback*, depois de longa ausência, quando os *flashbacks* se sucediam sem a sua introdução e intermediação física. Ana retorna, mas sem tempo próprio, inserida, como coadjuvante, nos tempos de Arturo. O segmento 4 desse ato é apenas uma repetição de algumas cenas do segmento número 5 do primeiro Ato, daí a sua importância, sendo o único episódio da *fábula* encenado duas vezes.

O segmento número 7, um TS (tempo presente da ação) está concentrado sobre Carlos. Luciana aparece como coadjuvante na montagem alternada [t3]. Percebemos dois novos fatores nessa nova organização. Primeiro, desde o fim do primeiro ato, os *links* entre um *flashback* e outro são por conta do narrador invisível.⁹⁰ Carlos retorna como mestre de cerimônias de seu próprio passado – de fato, fisicamente presente – apenas no início terceiro ato.

Em segundo lugar, confirma-se, também, a importância de Hilda, a única personagem que possui dois tempos na *fábula* (T4 e T5) e que não divide o tempo com nenhum outro personagem, a não ser com o dela mesmo. Já que Ana [t1], Arturo [t2] e Luciana [t3] aparecem nos segmentos de outros personagens, se considerarmos que o TS inicial é o tempo de Carlos e Luciana é apenas secundária ali, o único t5 (tempo de Hilda como coadjuvante) que temos está inserido no T4 (tempo de Hilda como foco principal), ainda no primeiro ato.

⁸⁹ Peculiaridade interessante dessas sequências são as semelhanças, ainda que não tão acentuadas, dessas cenas com o documentário *Viramundo* (1964), de Geraldo Sarno.

⁹⁰ Ou apenas da narração em *off*, como, por exemplo, quando ele perambula pelo centro e assiste a cenas da cidade. Também não muito claras sobre como situar o tempo, permitem apenas deduzir que sejam 1961, portanto o presente do personagem. Ainda que fossem *flashbacks*, porém, o que não é impossível, devido ao embaralhamento da narrativa, Carlos comenta fatores relativos aos tempos dos outros personagens e as ações de sua perambulação surgem como comentários adicionais aos fatos que ele relata. Portanto, elas podem se inserir nos tempos dos eventos que a narração *off*, visto como predominantes, sem problemas.

No ato III, o segmento 4, que vai apenas da cena 715 até a cena 717, repete a ação já contada no primeiro ato, o do suicídio de Hilda [T4]. Além disso, a sequência vem após um longo *travelling* que passa sob o Viaduto do Chá, local privilegiado de auto-reflexão de Carlos, depois em um túnel com escurecimento da tela. Após isso, temos mais um *travelling* no corredor no apartamento de Hilda.⁹¹

Quando essas cenas são reencenadas, nenhuma nova informação é acrescentada. Sua única função concentra-se em apontar o estado emocional de Carlos, arremessando-o, de repente, para o quarto do apartamento com o cadáver da amiga. Essa sequência consiste em uma redundância que termina por se mostrar imprescindível. Ela se configura uma pista para que possamos situar a crise de Carlos exatamente *após* tanto do reencontro com Hilda, quanto de seu suicídio, três dias depois. Isso já era deduzido pela análise da *fábula* e das imagens, que também sugeria a importância de Hilda, mas agora se confirma por essa análise estrutural.

O segundo fator revelado por essa análise está no segmento 6, do ato 2, em que um tempo novo surge. É um *flashback*, portanto não podemos chamá-lo de TS, sendo o único segmento que claramente pode ser apontado como *flashback* em que Carlos está sozinho. Pelo contrário, nesse segmento, o tempo pertence somente a ele. O monólogo “recomeçar”, inaugurado nessa cena, é retomado de maneira direta apenas ao final, fazendo uma conexão entre esse momento, o TS, do primeiro ato e o último ato, TS de novo. Se aberturas e desfechos são zonas privilegiadas de interpretação, a conexão direta com esse segmento, ponto recorrente nos três atos, também torna ele fundamental em sua importância e talvez ajude a renovar o olhar sobre o final em aberto.

No desenvolvimento da *fábula*, Carlos está sempre “recomeçando”, desde a cena inicial quando rompe com Luciana e sai pela cidade, entregue às memórias, até a irônica cena de São Silvestre, seguida pelo monólogo em frente a casa de Luciana, quando “recomeçar” vem combinado com outra palavra recorrente “ordem”. E até mesmo em relação ao seu “filho” jamais nomeado, outra tentativa de recomeço, que depois, como os outros, ele abandona para tentar novos caminhos.

⁹¹ Em realidade, em nada prejudicariamos a coerência, se pusessemos esse segmento também como sendo de Carlos, tendo apenas Hilda como coadjuvante, (TS[t4]), já que os movimentos rápidos da câmera conotam subjetividade e o seu estado mental alterado, mas não devemos mais acrescentar mudanças a estrutura. Do mesmo modo, ts (*inserts* a partir do presente nos outros tempos) também foram evitados, por questões de clareza.

Um oitavo segmento do terceiro ato, no entanto, surge enigmático. O único, com exceção de alguns poucos dedicados a Hilda, sem a presença física de Carlos, nem a guiar a história ou mesmo apenas como protagonista da *fábula* apresentada, como acontecia durante todo o filme, a não ser através de sua voz fantasmagórica (a repetir justamente: “recomeçar”). A *fábula* se encerra, Carlos fracassa e retorna. Mas a *syuzhet* continua a apresentar novos elementos.

Nesse segmento de número 8, temos planos aéreos da cidade (Viaduto do Chá em destaque) e, principalmente, dos rostos das pessoas frente a multidão, primeiro quase em *slow motion*, depois em movimento “normal”, sempre unidas (sobreimpressas) por *fusão*. Não é um *flashback*, provavelmente, mas um *flashforward*.⁹² Mostra-se uma cena do futuro, talvez do ponto de vista de Carlos, talvez não, impossível dizer.

Além disso, inaugura-se uma *fusão*, procedimento de sobreimpressão de imagens. O que somente se torna parte das ferramentas de estilo durante uma única vez no decorrer do filme, justamente na cena final (ato III, 7), quando Carlos na boleia do caminhão e a cidade se fundem. Essa cena, imediatamente anterior ao segmento 8 de que falamos, usava uma fusão de estilo (técnica) para promover, – agora sem o auxílio de um elemento do *décor*, uma superfície espelhada, como na primeira cena – o amalgâma entre um protagonista um ambiente, no caso, a cidade.

Lembremos que o recurso do espelhamento também utilizado de novo para fundir Carlos a paisagem da serra, usando a janela do carro, que chamamos “fusão-simbólica”. No segmento final, Carlos e a cidade, através do efeito de *fusão*, sobrepõem-se mostrando que o vínculo do protagonista com a cidade seria mais forte do que se pensava. Se os primeiros tipos de fusão, através de recursos do *décor*, já ostentórias marcas de intervenção narrativa, motivou que a chamássemos de “fusão-simbólica”, o novo recurso conseguido por meios técnicos, podemos nomear como “fusão-simbólica em segundo grau”. Trata-se de uma intervenção ainda mais notória da instância narradora na trama. Em seguida, no segmento 08, porém, não é apenas um ambiente e um ser humano que se fundem, mas seres humanos que surgem fundidos entre si através da “fusão-simbólica”

⁹² Uma outra opção seria vê-lo como um tempo (ou vários) simultâneo a chegada de Carlos no caminhão. Uma multiplicação final de tempos que ocorreria ao longe enquanto Carlos chega.

Podemos sugerir que essa cena pós-*fábula*, talvez remeta a um princípio organizacional geral da narrativa fílmica, implícito em várias sequências, mas apenas de fato exposto (não isento de certa ambivalência) somente ao final. Em um cenário de experiências “pessoais e intransferíveis”, em que o tempo em linha reta do progresso ameaça a submissão das individualidades e a sua redução a um item em uma esteira de produção a caminho da *standartização*, um outro tempo talvez ainda se faça possível.

A reflexão sobre a *shyuzet* que, em geral, mistura os tempos da narrativa ao expô-la torna possível observar latências nas imagens analisadas. O último trecho do filme, pós-*fábula*, aquele da “fusão-simbólica em segundo grau”, assim, pode sugerir que, nos interstícios das mônadas individuais em ação, aparentemente irremediavelmente separadas em suas experiências, algo pode surgir.

Esse princípio organizacional que propomos seria uma espécie de ponte sensória entre os indivíduos, separados por experiências privatizadas, “pessoais”, “intransferíveis”, mas que de algum modo ainda estão habéis para se comunicar. A mistura dos tempos dos personagens, e não apenas de passado e presente, é o princípio de organização da apresentação dos componentes da fábula. A medida que a história avança, os tempos, antes estritamente separados, combinam-se, tornam-se impuros, visando desorientar o espectador.

É o que permite “*tunneling caves*” entre os tempos fragmentados dos vários personagens que habitam o mundo do filme e possibilita a narrativa fílmica montar a sua operação temporal específica. Justamente o que atirou Carlos a crise, recordemos, foi a consciência de sua incapacidade para lançar pontes sensoriais entre seu tempo privatizado e o de Hilda, na sequência em que ela desabafa (ver fig. 6.1.72 e 6.1.73). A cena de Carlos, esmagado pelo volume no *frame*, também conotava sua própria impotência de sair de si (fig 6.174). A partir de tal procedimento podemos inferir um ponto de vista, um aspecto projetivo da estrutura geral do filme.

Esse esmagamento de Carlos está diretamente relacionado a sequência da multidão diante do afogamento e dos curiosos a porta de Hilda, em que pontes realmente intensas entre as pessoas surgia como impossível. O segmento 08, do terceiro ato, pode sugerir uma outra direção frente a esses momentos de insensibilização. O palco dessa comunicação (e contaminação), dessa troca (impura) entre indivíduos, somente poderia ser a cidade, cadinho de experiências múltiplas,

em que as “mãos vazias”, sem nada oferecer, retomando um das expressões usadas nas narrações em *off* de Carlos, podem se tornar o primeiro passo para um autêntico “recomeçar”.

Como o leitor deve ter notado, chegamos ao ponto de “indecidibilidade”⁹³ de nossa análise fílmica, quando as reflexões do analista e a alteridade do objeto se confundem ao ponto de que se faz impossível saber se ainda seguimos o caminho do objeto de análise ou se já estabelecemos uma trajetória própria de pensamento. Ainda que isso sinalize o momento de encerrar a análise, uma última reflexão com base nos tempos personianos agregados pela narrativa em imagens se torna possível.

Esse princípio organizacional da narrativa, o da mistura dos tempos, permitiu durante o desenvolvimento do filme, questionar a fé no progresso, essa bajulação covarde do mais forte⁹⁴. Mas, também, permitiu por em xeque qualquer perspectiva de introspecção, o mergulho filosófico na própria alma, como saída possível. Sob esse ponto de vista, a ausência dos tempos de Hilda em tempos de outros personagens, sua impossibilidade de participar dos outros tempos da narrativa, de estabelecer, assim, seus próprios túneis temporais, surge como uma negatização da mônada privatizada de Hilda para a narrativa como um todo. Da mesma maneira como o *take* da impotência de Carlos para ajudá-la também mostrava seu tempo privatizado.

Nem o tempo mecânico do progresso, nem o tempo existencial da subjetividade, *São Paulo Sociedade Anônima* talvez permita propor as sementes de um novo tempo, voltado para o processo-em-si, não para um ponto de partida fixo, nem para um alvo de chegada estável. Em que o “recomeçar” não seja mais um castigo infernal, mas uma experiência diária de lançar pontes e construir vasos comunicantes onde antes não existiam.

Nessas pontes sensórias utópicas, um mundo pré-existente rígido e de regras preestabelecidos pode ser reconstruído a cada novo olhar, com o frescor de um despertar sempre renovado. Uma vez que o trabalho de Penélope não consiste apenas em tecer o manto de um tempo límpido e horizontal que se estenda e se projete para o futuro, mas em um paciente desfazer do tecido, cujo processo contínuo e infinito, será porta para que novos tempos venham à tona.

⁹³ AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo? e outros ensaios*. Trad. Vínicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 40. Agambem explica melhor que quando se atinge esse “locus”, “chega o momento em que começamos a nos dar conta de não mais poder seguir sem transgredir as regras mais elementares da hermenêutica.” (*idem*, p. 40).

⁹⁴ Metáfora do escritor checo Milan Kundera, cf. KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

Uma vez que, no recomeçar de cada dia, ao despertar de manhã cedo, a “tapeçaria da experiência vivida” está diante de cada um de nós, à nossa espera sobre a cama, ainda que reduzida apenas a “franjas”. A sua *re-urdidura*, o seu tecer e destecer, processo simultâneo de tessitura e *des-cosimento*, sem deixar “escapar nenhum dos arabescos entrelaçados”, é a tarefa de um saber humano para um tempo vindouro.⁹⁵

⁹⁵ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 36-49, p. 37. Ver também, GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O trabalho de rememoração de Penélope. In: _____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. 34, 2014.

6.2 O Corpo ardente (1966)

Nessa seção, analisaremos o filme que Khouri realizou em 1965 e lançou no ano seguinte, O Corpo Ardente. Diferente do objeto de nossa análise anterior, esse filme praticamente não recebeu atenção nenhuma por parte da academia em suas quase cinco décadas de existência.⁹⁶ No entanto, sua raridade como experiência temporal dentro do cinema brasileiro, e até mesmo dentro do cinema khouriano, solicitam urgentemente uma análise de suas imagens.

O seu fracasso de bilheteria e as prováveis mutilações que sofreu depois disso, provavelmente prejudicaram sua recepção.⁹⁷ Como a obra que anteriormente analisamos, o filme em questão apresenta uma intrincada organização temporal, assumindo o papel de um poderoso indício de uma organização visual que se pauta pelo desafio aos tempos ordinariamente estabelecidos.

A estrutura suporte de livros, em que o final e o começo são continuidades também é observada nesse filme.⁹⁸ Para complicar essa estrutura, já não tão simples, uma festa da alta sociedade que vemos na sequência de abertura reaparece repetidas vezes interrompendo o desenrolar da ação, inserindo comentários visuais e, às vezes, preparando para o que se seguirá. Enfim, uma segmentação se mostrou viável, obedecendo em larga medida a *syuzhet*, da seguinte forma:

1) 1.1. Um garotinho tenta consertar um projetor cinematográfico; 1.2. Em realidade ele está em uma casa na qual o jardim é palco de uma festa. Márcia, a anfitriã vaga entre os convidados, o

⁹⁶ Exceção é, RAMALHO, Talita Sousa Aragão. *Memórias do feminino na obra de Walter Hugo Khouri* (Dissertação - mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 2013, p. 61-79. Renato Luiz Pucci Jr. em sua obra pioneira sobre Khouri, analisa *Noite vazia*, *As Amoras* e, um exemplar bastante distante de nosso recorte, *Eros* (1981), ver, PUCI JR., Renato Luiz. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

⁹⁷ Temos razões para crer que o filme foi mutilado pelo próprio Khouri, talvez em uma tentativa de torná-lo mais palatável para o grande público. Nas fotos do DVD, há fotografias de duas cenas ausentes e que, pela análise do roteiro e das imagens, talvez tivessem alguma importância no quadro geral da obra. Mas, não nos prenderemos nessas sequências, já que o resultado final, de pouco mais de 80 minutos, apresenta uma estrutura minimamente coesa e coerente, sinalizando que os cortes podem ter sido por motivos estéticos e não apenas devido a conveniências comerciais.

⁹⁸ Embora o pouco impacto dramático daquilo que funciona como uma espécie de prólogo faça com que, somente em uma segunda olhada, o espectador atente para a sequência inicial que será retomada no fim. Ou seja, apenas quando ele estiver ciente de sua importância na resolução da trama, possivelmente, o espectador será capaz de refazer o percurso e conectar o início ao final, percebendo essa estrutura de tempo (suporte de livros) menos superficial.

marido e os amantes, entediada assim como todos. 1.3. Um *flashback* mostra um encontro frustrado dela com um de seus amantes no centro da cidade.

2) Em outra festa, anterior em termos cronológicos (mais um *flashback*), o mesmo grupo recepciona Shirakawa, um pintor de estilo abstrato, e sua esposa. 2.1. Márcia encontra o amante finalmente, mas a relação dos dois chega ao fim. 2.2. O Marido também encontra uma amante e essa também parece insatisfeita e entediada com o relacionamento dos dois.

3) Márcia refugia-se em uma casa de campo em Itatiaia, onde faz longos passeios com o seu filho, o garotinho do início do filme, chamado Robertinho. 3.1. Eles encontram um cavalo selvagem que fugiu de uma fazenda próxima e o observam longamente.

4) Em seguida, Márcia e a governanta da fazenda observam longamente o sol. No dia posterior, o Marido chega com um presente para Robertinho, uma câmera portátil. Os três se divertem fazendo filmes idílicos e de horror. Mas também filmam o cavalo selvagem e Márcia pode ter um momento de comunhão com o animal;

5) Márcia presencia uma tentativa de captura do animal pelos seus antigos donos, não sem antes ter a oportunidade de viver um novo momento de êxtase ao observá-lo;

6) Nesse episódio temos a morte do cavalo, o que não é mostrado para o espectador, apenas relatado, o luto de Márcia e o retorno a festa do início.

7) Márcia reencontra Robertinho (conforme seq. 01) que finalmente montou o projetor e eles podem ter um novo momento de ascese espiritual observando as imagens projetadas na parede (que repetem 04).

Como se pode notar pelo resumo rápido, o filme, permeado de abstrações e momentos extáticos, apresenta situações atípicas em qualquer ação dramática em um tradicional encadeamento causa e consequência. A única ação desempenhada pelos personagens em várias sequências é apenas o ato de olhar. A segmentação da narrativa, que vimos acima, apresenta-se mais árdua do que a princípio se sugere. Mais difícil ainda consiste em acompanhar os constantes *flashbacks* em que somente a cor das roupas dos personagens pode ser uma pista de onde situá-los no decorrer da trama.

Isso em um enredo que não oferece, em vários momentos, elementos de fato narrativos em sentido estrito, entendida como *muthos* e intriga, que apontem para um desenlace final, mas descritivas cenas de paisagem e de movimento de objetos em frente a câmera e diante do olhar

dos personagens. A análise, porém, revelou elementos que passam absolutamente despercebidos em uma visualização mais descompromissada.

Apenas a título de exemplo, citemos que entre cada um dos segmentos citados, as reiteradas retomadas do tempo da festa do início do filme servem como prólogos para os novos encadeamentos que vem a frente, fazendo de alguns dos mencionados episódios quase curtas independentes, o que somente se percebe em uma perspectiva mais geral.

Um cinema intelectual, talvez cerebralizado em excesso para alguns, mas que também permite assistir em ação àquela espécie de inteligência que cotejamos no decorrer desse trabalho, a inteligência cinematográfica ou pictórica⁹⁹, de uma maneira bastante singular. A importância das imagens na composição de sentido do filme mostra-se bem superior aos diálogos, onde a protagonista, por exemplo, apresenta-se consideravelmente afeita a monossílabos como parte de seu vocabulário habitual e os outros personagens, a imensa maioria sequer possui um nome, desfilam longos monólogos que o ponto vista narrativo, a maioria das vezes, contempla, no mínimo, com derrisão.

Enfim, *O Corpo Ardente* se apresenta como aqueles tipos de exercício em termos analíticos em que o desafio mostra-se proporcional a recompensa. Um corpo a corpo com as imagens em que o longo olhar para elas, em seu mistério e incompletude, permite que as imagens olhem de volta, em toda a sua alteridade.¹⁰⁰

6.2.1 Preâmbulo: monta-se o equipamento

O filme se inicia com a imagem do sol brilhante sobre um fundo cinza. Os créditos surgem na posição superior da tela, logo acima dessa imagem. Após os créditos, três *takes* aproximam em saltos o sol do espectador. Há um corte e então, ocupando que antes a posição que era do astro, o imenso olho de um cavalo, em *superclose*, preto e brilhante, a piscar.

Nos *takes* seguintes, o sol retorna, pelo mesmo procedimento, a posição original. Os créditos continuam. Já na trilha sonora, ouvimos o que chamaremos de primeira música dodecafônica, que comentará os momentos de angústia e contemplação do filme. A câmera se

⁹⁹ BAXANDALL, Michael & ALPERS, Svetlana. *Tiepolo and the Pictorial intelligence*. New Haven: Yale University press, 1994.

¹⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1998.

aproxima do sol, até que ele toma toda a tela, em trêmulo oscilar, enquanto os címbalos da música intensificam-se até se interromperem, bruscamente, em um intervalo de silêncio.

Em uma grande casa de luxo, um plano geral, recessivo, apresenta um garoto sentado no chão com um projetor de cinema. Márcia, que será a protagonista, surge ao fundo, preenchendo o vazio da composição (fig. 6.2.1). Em seguida, temos (o primeiro de muitos) closes em Márcia. Plano fechado na criança, suas mãos ágeis demonstram habilidade ao manusear o projetor com dois rolos para os filmes bem visíveis (fig. 6.2.2). Plano médio. Márcia de costas pede para ao garotinho abandonar o projetor e se recolher a fim de dormir.



6.2.1 O garotinho monta o projetor com um espaço vazio ao fundo....



6.2.2 ... que logo será preenchido por Márcia.

Quando desce um degrau e se movimenta, descortina-se o próximo *frame*, surge uma pintura presa na parede alinhada a sua posição no plano anterior. De grandes proporções, maior do que um homem médio adulto, nela temos o motivo de uma mulher alada sobre um globo, a deusa greco-latina, Fortuna.¹⁰¹

Continuemos, então, em plano geral. Lateral, Márcia desce a escada e se aproxima do garoto pela direita. Em outro plano médio, Márcia continua seu caminho e, onde estava sua cabeça, vemos se revelar o quadro na sua integridade (fig. 6.2.3). O jogo de velar e desvelar da *mise-en-scène* já começa e permite construir uma relação, nesse momento ainda sem pistas o suficiente, de Márcia com a deusa romana.

¹⁰¹ Os estudos de iconologia, famosos pelo papel pioneiro de Erwin Panofsky, apontam os antigos significados para a Fortuna, a deusa romana, que, de humor inconstante e marcada pela volubilidade poderia apresentar em uma mão a sorte, representada por uma cornucópia, na outra o infortúnio, representado pelo leme de um barco. PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. Boulder, CO: Icon ed, 1972.

Além do quadro da Fortuna, vemos também a estante de vidro com bibelôs em formas de cavalo, anunciando o tema supostamente central da narrativa, o cavalo, que somente surgirá dali a algum tempo. Márcia caminha e vira-se para o espectador alinhando-se ao quadro de novo, lançando um olhar maternal a criança, que resiste a obedecer suas ordens e pede apenas mais dez minutos.



6.2.3 Primeiro close em Márcia.....



6.2.4 ...para em seguida seu movimento revelar a tapeçaria (detalhe)

Close médio, *contra-plongé* (POV, criança), de Márcia que se rende as insistência da criança. Ao fundo, sem profundidade de foco, um outro quadro do mesmo jogo de tapeçarias da Fortuna posiciona-se na parede. Está indiscernível ainda, apenas em detalhe. Veremos esse quadro em sua integridade, apenas no final. Ambos, o quadro misterioso e a Fortuna, fazem parte de um jogo de tapeçaria a representar motivos da antiguidade pagã, pelo menos isso, nesse momento já podemos deduzir. Se essas imagens ajudam-nos a estabelecer algum sentido geral para o filme, o momento propício de explorar essas relações ainda surgirá.

Close em Márcia, que se vira na direção da câmera e, ao fundo, as luzes cintilam formando uma moldura. Em plano médio, vemos o ponto de vista de Márcia. Um homem de *smoking* a observar entre as grades da janela. Em plano Geral, encontramos Márcia e a criança, em POV do rapaz que posicionado no jardim observa, através das grades da janela (fig. 6.2.4).

Close médio. O rosto do mesmo rapaz, através de grades, a luz reflete na grade, levemente projetando sombras sobre seu rosto. É o rapaz que a fitava anteriormente, o chamemos

de “Miguel”, para facilitar a descrição das cenas¹⁰². Márcia olha para o chão, desviando o seu olhar. Vira para a esquerda e sai, rejeitando de forma literal a abordagem do rapaz.

Nesse pequeno prólogo, vários elementos são apresentados para serem desenvolvidos, mas o desenvolvimento imediato do filme os retoma apenas de maneira muito vaga. Estabelece-se o que seria uma marca da *syuzhet*, elementos são colocados, mas são retomados apenas muito depois, quando provavelmente a memória do espectador os alcança apenas com muita dificuldade. O projetor com a criança é um exemplo, mas também Miguel. Ele sempre está a espreita e a olhar Márcia, sua função, porém, já podemos antecipar.

O ato de espera desse amante frustrado de Márcia anuncia a tônica da festa. Todos esperam algo que nunca chega, assim como o rapaz espera Márcia atender a seus apelos, o que nunca é realizado. Como veremos na próxima seção, na ausência de realização e na frustração de expectativas, os indivíduos apresentam dificuldades de relacionamento e diálogo. Em contraposição, durante todo o filme, ainda que não o vejamos, o garoto está a brincar com o projetor de cinema no interior da casa, com mãos hábeis e olhar inocente, indiferente aos jogos dos adultos.

6.2.2 O tédio da espera: o amante, o conde, etc.

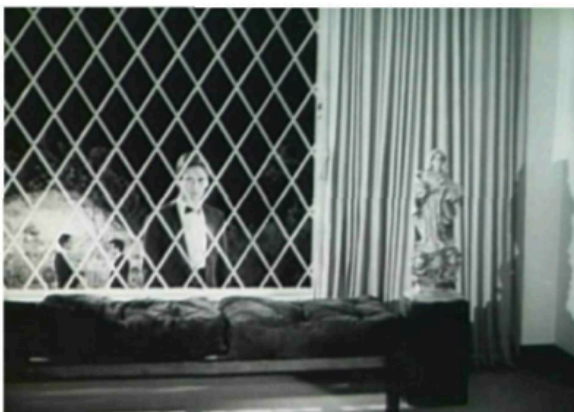
O segmento continua com um plano fechado, que apresenta velas no castiçal, com chamas levadas pelo vento. Na mesma direção do vento e de Márcia no quadro anterior, ocorre um *travelling* mostrando mais velas e a banda de *jazz*, quatro músicos. Plano geral. Um *travelling* no sentido oposto permite assistir às pessoas dançando. Percebemos se tratar de um jardim amplo, com grades e ricamente ornamentado, com várias pessoas de *smoking* e vestidos de gala.

Em uma sucessão de planos médios e gerais, vemos a festa com *buffet*, músicos, casais dançando e outros convidados ao fundo. Um convidado em especial, sem nome, mas que tem certa participação na trama, e que chamaremos “Lineu”, é flagrado por Márcia exatamente quando começava a falar mal da festa para um moço. Ele se vira para Márcia e ironicamente

¹⁰² O ator Miguel di Pietro interpreta o jovem amante, que a narrativa se recusa a dar um nome. Essa é uma opção importante que acontece ao longo de toda a narrativa, os personagens, talvez para representar o seu vazio, não tem nome, com raras exceções. Como tornará quase impossível a descrição das cenas sem nomeá-los, sinal da limitação da linguagem escrita frente a imagem, preferimos chamar os personagens pelo pré-nome dos atores e indicar isso, quando o fizermos pela primeira vez, por aspás.

elogia a festa. Após apresentar a moça, Julia, ambos saem se olhando e rindo para a direção de onde Márcia surgiu.

O marido de Márcia se aproxima, vira-se para o espectador e fala com Márcia sem direcionar-lhe o olhar, a não ser de relance. O personagem, “Pedro”, refere-se a um conde que todos esperam, que para decepção geral, parece que não virá. Ela põe a mão em seu braço, entre simpatia e ironia em relação a seu pesar, vira o rosto e sai. Pedro fica no plano sozinho, com cara de desapontamento.



6.2.5 “Miguel”: Sempre à espera....



6.2.6 ...”Lineu”, Júlia e a interminável espera do aristocrata

Após uma cena de ambientação com Márcia entre os convidados, temos um corte e vemos a mesma Júlia, que surpreendentemente, e não sem certa incoerência, tem nome, em um filme em que quase ninguém tem esse privilégio. Ela manipula alguns botões. Corte. Tela branca e zumbido eletrônico, alguém segura uma peça com um anjo barroco em frente ao rosto, suas mãos em exposição a frente da máscara.

Em plano geral, os convidados estão de costas em cadeiras como em uma casa de espetáculos. No palco, um deles segura a citada máscara, uma espécie de imitação das máscaras de teatro gregas. À direita, Julia sentada no chão perto dos botões. O falso intérprete, “Mário”, que na sequência se mostrará um dos personagens principais da narrativa, baixa a máscara lentamente deixa visível seu rosto. Todos os convidados vão e jogam objetos contra ele. Em plano médio, o rosto de Mário, divertido com a situação, é atingido por objetos dos quais tenta se desviar.

Algumas cenas depois, Lineu expulsa Mário do palco, que sai sorrindo, enquanto aquele que o substituiu no tablado refere-se de novo da espera do conde que nunca chega. Mário senta

ao lado de Júlia e oferece-lhe o copo de uísque. Emoldurada pela porta e a parede, que formam um corredor, Márcia se aproxima caminhando em direção a câmera. Os convidados brincam em voz alta sobre atear fogo na casa e salvar apenas os quadros.

Plano médio. Júlia e Mário riem se divertindo com a brincadeira. Algum tempo depois, ambos percebem subitamente a presença de Márcia na sala. Ele se afasta um pouco da garota. Em plano geral, um *reverse shot* mostra Márcia, que observa divertida a encenação caricata. Close. Mário, circunspecto, olhando Márcia.

Através do jogo de olhares, estabelece-se uma relação entre Mário e Márcia. Saberemos depois, que entre o casal existe um *affair*, ele sendo um dos outros amantes dela, embora nada tenha sido dito. Esse relacionamento será fundamental para a narrativa, que até aqui possui um desenvolvimento bastante lento, com *takes* longos¹⁰³, muitos deles voltados a construir um quadro geral de costumes, mas que se acelera rapidamente em seguida.

A partir do jogo de olhares entre Márcia e Mário, passamos a um *travelling* lateral, da direita para a esquerda, durante o dia, em uma metrópole. Trata-se do primeiro *flashback*. Vemos os carros e pedestres no centro da cidade, através de uma parede de vidro. Márcia surge caminhando na rua, olhando para os lados, esperando alguém (fig. 6.2.7).

O *travelling* continua, o ponto de vista assume o papel de um observador circunstaciado. A medida que o movimento de câmera se desenvolve, colunas se interpõe vez ou outra, entre Márcia e a objetiva a interditar a visão. O *travelling* se desloca em uma linha horizontal contínua, indicando uma a câmera em uma *dolly*. Plano médio, ao fundo, vários carros atravessam a cena, mas a imagem é razoavelmente limpa, quase sem poluição visual (6.2.7).

A protagonista olha para o horizonte, enquanto os transeuntes passam. Márcia é um ponto em meio aos quadriculados geométricos da calçada (fig. 6.2.9). Ela volta e caminha na direção contrária, a câmera a acompanha um pouco. Alterna-se entre esse *take* e o *travelling* da *dolly*, indicando uma espera que se estende e não será recompensada. Há um corte discreto indicando uma elipse de tempo, e um novo jogo dos mesmos planos se repete. O tempo se acumula e se torna um nó, mas não se resolve.

Ela desiste de esperar em plena rua e sai de cena. A câmera acompanha seus passos, primeiro hesitantes, depois decididos. Quando Márcia já está dentro do carro, ela liga o rádio e ouvimos bossa nova, apenas instrumental. Close. Márcia olha para fora do carro, seus olhos

¹⁰³ A PMD é de 11,6. Até aqui é um filme bem mais lento do que o anterior que analisamos.

cintilam (6.2.11). O que ela vê é mostrado em plano geral e, após os ônibus e automóveis que passam, um *zoom* deixa nítido para o espectador, atravessando a rua, Mário com outra mulher (fig. 6.2.12).



6.2.7 Plano em *dolly*: centro da cidade.



6.2.8 Uma espera que não se resolve



6.2.9 Superior: personagem capturada pela rede geométrica (detalhe)



6.2.10 O tédio: nó de tensões.



6.2.11 Ela olha para algo *offscreen*



6.2.12. “Mário” e outra amante.

Márcia demonstra sutilmente o impacto que a traição lhe causa, à seu modo, absolutamente minimalista em demonstrar emoções. Próximo a um poste, preparando-se para atravessar a avenida, com mais pontos de atenção concorrentes agora – ônibus passam nas duas direções se interpondo entre a visão de Márcia e o casal – percebemos que Márcia continua a observar o casal a caminhar pelo centro. O *travelling* os acompanha ao som de bossa nova. Quando esperam no meio-fio para a nova travessia, próximo a uma árvore, eles trocam carinhos, deixando claro a intimidade entre eles.

Um novo close em Márcia revela uma expressão fechada. Algo diferente na composição ocorreu. Agora, ela é vista através do vidro do carro, o movimento dos veículos refletido na superfície se transforma em um filtro sobre seu rosto. Close. Rosto da nova amante que, de mãos dadas, atravessam a rua com o Mário. A música instrumental diegética, vinda do som do carro, continua e os acordes apenas se intensificam.

Close lateral, Márcia baixa discretamente os olhos e depois a cabeça. O filtro conseguido através da janela do carro no take anterior soma-se ao baixar dos olhos deste deixando claro, ainda que o filme evite, a maior parte do tempo, a demonstração dramática de emoções, Márcia está emocionalmente abalada pela situação.

Desse modo, a narrativa se deslocou para um cenário geometricamente organizado, ainda que compondo um centro da metrópole de estímulos moderado, sem muito para distrair o espectador do foco principal, um esvaziamento de tempo em virtude de um encontro malfadado. O tédio da espera, em que o tempo parece suspenso, teve como consequência um momento de sofrimento contido e silencioso, somente asseverado pela intensificação da música do rádio.

6.2.3. Rostos abstratos: o mundo como uma tela em branco

A narrativa reencontra Márcia e o rapaz da janela, Miguel, a dançarem na festa, ao menos aparentemente abandonando o *flashback* e retornando ao presente. Close. Apenas os olhos de Márcia sobre ombro direito do rapaz, fitam o vazio, ao fundo os mesmos castiçais e músicos que já conhecemos.

Um plano médio no casal que continua dançando lentamente (6.2.13). Até que, enfim, ele diz: “Eu preciso ver você de novo”. Ela faz o gesto indicando discreta surpresa. Ele tenta

argumentar: “Márcia...” Plano fechado. Olhos dela fitam o vazio sobre o ombro do rapaz. Em uma análise do filme em conjunto percebemos que esse pequeno trecho não pertence a ordem cronológica anterior, mas sim a um período de tempo anterior ao início da *fábula*, antes, portanto, do garotinho que montava o projetor. Indica-se a estrutura narrativa em termos temporais não somente desdobrada, mas multiplicada¹⁰⁴, e inaugura-se o procedimento, corriqueiro a partir de então, de que, ao início de um novo bloco episódico, insira-se um desses intervalos para servir de prólogo ao episódio posterior ou de comentário ao último.



6.2.13 *Flashback* fora da ordem anuncia a desorientação.

Neste caso em particular, esta subdivisão do segmento também revela um sentido básico da trama, Márcia possui vários amantes simultâneos e administrá-los nem sempre é tarefa simples. Em seguida, partimos do casal que dança para mais um deslocamento de tempo. Plano geral, folhas ao longe, a trilha muda, uma melodia lírica do canône erudito, não é mais diegética, torna-se um comentário da narração.

Travelling das árvores do jardim para Márcia com o rapaz ao lado. Percebemos que este *flashback* se passa no tempo quando ela e o rapaz eram amantes. Agora estamos em outra festa.

¹⁰⁴ O que permite questionar também se os *flashbacks* estão emocionalmente motivados pela subjetividade de Márcia ou dependem apenas de um foco narrativo absolutamente irrestrito em seu alcance e poder: “*To redramatize the story event without realistic motivation is to create a highly unrestricted, self-conscious narration, one which can override the fabula world’s laws and rerun any portion of the action at will*”. BORDWELL, David, 1985, p. 80. O provável diálogo dessa organização de tempos é com o *nouveau roman*, adaptado em filmes como *O ano passado em Marienbad* (*L’année dernière à Marienbad*, FRA, 1961), mas também com o “*stream-consciousness*”, de romancistas como James Joyce e Virginia Woolf, em que surgem consciências dilaceradas e aparentemente impossíveis de serem analisadas em uma perspectiva de continuidade: “o que agora interessa [para a narrativa literária] é o inacabamento da personalidade, a diversidade dos níveis de consciência, de subconsciência e de inconsciência, o fervilhar dos desejos não formulados, o caráter incoativo e evanescente das formações afetivas”. RICOEUR, Paul, 2012 [b], p. 16.

A diferença dos tempos, ainda que o ambiente e alguns convidados sejam os mesmos, é marcada principalmente pelo vestido preto de Márcia, em contraste com o anterior, branco. Um *travelling* se aproxima do rosto de Lineu, que se vira na cadeira para contemplar Márcia.

Em um mesmo movimento, repetido várias vezes, de um plano médio até um um close propriamente dito contempla-se várias faces dos convidados. Plano médio. Márcia e o rapaz de braços dados chegam. O pequeno momento da chegada de Márcia assumem dez *takes* para serem apresentados para o espectador (6.2.14). Cada um mostrando a reação dos diversos convidados a sua entrada em cena, dilatando o tempo e multiplicando-o por cada olhar ou grupo de olhares dos convidados ao redor. O presente dilatado, junto aos, até então incomuns elementos – música extradiegética e os movimentos de câmera – preparam enfaticamente a importância da cena.



6.2.14 Dilatação de tempo: *travelling* sobre os rostos

Em seguida, um pintor de ascendência japonesa, chamado apenas de Shirakawa, recebe uma tratamento diferenciado por parte da câmera.¹⁰⁵ Ao invés de apresentado como os outros

¹⁰⁵ A repetição do *take* usa o recurso de expansão do tempo chamado *overlapping editing*, já referido. Na *fábula* passaram-se segundos, na *syuzhet* vários *takes*. E assim como a cena do banho de Ana, no filme anterior, os saltos não modificam a trilha sonora, sugerindo uma música extra-diegética. De acordo com Bordwell, existe uma convenção de que a trilha sonora diegética deve combinar com o tempo da duração da narração, ou seja, o tempo da

convidados em um dos *takes* que expandem o tempo, para apenas cortar para o convidado seguinte, a câmera faz também um *travelling* a partir do pintor para contemplar sua esposa, também uma oriental, demonstrando que o casal terá considerável peso para a sequência (fig. 6.2.14 a fig. 6.2.15).¹⁰⁶



6.2.15 a 6.2.16 Movimento especial destaca Shirakawa e sua esposa

Percebemos também que não há segredo em torno dos amantes de Márcia, ela e o marido vivem um relacionamento em aberto. Plano geral. Márcia de costas e todos ao fundo, o marido a recebe das mãos do amante e a conduz para apresentá-la a Shirakawa e sua esposa, que Márcia cumprimenta com flexão do corpo um tanto desajeitada. Em seguida, Mário que se posicionou ao fundo em frente ao quadro, se deslocará para a esquerda, para que o marido exiba para Márcia a tela de pintura informal, de manchas abstratas, que deduzimos Shirakawa é o pintor, mas que não está totalmente visível ainda.

fábula. BORDWELL, David, 1985, p. 82. No entanto, alguns *takes* depois da entrada de Márcia, um toca-disco aparece no centro da sala, instaurando a dúvida. Provavelmente assim como na sequência de Ana ao som da rumba caribenha, essa convenção não foi seguida.

¹⁰⁶ Uma vez mais, confronta-se a diferença cultural como parte do enredo e não apenas como um aspecto de apropriação formal. Jeffrey Lesser, pesquisador americano, denuncia que a presença do casal, mas principalmente da esposa, muda e sem nome, colaboraria para o esquema de reducionismos culturais que ele observa na relação entre alguns diretores de cinema brasileiros e a comunidade japonesa. LESSER, Jeffrey. *Uma diáspora descontente: os nipo-brasileiros e os significados da militância étnica, 1960-1980*. Trad. Patrícia Queirós. São Paulo: Paz e Terra, 2008. Acreditamos que o casal Shirakawa, assim como no bar alemão do filme anterior e, para um exemplo, mais próximo, o restaurante japonês em *Noite vazia*, a representação do outro apresentam extratos de sentido que demonstram dificuldades em construir um engajamento mais complexo frente a alteridade cultural. Precisamos relativizar, porém, esse caso em específico. O *Corpo ardente* quase não possui personagens de fato, apenas tipos. Desse modo, Shirakawa e sua esposa assumem importante papel no quadro geral desses rostos sem nome e quase sem personalidade. Usar os personagens da cultura japonesa apenas para realizar uma meta-crítica e comentar o mundo interno da narrativa, porém, ameaça recair no processo costumeiro de voltar-se para o além da fronteira, apenas como reforço de características culturais já existentes no próprio tempo que gerou a relação.

Plano médio. Todos olham a tela abstrata, apenas indicada por um fragmento, à esquerda. Shirakawa está ao fundo entre Mário e Márcia. Sua esposa está logo ao lado do marido, à direita. Dois jovens ao estilo existencialista se interpõe entre a mulher oriental e o quadro, não permitindo um vazio na composição, e instigando o espectador a efetuar várias camadas de “leitura”, fazendo uso de profundidade de campo (fig. 6.2.17). Em seguida, sem cortes, Lineu surge do fundo e ocupa o lugar a frente dos jovens do grupo (fig. 6.6.2.18).¹⁰⁷



6.2.17 Profundidade de campo propõe leituras em camadas



6.2.18 O vazio é preenchido por Lineu.

O marido presenteia Márcia com o quadro. Enquanto o coro sinfônico continua a ecoar ao fundo, Márcia não demonstra reação em uma performance quase bressoniana. Enquanto os outros todos se derramam em elogios a tela, ela permanece calada. Percebemos a essa altura que Márcia desenvolveu uma sensibilidade da insensibilidade, o que se chama *blasé*. Em um mundo

¹⁰⁷ A “profundidade de campo welliesiana” é um dos recursos preferidos do filme para criar sensação de profundidade e leituras em camadas que permitem ao espectador explorar a cena mais longamente. BORDWELL, David, 2008, p. 41. Ela é assim chamada em homenagem a Orson Welles, mas, para Bordwell, ela remete ao cinema mudo e sendo também identificada como importante para o cinema soviético.

saturado de estímulos, ela prefere não demonstrar excessivos arroubos em torno de nenhum objeto, nem mesmo da tela que, deduzimos apenas pelos diálogos, ela tanto desejava.

Um plano fechado no quadro abstrato, afinal permitindo que o espectador o veja um emaranhado de formas, entre vazios brancos no alto da tela que parecem invadir o centro pelas laterais, enquanto a estrutura central central de formas da pintura resiste (6.2.19).¹⁰⁸ O *zoom* deixa-nos ver mais detalhes, enquanto a cantora lírica persiste na trilha sinfônica. Enquanto isso, prepara-se para a sequência imediatamente posterior, um debate entre os convidados sobre o papel da pintura para a época atual.

Plano médio. Uma mesa com bebidas, com oito convidados sentados ao redor. Um jogo de *travellings* permite ao espectador acompanhar o debate, mas principalmente, o jogo de olhares entre os convidados.¹⁰⁹ Primeiro, mostra-se os quatro convidados à direita da mesa, onde estão Lineu, Márcia, Miguel e Mário (fig. 6.2.20). Depois um *travelling* mostra os personagens do outro lado da mesa, onde estão Shirakawa, sua esposa e dois convidados, incluindo uma mulher de língua espanhola propositalmente semelhante a Louise Brooks, diva do cinema mudo europeu. A tela de Shirakawa cumpre um papel importante em algumas composições, como um comentário visual adicional. O segundo *travelling*, porém, guarda algumas peculiaridades, como veremos.

Lineu, em plano médio, inicia a discussão: “*Não existe evolução, neses caso o informalismo...*”, referindo-se ao quadro de Shirakawa, “*é uma consequência inevitável do nosso nihilismo radical onde as deformações cromáticas e os fundos ambivalentes refletem claramente a atitude estética do homem moderno...*”. Dele, o movimento de câmera mostra Márcia e, sobre seu ombro esquerdo, Miguel parece absorto em pensamentos e alheio a conversa.

Ao chegar ao fim da mesa, poussa-se a câmera sobre Mário. O movimento de câmera horizontal retorna, pelo mesmo caminho, sem cortes. Continua, mostrando e revelando os personagens, interpondo os corpos de costas, em primeírisimo plano, entre a câmera e os rostos .

¹⁰⁸ O tachismo, um abstracionismo informal apenas com manchas, é um dos estilos que as bienais de São Paulo consagrou durante aquele período. De acordo com Mário Pedrosa, em 1959, os pintores tachistas se tornaram febre. No filme, seis anos depois, o filme estabelece um ponto de vista sobre essa predileção. Cf. PEDROSA, Mário. *Época das bienais*. In: _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectivas, 1975, p. 287-297 (Originalmente publicado em 1970).

¹⁰⁹ Bordwell salienta a dificuldade de estabelecer a *mise-en-scène* em organizações aparentemente simples, como alguns convidados sentados em uma mesa. BORDWELL, David, 2008. Nessa cena, a quantidade de personagens torna a *mise-en-scène* em dois *travellings* horizontais uma forma de jogar entre o foco de atenção em alguns pontos e a dispersão necessária entre vários rostos, ou focos que sucessivamente solicitam mudança de atenção, interrompida por obstáculos, em constante movimento.

Esse velar e desvelar enfatiza a expressão indiferente de Márcia ao escutar os chavões generalistas sobre arte serem manifestados pelos outros convidados. O movimento também colabora para formar uma triangulação nas posições entre Márcia e os dois amantes, Mário e Miguel (fig. 6.2.21).

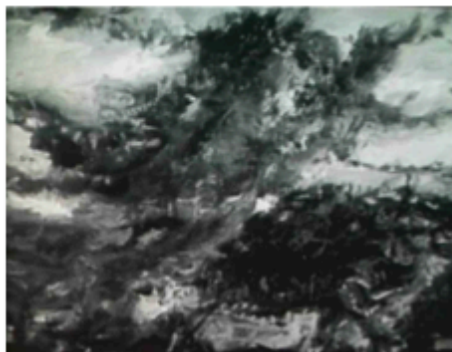
Flagramos um discreto olhar entre Márcia e Mário. Ele parece incomodado com a situação, tanto em relação a forma como explicação para a arte moderna está sendo encaminhada no debate, que continua a correr em paralelo, quanto em relação a Márcia. Apesar de seu desconforto maior se dever a aparente indiferença que Márcia dispensa a seus olhares, ele intervém também na discussão com suas teorias a respeito de arte e sobre a época em que vivem.

Quando começar a falar recomeça-se o *travelling*, sem cortes, agora focando o lado oposto da cena: “*Para mim o que importa é o intercâmbio emocional entre o quadro e eu. [...] Criar e destruir, unir e desunir, são intenções instintivas do pintor [...] A pintura é sempre um exorcismo e para mim, essa é a emoção que me basta*”. Corte. Close médio no marido de Márcia que caminha do lado para o outro, virando-se ora ou outra, impaciente, para os debatedores, frustrado com os rumos da conversa excessivamente intelectual (6.2.22). Close. Lineu, que contempla o copo de uísque intensamente. “Acho que não é bem assim...” e continua o debate, para desespero de Pedro.

Um novo *travelling* continua a demorar-se lentamente de rosto para rosto, formando temporários closes médios, com intervalos vazios onde apenas manchas borradas surgem. Márcia com o mesmo olhar de sempre, fuma um cigarro. A câmera para sobre seu rosto enquanto ela ouve “...o que a gente procura é uma transcendência que seja também uma penetração...”, tese agora exposta por Lineu, em réplica a Mário. Em seguida, sem cortes, a câmera continua o seu movimento, apontando para Miguel mais ao fundo na cena. A edição corta o *travelling* sobre a expressão enciumada do Mário.¹¹⁰

Travelling inverso, sobre o lado oposto da mesa. Ao invés de deslizar sobre os quatro convidados do lado oposto, como fez anteriormente, agora em virtude da disposição deles, favorece-se apenas Shirakawa. Os outros personagens, da sequência anterior surgem de costas interrompendo a visão do espectador por segundos, mas também colaborando para que apenas o pintor, que naquele momento é quem contribui para o debate, receba atenção no enquadramento.

¹¹⁰ Nessas cenas, há uma preocupação de usar o deslocamento do Miguel para oferecer um efeito de profundidade, evitando o “varal de roupas”. Ao mesmo tempo, o não alinhamento do personagens com os demais também denota o seu deslocamento geral, um exemplo em que as necessidades visuais e denotativas caminham juntas.



6.2.19 O quadro abstrato.

6.2.20. *Travelling* sobre os convidados a esquerda...

6.2.21... favorece a triangulação entre Márcia e os amantes



6.2.22. O marido se inquieta não com Márcia, mas com o debate

Os movimentos constantes para captar os monólogos que se alongam indefinidamente, em meio a expressões de tédio, compõe um painel de costumes atravessado por opiniões vazias e conflitantes, falso intelectualismo e riqueza apenas aparente de opiniões. Além de expressar esse ponto de vista sobre o grupo social, apoiados em disputas intestinas, sentimentais ou intelectuais. Em torno de banalidades da comédia humana em geral, a sequência favorece a tônica de uma interação do círculo social excessivamente afetada, já existente na sequência da farsa do teatro, que descrevemos anteriormente.

Entretanto, algo diferente ocorre quando Shirakawa fala. Primeiramente, ele torna-se ponto de atenção no emaranhado de rostos e vozes. Apesar dos constantes movimentos da

câmera, Shirakawa surge, primeiro, emoldurado por dois convidados, com o quadro ao fundo. Depois, a composição restabelece sua importância com ele emoldurado entre dois personagens, dando destaque também ao quadro que aparece quase completo à esquerda. Diferente das vozes dos outros personagens ao expor suas teorias, que se sucedem enquanto a câmera se divide em quatro focos de atenção, em cada um dos rostos que se enfileiram, agora temos a presença física de Shirakawa, favorecido pela *mise-en-scène*.

Em alternância, enquanto o artista plástico fala, a câmera desacelera o seu passeio por tantos diferentes rostos, passando a focar principalmente em Márcia e na senhora Shirakawa. O pintor abstrato expõe, compassadamente:

Eu não entendo bem o que vocês dizem. Eu ando numa fase *furiosa*. Estou pintando com as duas mãos e a boca ao mesmo tempo. *Isso me dá um grande prazer físico*. Às vezes eu tinha vontade de pintar as paredes... e *as caras das pessoas*. *Apagar tudo e fazer de novo*. Sinto uma grande impaciência. *Eu gostaria que o mundo fosse um quadro branco sem cores e...sem formas*, sem nada, ai sim... ai *nós poderíamos recomeçar*.

Esse monólogo se estende enquanto as cenas se desenrolam. Alguns movimentos de câmera depois, temos um close médio em Márcia, antes do *travelling* continuar. Márcia suspira e fecha os olhos, parecendo tocada pelo que ele diz. Em seguida, em contraste, o rosto impassível de Miguel, que alheio a todo o burburinho em volta, aponta todos os seus sentidos para Márcia.

A partir de um close em Shirakawa, um novo *travelling* se encaminha para mostrar sua esposa a seu lado. Sua voz continua enquanto a câmera pára com atenção sobre um close médio da mulher de Shirakawa, que vira para a câmera e sorri, justamente quando o pintor fala sobre os rostos das pessoas que ele gostaria de remodelar: “apagar tudo e fazer de novo”.

Um corte interrompe o longo vagar da câmera e salta da Senhora Shirakawa para contemplar Márcia. Ambas trocam sorrisos. Somente então, Shirakawa completa seu pensamento: “aí, sim... aí nós poderíamos recomeçar”. Como podemos notar, a sequência progressivamente caminha da total indiferença dos convidados que debatem entre si, mas estão mais interessados em ouvir a própria voz até a intensidade captada no rosto de Márcia e da esposa de Shirakawa, as únicas que parecem tocadas pelo que o artista diz.

Enquanto os outros convidados apenas pronunciam discursos vazios que o foco narrativo encara com uma certa derrisão, Shirakawa, realiza uma espécie de meta-crítica da narrativa,

fornecendo pistas para a interpretação geral do filme.¹¹¹ Seu discurso, em que gostaria de apagar os rostos humanos, até certo ponto, está atravessado por uma espécie de anti-humanismo. Trecho que, contraditoriamente, pode ser ouvido pelo espectador sobre os closes de Márcia e Senhora Shirakawa que trocam olhares cúmplices.

Ainda que Shirakawa discorra sobre a necessidade de uma arte movida pela impaciência e pelo “prazer físico”, e longe dos discursos acadêmicos e dos críticos (“*não entendo muito o que vocês dizem*”), a instância narrativa intervém e realiza uma contraposição dessas ideias, expressas verbalmente, aos rostos das personagens femininas, com a sugestão paradoxal de que alguns rostos talvez valham a pena, enquanto outros, poderiam ser tomados pela fúria de reconfiguração do artista nipo-brasileiro.¹¹²

Se pudermos sintetizar as idéias de Shirakawa poderíamos dizer que ele fala de um mundo que seria melhor reconfigurar (“*gostaria que o mundo fosse um quadro branco sem cores*”), um mundo em crise, em que o visível, talvez, não ofereça mais recompensa aqueles que a ele dedicam seu olhar e precisaria ser transformado (ou desfigurado) por uma força até certo ponto indomável, baseada em impulsos sensoriais originários, possibilitados por uma intensa relação com o corpo (“*estou pintando com as duas mãos e a boca ao mesmo tempo*”).¹¹³

Se a voz de Shirakawa torna-se uma meta-crítica do filme, o próprio conjunto polifônico de opiniões (e rostos) é uma meta-análise sobre as discussões estéticas da época em que o filme foi gestado. O interesse estético naquele grupo social, aponta-se, seria apenas um elemento de fachada para relações baseadas em interesses imediatos e instrumentalizadas para obtenção de *status* social. Isso se mostra, com clara ênfase, na continuidade da sequência, quando, enquanto o pintor fala, Pedro continua a caminhar do lado para o outro, impaciente.

Alguns convidados não se contentam apenas em se mostrar inquietos a respeito do que Shirakawa expressa, como faz o marido de Márcia. Lineu, por exemplo, volta-se para o pintor:

¹¹¹ Mas não diz respeito somente a *fábula*. A *shyuzet* e o estilo também são iluminados, como teremos chance de explorar ao final (ver, 6.2.8)

¹¹² Em documento da época, Umberto Eco dedicava longa atenção ao fenômeno e assegurava que somente se poderia descrever, não de fato interpretar, uma pintura informal. Estaria o arquienuciador deixando entender por essa pista que a narração deveria apenas ser apreciado em sua sucessão de imagens, mas não interpretada?.

¹¹³ Em determinado momento, Shirakawa também define: “Pintar é como plantar arroz”. Apesar de ser temerário apontar uma fonte real de inspiração para um personagem de ficção, Shirakawa pode ser parcialmente baseado no pintor Manabu Mabe, que migrou do Japão ainda criança para trabalhar nas lavouras de café e se consagrou internacionalmente durante a década de 1960. De acordo com Pedrosa, o “poder emocional” e a “fácil comunicabilidade” fez com que a obra de Mabe ganhasse “instantânea notoriedade” tornando-se o destaque da Bienal de 1959. Cf. PEDROSA, Mário. *Época das bienais*. *op. cit.*, p. 294. Mais sobre Mabe, ver, OKANO, Michiko. *Manabu Mabe*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013.

“Shirakawa, a posição do pintor moderno deve ser outra...”, e aconselha, professoralmente, o artista plástico. Em paralelo, a câmera lentamente contempla o vazio ao fundo do cenário e quando o personagem encerra seus conselhos, temos de novo um close no trabalho de Shirakawa, a grande pintura abstrata, a se impor silenciosamente, em termos tão somente de imagem, a qualquer palavra.

Plano médio. Mário se vira para Márcia, devorando-a com os olhos, em um nada sutil gesto de desejo. Ele diz: “Você esperou muito ontem?”, e assim revela ao espectador que a festa de Shirakawa se dá um dia após a cena da espera no centro de São Paulo. Ouvimos ele mentir com desculpas que Márcia e o espectador sabem falsas, sobre não estar na cidade, e remarcar para “três horas”, “amanhã”. Márcia ouve paciente e sem demonstrar reação.

Poucos cortes depois, Pedro está sentado, a reclamar que o debate foi terrivelmente monótono. Sem demonstrar exaltação, ele acusa Márcia de ter “manias artísticas”. Como de hábito, ela responde com frases curtas e ironiza, calmamente: “Já sei...esses intelectuais”. Uma elipse de tempo e um salto no espaço, encontramos Márcia equilibrando copos em uma pirâmide sobre uma mesa em uma tomada no interior da casa. Ela e o Marido continuam a conversar a partir do *take* anterior.

Pela primeira vez, a não ser com a criança no início do filme quando ela se manifestou mais longamente, Márcia encadeia frases com mais de quatro palavras, lançando para o marido: “Isso dessa noite foi você quem inventou”. Márcia, que arquiteta a pilha de copos à sua frente, continua a responder com poucas frases ou muito curtas de novo logo em seguida (fig. 6.1.23).

Márcia está no penúltimo andar de sua torre de copos, fala que conseguiu a chave da casa de campo da família, em Itatiaia, onde não vai há muitos anos, e que planeja passar alguns dias lá com a criança. Contraplano, marido pergunta “Será que ele vai gostar?”, referindo-se a Robertinho, filho de ambos. Close médio. Márcia termina a torre. “Se ele for como eu” Superclose, último copo, alto da torre. “Quando eu era pequena era o lugar que eu mais gostava no mundo”. Sua mão põe um cubo de gelo no último copo, no alto da tela. A câmera se ajusta um pouco para aproximar o objeto do centro de atenção: “Lá no alto” (fig. 6.1.24).

Close silencioso do marido, que simplesmente a fita. Talvez ela tenha voltado a falar coisas das quais ele não entende. *Superclose*. Somente olhos de Márcia, pedra de gelo no alto. “Tenho até medo de voltar depois de tanto tempo”. Um momento de silêncio e, então, um corte. A dodecafônica comenta a cena. A trilha já havia aparecido, muito antes, nos créditos de

abertura, na sequência do sol e do olho do cavalo, retorna agora, quando, pela primeira vez, mencionava-se a casa de campo, antecipando a atmosfera que as sequências daquele lugar, em sua maioria, terão.¹¹⁴



6.1.23 a 6.1.24: “Lá no alto”, visualização daquilo verbalmente expresso pela lacônica Márcia.

O marido reclama que Robertinho a deixará “louca”. Ela reclama que não precisa de ajuda para cuidar do filho. Eles já estão no quarto, e, enquanto se olha em um espelho geométrico e sem ornamentos, Pedro diagnostica, referindo-se a esposa: “Você anda muito nervosa [...] Todo mundo te acha muito inquieta ultimamente”. Ela responde que não havia novidades naquilo: “Eu já nasci assim... Sinto sempre uma coisa dentro mim, ardendo”. *Superclose*, Márcia. Ela solta os cabelos e um grande suspiro. Também está em frente a um espelho, com a moldura extremamente ornamentada, em clara oposição a do Marido.

A narrativa fílmica, ainda apenas em seu início, já estabelecia uma desorientadora disposição de tempos. O primeiro, o do presente, retornará como um prólogo para cada episódio, embora não possamos saber ao certo se eles surgem obedecendo algum tipo de ordem cronológica. A festa do conde onde eles têm lugar não oferece acontecimentos, *plots* ou pontos de virada, que possibilitem estabelecê-la em uma cadeia de causa e consequência. Desse modo, os episódios podem se intercambiar quase livremente.

¹¹⁴ Composta por Rogério Duprat, a música atonal é valiosa para a compreensão do filme. Em entrevista, recorde-se a explicação de Duprat para a trilha dodecafônica usando a metáfora a circulação sem centro, como os planetas do sistema solar sem o sol no meio. Uma imagem de desestabilização que se faz imprescindível para o entedimento das ações dos personagens. DUPRAT, Rogério (*apud* GUERRINI JR.), Irineu. *A música no cinema brasileiro: os invadidos anos 60*. São Paulo: terceira margem, 2009, p. 57-84. (mais sobre isso, v. cap. 5).

Em seguida, o salto para a sequência da espera, no centro da cidade, estabelecia uma primeira cadeia de eventos, ainda que de apresentação fragmentária. No dia seguinte a esse episódio, Márcia e o marido recebem o pintor e a esposa para, em seguida, comunicar ao espectador que ela se refugiará de seu mundo de tédio e espera em uma casa de campo, atravessada por memórias de sua juventude.

Uma dose de ênfase, no entanto, situa-se na discussão sobre o quadro, embora, em termos de motivação para atos futuros, os eventos que nela ocorrem não serão jamais retomados. Como se ela fosse apenas o primeiro plano de acontecimentos discretos que ocorrem em camadas de sentidos mais profundas, nesse caso, a teia de ciúmes e mentiras do relacionamento de Márcia e Mário. Prenuncia-se um dos padrões visuais do filme, a disposição da cena em camadas, jogando com elementos de *backgrounds* e “*aggressive foregrounds*”.¹¹⁵

6.2.4. Os amantes decaídos: o Eros duplicado

Após um novo prólogo com cenas da festa e menções à espera infinita pelo conde, temos o encontro de Mário e Márcia, agendado algumas cenas antes, durante o debate em torno de Shirakawa e sua tela. Com ambos sentados ao sofá, ele começa uma justificativa para tê-la deixado esperando na calçada: “Eu sei que é difícil explicar...” (fig. 6.1.25). Ela ordena: “Não fala nada”, a insinuar que estava ciente de suas mentiras e com seu habitual laconismo manifestando preferir não ouvir mais esse tipo de hipocrisia.

Plano geral. Um quarto com as paredes apinhadas de peças de arte moderna e outros ornamentos. Dali a alguns *takes*, Márcia, seminua com o lençol sobre o busto, está em uma cama de solteiro ao fundo da tela. Acima da cabeceira onde ela está, duas estatuetas com a representação infantil de Eros. Após um salto dentro da mesma imagem, quando as duas estatuetas de Eros tornam-se mais evidentes, percebemos que Márcia fuma um cigarro, primeiro sozinha (fig. 6.1.26), depois Mário surge em cena.

O personagem olha para baixo na direção dela e a beija. Márcia o recebe friamente. Plano fechado nos dois, o rosto dele na sombra no canto superior direito, e o dela mais ao fundo, mas fortemente iluminada abaixo. Ele reclama para uma irônica Márcia pelo fato de que ela não

¹¹⁵ Os “*aggressive foregrounds*” surgem em profusão em *Corpo Ardente*, principalmente, nas cenas dos amantes na cama. Bordwell remonta as experiências de estilo desse tipo até, entre outros, Erich von Stroheim e o cinema soviético de montagem. BORDWELL, David, 1999, p. 208 e ss.

demonstra emoção e desejo naquele momento de intimidade entre os dois: “Isto te ofende, não?”. Subitamente, ele a interrompe.

Ela menciona a mulher que viu com ele no dia anterior: “Ar muito satisfeito. Ar de cama”. Ele a interrompe mais uma vez. Eles ficam em silêncio. Plano médio, do alto. O rosto dela emana luz, o dele na sombra, só vemos a parte de trás da sua cabeça, ela ri desafiadora. As estatuetas de Eros assistem, uma delas possui na cabeça uma peruca Luís XIV. Ao ser perguntada se gostaria mesmo de falar disso, ela responde: “É isso que me espanta. No fundo tanto faz”. Mário a beija sofregamente.

Plano fechado. Os dois, mesma disposição de luz: “Isso devia ser mais importante”, referindo-se ao sexo. Quando ele retruca que, para ele, aquilo é “importante”, ela ri decontroladamente e ele a beija uma vez mais, com ainda mais sofreguidão, interrompendo sua risada. Plano geral do quarto. Os dois se abraçam. A música atonal, com címbalos, tons graves e barulho, que surgiu algumas cenas antes pode ser ouvida agora uma vez mais. Sob a mesma trilha sonora, supercloses em carinhos entre os dois deixam entrever apenas partes do rosto, ombro e bocas.

Uma elipse de tempo. Plano fechado. Ela em primeiro plano, somente o perfil. Mário ao fundo, somente os olhos. Ele a fita, mas parecem muito distantes. O jogo entre *backgrounds* e “*aggressive foregrounds*”, em diferentes focos, cria uma distância entre os dois e, ao fragmentar os rostos de ambos, aponta para um relacionamento humano estilhaçado e incompleto (fig. 6.27 a 6.28).¹¹⁶

Após mais um intervalo, um plano médio focará Márcia tirando a peruca da estatueta de Eros acima da cama e cuidadosamente colocá-la na cabeça da outra estatueta, seu par, também pendurada na parede, não antes de acariciar o rosto da estatueta desnudada. Em seguida em um plano fechado lateral, ela e a estatueta, com a peruca recém-instalada em sua cabeça, “fitam” um ao outro (fig. 6.2.29). Márcia parece triste e baixa o rosto. Movimento similar ao que ela realizou no carro, quando descobriu Mário com outra.

¹¹⁶ Para Bordwell têm-se uma “*stripped-down ‘biplanar’ composition*”. Ao explicar seu uso no cinema dos anos 1920, ele diz que o recurso revelar-se-ia bastante adequado para uma “*editing-based aesthetic*”: “*The aggressive foregrounds – fairly close to the camera, more or less in focus, shot with wide-angle distortion – could be incorporated into shot/reverse shot patterns and expressive or decorative sequences*”. BORDWELL, David, 1999, p. 208.

Aqueles cupidos, duplicados, remetem a ausência da “sinceridade”, um valor recorrente nas falas de Márcia, do amor que se fazia naquele espaço. Na realidade, as decorações dizem muito nos filmes sobre quem vive rodeado por elas. Como indicam os Eros duplicados, o seu proprietário é um homem duplo. Um *bon-vivant*, conquistador e mulherengo, mas que, para assumir essa identidade precisa recorrer a máscaras e a incorrer em várias mentiras.



6.1.25 Hipocrisia e mentiras...



6.1.26 ...são o cenário para os cupidos duplicados (detalhe).



6.1.27 *Closes* em abundância.....



6.1.28... usando a profundidade (detalhe)

A primeira cena em que vimos o personagem, ele carregava uma máscara no palco e isso já dizia algo sobre ele. Ele está sempre mentindo e interpretando. O Eros com a peruca Luís XIV não representa nenhum tipo de amor de fato, diferente de sua contraparte greco-latina. Também, como Mário no palco algumas cenas anteriores, é apenas um intérprete. O seu elemento cenográfico é a peruca, que tem que dividir com o outro par, assim como o personagem a mudar de máscara para cada ocasião.

Dessa maneira, Mário é um exemplo da farsa do mundo em que Márcia vive. Todos fingem interessar-se por objetos e expressões elevadas, que permitam a “transcendência” como

disse Lineu durante a discussão, mas mal disfarçando que são péssimos *performers*, não conseguindo encobrir sentimentos mesquinhos e a hipocrisia em geral. Sugere-se, pelo sofrimento silencioso de Márcia, que ela depositara alguma fé no seu sentimento, confiando assim que talvez tivesse encontrado um Eros uno e não duplicado. Sua decepção termina sendo, de certo modo, um motor, sutil e sem cargas emocionais fortes, para o avanço da narrativa.

Plano médio. Márcia debruça-se sobre os álbuns de música a procura de um disco para tocar na vitrola (6.1.30). Ela escolhia, naquele instante, o que gostaria de ouvir pela última vez naquele apartamento, já que se preparava para romper com o amante, apesar disso jamais ser dito explicitamente, sendo apenas deduzido pelo espectador. Sem encontrar o que procura, ela vai até a janela, a câmera a segue. O que ela vê não prende sua atenção, mas não temos acesso a seu ponto de vista (fig. 6.31).

Em plano geral, ela volta e se senta no chão. Do fundo, o amante, chega e se senta em um *puff*, ao lado da vitrola. Ela pede para que ele ponha “meu disco”. Ele põe *long play* para tocar. Close em Márcia. Ao ouvir os primeiros acordes de Torelli, os seus olhos se abrem intensamente. Essa melodia barroca terá uma importância fundamental a seguir e surge pela primeira vez nessa cena, na despedida do amante, aquele que se mostrara incapaz de fornecer-lhe um amor uno. Close. Mário olha para o disco, a câmera move-se até a vitrola.

Mário olha para Márcia fascinado, mas ninguém expressa qualquer palavra, enquanto se ouve a melodia barroca. Vários movimentos semelhantes se alternam demonstrando o fascínio que ele tem por ela, mas que ela não mais retribui. Plano médio. Lateral. Márcia mexe em uma máquina de escrever. A câmera se move e mostra um cavalo à direita, de mármore, a o fundo, uma tela de abstracionismo geométrico (fig. 6.1.32). Os olhos de Márcia continuam a vagar para o infinito.

Plano médio, *contra-plongé*, ela está no centro à noite, o que podemos deduzir pelas luzes e pelos transeuntes. Mas Torelli continua ao fundo, tornando-se elemento extradiagético, a comentar a cena, seu olhar continua absorto, indiferente a cidade. A seu lado vemos a fachada do Banco do comércio. Márcia vê então o marido estacionar um carro do lado oposto da rua e entrar em um prédio.



6.1.29 Márcia troca olhares
com o cupido



6.1.30 Atmosfera de
tédio uma vez mais.



6.2.31 Mais um olhar,
agora pela janela



6.1.32 A estátua do cavalo e a
pintura abstrata (detalhes)

Plano fechado porta se transforma em close em uma moça (fig. 6.2.33). Pedro entra e beija o rosto da moça, que percebemos ser sua amante. Plano geral. Sala, ele senta no sofá em plano oblíquo, ela de frente oferece-lhe algo. Close em “Lilian”, seus olhos baixos quando ela levanta diz: “Ressaca de ontem?”

Ela reclama atenção enquanto eles jantam e ele tenta se defender assegurando que não foi sua culpa, mas que precisava comprar o quadro, por isso, ausentara-se na noite anterior. Quando eles mudam de ambiente, a conversa continua do ponto onde parou, didaticamente. Um elemento não-realista, mas que visa obedecer às convenções do drama cinematográfico clássico de não confundir o espectador com conversas cotidianas fragmentadas, sem inícios e desenvolvimentos claros. Ela continua a cobrar-lhe ciúmes.

Ela diz que está presa naquele apartamento já há dois anos enquanto ele vive com a esposa. Em contraposição ao minimalismo de Márcia, ela deixa transparecer um estado

emocional de tintas mais fortes e sentimentais, o que se encontra salientado pelo seu close médio tendo como adorno uma rosa. O marido contra-argumenta: “Me empurraram o diabo do quadro”, referindo-se a Shirakawa.

A sequência assume ares de narrativa cinematográfica bastante tradicional, com encadeamento dramático de diálogos, *shots* na base da ação e reação, seguindo, pela primeira vez, o esquema narrativo do *continuity system*. Contraplano. “Será que empurraram [o quadro] mesmo? [pausa] *Você gosta dela afinal*”, constata a amante. A moça relaciona a compra do quadro diretamente ao sentimento do marido pela esposa.

Após uma doméstica cena em que eles assistem telenovela juntos e Pedro termina adormecendo entendiado no sofá, temos um plano médio, a amante põe-se de costas para a câmera em uma longa camisola, em frente a um espelho. Em seguida, ambos os personagens estão deitados na cama, mas as cenas de amor não parecem seguir como eles esperavam (fig. 6.2.34).

Um jogo de closes se alternam, mostrando ambos com expressão de tédio, além de muitos planos fechados em posições de desânimo dos amantes (fig. 6.2.35 a 6.2.37). Em um clímax, não no sentido de acumulação de emoção, mas possivelmente do despojamento dela, ele olha o relógio e se levanta parcialmente dizendo ter que ir. Ali também Eros não depositara suas melhores setas.

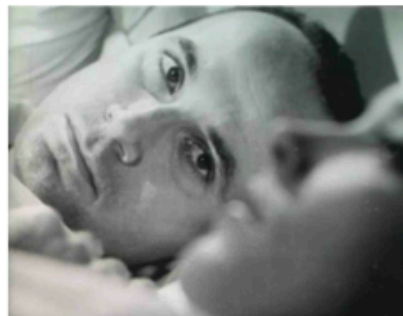
A amante se levanta e assume posição defensiva com o lençol. Reclama que ele não dorme com ela há um mês. Espelho do banheiro, o mesmo anterior (fig. 6.2.38). O marido olha o espelho e vê a amante continuar o monólogo ao fundo: “Eu não posso mais”. E, a partir do espelho do banheiro, ela como elemento de fundo. “*Eu quero um filho, sinto um vazio aqui dentro por causa disso...*”. Close na personagem: “*Ardendo*”.

A palavra *arder* também aparecia no diálogo de Márcia com a montanha de copos, como já vimos anteriormente, mas antes de acreditarmos que todos os corpos femininos ardem devido a um vazio interno no filme, Márcia parece construir a frase em um sentido levemente diferente. Os raros diálogos expositivos de elementos a serem de fato desenvolvidos pelo enredo oferecem a esses momentos papéis fundamentais, enquanto reduzem a maior parte dos outros diálogos do filme a um tagarelar vazio.¹¹⁷

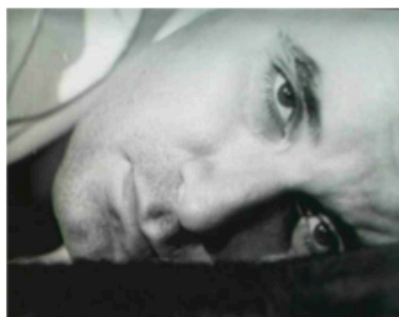
¹¹⁷ O silêncio como um excesso de falas “vazios” consistia em um recurso da literatura da época para denotar tédio e monotonia. Na impossibilidade das palavras que comuniquem de modo genuíno uma realidade, a possibilidade



6.1.33 Emoção à vista, contraste.



6.1.34 *Aggressive foregrounds...*



6.1.35 ...*Closes* em rostos vazios...



6.1.36 ...compõe atmosfera onde...



6.1.37 a 6.1.38 ...os relacionamentos são fragmentados e incompletos

Márcia e a amante de seu marido referem-se do mesmo modo em suas, talvez um pouco excessivamente auto-ostentatórias, descrições de si mesmas. O ardor de Márcia, no entanto, não é a mesma chama de Lilian. A aparente semelhança solicita do espectador um exercício de

existente seria o flertar com o mutismo – ou um tagarelar vazio – como a última saída. SONTAG, Susan. *A vontade radical – estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das letras, 1987 (Compilação de ensaios publicados nas décadas de 1950 e 1960).

desambiguação. A relação construída entre as sequências de cenas faz nos perguntar se o vazio de Márcia não está relacionado com outras necessidades, mais abstratas de preenchimento. O vazio ardente de Lilian possivelmente surge na narrativa para enfatizar a inquietação diferente de Márcia, que supostamente possui abundância de elementos, em termos materiais e familiares, que poderiam caracterizar um ambiente doméstico saudável, exatamente o que a outra personagem ambiciona.

O mundo em que Márcia vive, de plena abundância material, é, no entanto, repleto de mentiras. Pedro e Mário são dois exemplos disso. Márcia, como no diálogo com o Mário ficou claro, gostaria que sexo e a intimidade entre as pessoas se desse de outro modo. Mas, diferente da amante do marido, ela não acredita que isso se resolverá facilmente, ao conquistar uma vida estável ou um filho, o que aliás ela já possui. Márcia, aliás, jamais demonstra insatisfação com a infidelidade do Marido ou o relacionamento aberto que vivem. Ela somente deseja que as relações humanas que essa abertura possibilita fossem, usando a linguagem da época, mais “autênticas”, usando as do filme, mais “sinceras”.

Desse modo, em um cenário de expressão de emoção minimalista, elementos de câmera são tão ou mais importante quanto a linguagem corporal. Alguém já chamou o cinema de arte “behaviorista”. O espectador infere emoções e estados psíquicos através dos atos e gestos, o que já é comum no cinema tradicional. Aqui, isso se encontra asseverado. Os movimentos de olhar e de corpo, sem o recurso ao gestuário tradicional do drama, são quase abstratos. Obviamente, a interação com outros ambientes ajudam a iluminar os personagens e suas angústias, mas o jogo de câmera e a composição dentro do *take* é que se fazem fundamentais para a compreensão do filme como um todo.

Nesse momento, já podem ser delineadas algumas marcas de estilo do filme. Em primeiro lugar, quase não há planos-sequência. Dezenas de pequenos *takes* compõem a arquitetura do filme, dando uma grande importância a montagem (“*an editing-based aesthetic*”¹¹⁸). Vários movimentos de câmera se sucedem e são interrompidos constantemente, encadeando-se a novos movimentos da objetiva, raramente completamente estática, a não ser em closes. Os jogos de repetição de sequências (closes, planos fechados e closes, por exemplo) são usados para enfatizar sequências de esvaziamento de tempo e gerar “tempos mortos”.

¹¹⁸ BORDWELL, David., 1999, p. 205 e ss.

Ao repetir a mesma cena de novo, solicita-se que o espectador deposite seu olhar em torno, uma vez que o elemento apresentado primeiramente perdeu o sabor de novidade, criando a sensação de não encadeamento, portanto, de vazio. Mas, a sensação de lentidão também vêm por falta de ações dramáticas claras (sequer o gestual e a pantomina das emoções, com raras exceções, podem ser evidenciados) e por discretos cortes entre os *takes*, que levam a sensação de que a continuidade da cena não foi interrompida, embora ela tenha sido.

Contrastes também são comuns, principalmente após cenas de continuidade mais tradicional. Composições dentro do plano, jogando com o sistema “*depth-staging*”¹¹⁹, estabelecendo elementos no primeiríssimo plano e, a partir daí, fazendo relações com elementos em camadas através do eixo z. Esse esquema de estilo mostra-se imprescindível no quadro geral.

Cada tomada tem um ritmo cadenciado, mas muito próximo as que se sucedem, formando blocos rítmicos, quase como decassílabos em um soneto. Enquanto o ritmo geral, de sequência para outra, começa lento, a partir da sequência de Shirakawa acelera-se um pouco. Continuará em um discreto, ainda que metódico e quase cronométrico, *crescendum*, até o final.¹²⁰

6.2.5 Viagem para Itatiaia: paisagens de silêncio

Márcia e Robertinho viajam para uma casa de campo em Itatiaia. Espaço geograficamente elevado, como já indicava visualmente a cena dos copos empilhados, quando pela primeira a protagonista comunica para o Marido e para o espectador a viagem. Naquele lugar de formações rochosas monumentais, de maneira imprevisível para os personagens, eles encontrarão objetos de olhar que incontornavelmente acenam para uma saída do círculo de tédio e futilidades da cidade.

Ao redor de uma bela casa, que percebemos ser aquela mesma onde as festas que atravessam a narrativa ocorrem. Plano geral. Pedro e Márcia se despedem. Ela o deixa e o *travelling* a acompanha cortando a despedida de Robertinho e do marido. O pai promete levar-lhe um presente se ele se comportar, lançando uma deixa para um importante episódio do filme mais a frente.

¹¹⁹ BORDWELL, David, 1999, p. 205. No caso, usa-se o sistema de níveis de profundidade (*depth-staging*), com ou sem a profundidade de foco, que ficou famosa em *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, EUA, 1941). Notemos, de passagem, que o sistema de cortes para os tempos mortos faz-se diferente daquele empregado por Antonioni, baseado em planos-sequência.

¹²⁰ A DMP até esse momento é de 9,35. Já é possível notar uma certa aceleração em relação ao início.

Em seguida, vários planos gerais, enfatizam a longa subida do automóvel rumo a serra, até que planos fechados descortinam uma densa neblina. Plano-sequência em POV do carro subindo a porta de entrada da fazenda, passando pelo jardim a esquerda e fazendo a curva até estacionar ao lado da casa principal. Ressurge a música extradiegética dodecafônica.

A sequência inteira, de quase uma dezena de *takes* com o carro visto ao longe em uma estrada íngreme, pretende preparar a atmosfera para um novo lugar, de ascensão, em que o plano físico da subida estabelece uma espécie de distanciamento em relação ao ambiente raso da cidade. É um processo de corte que se realiza. Um microcosmo dentro do mundo já apresentado, mas que se posiciona em um plano diferente dele. O plano-sequência quando o carro entra na casa pela primeira vez, o primeiro que assim pode ser de fato chamado, enfatiza a diferença de *status* do novo momento do filme.

Plano geral. O carro estaciona ao lado da casa. A iluminação torna o fundo opaco e misterioso, deixando um lado da tela, “em branco”, sem detalhes. Plano geral. *Travelling* lento mostrando a neblina sobre as encostas, mas absolutamente sem pontos visuais chamativos. Plano médio. Um *travelling* a mais, Márcia olha em volta, podemos ver a cerca que separa a casa do penhasco, Robertinho corre em volta brincando, a maior parte do tempo Márcia está de costas, uma posição que se torna, a partir de então, bastante apreciada pela *mise-en-scène*, que também se renova para colaborar na inauguração do novo momento do filme (fig. 6.2.39).

Plano geral. Um *travelling*. As grades da cerca abaixo da zona nobre de visão mostram uma paisagem apenas com linhas na neblina. A câmera se aproxima ainda mais jogando a cerca para o limite inferior da tela solicitando ainda mais severamente a visão do espectador para a paisagem aberta adiante, no horizonte. Mais provável, porém, mostra-se o vagar de um olhar sem direção, porque nada se move para chamar a atenção do espectador. Dali a alguns *takes*, a câmera contempla a casa pela primeira vez de fato, grandes jardins em volta, enquanto Márcia, de costas, olha para dentro da casa por uma das janelas.

Close em Márcia, dessa vez um anti-close. Ela se vira e dá as costas para a câmera, dando a ver apenas seus cabelos por trás (fig. 6.2.41) Os cabelos e o rosto que parece fugir da câmera e, principalmente, dos planos fechados também se tornam um recurso comum. Um *zoom* em mais uma imagem da paisagem sem movimento, apenas solicita o depósito de atenção na brancura da neblina. Plano geral. Uma águia a voar no céu nublado, a câmera acompanha e vemos a cabeça de Márcia a observar o pássaro.



6.1.39 Personagens de costas marcam o novo momento.



6.1.40 Robertinho e Márcia (emoldurados)



6.1.41 O anti-close convida a contemplar a paisagem.



6.1.42 O olhar dos personagens se torna o foco a partir desse momento.

Entre o momento que Márcia sai da cidade até este que acabamos de descrever, os *takes* acumulam uma lentidão a frear o ritmo geral do filme.¹²¹ Ainda que os planos-sequência continuem raros, *takes* mais longos exigem atenção maior do espectador, nem sempre recompensada em virtude das paisagens “vazias” de movimento. Enfim, o corpo de Márcia de costas, ou simplesmente seu rosto virado, tornam a demanda para a operação visual do espectador ainda mais exigente.

Close em Márcia, que olha em volta: “Está quase tudo como antes”, referindo-se a casa. Plano americano na jovem governanta, mais um personagem sem nome. “Dina” diz que quase

¹²¹ PMD de 10,95. O filme volta a ficar lento, adquirindo um certo ar solene.

ninguém vem mais ao local. “A casa está muito abandonada” Plano geral, a moça agora à esquerda e Márcia à direita, ainda sentada à mesa. O garotinho faz exigência de mais comida e Márcia pergunta sobre a mãe de Dina. Esta relata o falecimento da mãe alguns anos antes. “Eu nasci aqui”, diz com orgulho, o corte ocorre sobre sua frase.

Close em Márcia, cabeça baixa. Percebemos que há uma elipse de tempo após essa frase, embora a continuidade da conversa siga do ponto onde parou, recurso que soa menos artificial nesse momento do filme. Márcia pergunta: “O que vocês fazem o tempo todo?”. A governanta explica que eles dormem cedo, salas de cinema são muito distantes e o sinal de televisão não alcança a casa.

Plano médio, oblíquo, Márcia está na cadeira de balanço, o garoto em seus braços adormece. Do fundo surgem a jovem governanta e o seu marido. A câmera sobe e abandona Márcia a um detalhe, os dois se posicionam frontalmente e eles reforçam estar a seu serviço. Close em “Francisco”, marido da governanta, que ela apresenta como “meu marido”, estranhamente sem dar-lhe um nome. O homem de ar rústico repete a sua disponibilidade para ajudar Márcia no que for preciso. Quando eles se vão, Márcia demonstra satisfação e continua a embalar o garotinho. A câmera se demora sobre ela, ouvindo-se apenas o rangido da cadeira de balanço para frente e para trás (fig. 6.2.43).

Após tantos planos sem objetos a chamar a atenção e muitos “tempos mortos”, a última sequência já apresentava uma certa dramaticidade. Logo em seguida, no entanto, uma cena de sentido actante mais óbvio ainda acontece. Corte. Dia, plano geral. Do fundo da tela, vemos dois cavaleiros e forte sonoplastia de cavalgada. Trata-se de um fazendeiro da rondoneza e seu sobrinho.

Eles param a poucos metros da câmera ao mesmo tempo em que o caseiro posiciona-se de costas para a câmera a recebê-los (fig. 6.2.44). Os cavaleiros perguntam por um corcel preto que teria se soltado da fazenda e não foi mais visto. Close no fazendeiro a informar que o cavalo sumiu há três dias, mas antes era dócil. Francisco diz não ter notícia do cavalo.

Plano geral, da casa. A governanta e Robertinho observam a conversa. Márcia surge de dentro apressada para saber o que ouve, mas ninguém fala nada a não ser o fazendeiro: “Parece até que enlouqueceu”, referindo-se ao animal. Pedem, a seguir, para qualquer informação sobre o cavalo tornar-se imediatamente de seu conhecimento, em seguida aponta a sua montaria para o fundo da tela: “Não posso perder esse cavalo”, externaliza antes de ir.



6.1.43 Márcia satisfeita e menos lacônica.



6.1.44 Um enredo, afinal?

O acontecimento insere-se de modo ainda mais heterogêneo na estrutura geral porque é o primeiro encadeamento dramático da ação de fato. Até então, tínhamos apenas situações que ameaçavam se tornar dramas e quedavam no vazio de novo.¹²² O destaque da cena abertamente narrativa em um filme muito pouco afeito a qualquer modalidade mais tradicional de narração¹²³, oferece uma ênfase quase exagerada ao segmento, sem gradações de ênfase.

Estamos na metade do filme e poderíamos resumir o enredo em uma linha: Mulher sofisticada vive de festas vazias e vai ao campo, onde se sente melhor. Agora, situa-se finalmente um problema para o desenvolvimento da narrativa resolver. O homem perdeu seu cavalo, o que pressupõe uma expectativa de como isso efetuará relações com a ação principal e os protagonistas e personagens (ou quase-personagens) apresentados até aqui.

Mas, o filme demonstra, logo a seguir, hesitar bastante ainda antes se tornar totalmente narrativo, mesmo com essa sequência quase intrusa. Plano geral. Muito a distância, apenas dois pontos no horizonte. Márcia e Robertinho avançam em direção ao fundo da tela. Este se abre em um horizonte entrecortado por duas grandes muralhas transversais de pedras, a primeira a poucos

¹²² Além da coincidência da fazenda, onde nada ocorre, receber duas inusitadas visitas praticamente no mesmo dia, Márcia e o filho, além do Fazendeiro e o sobrinho. Mas, seguiremos Bordwell, quando ele alega as coincidências do cinema moderno (v. 6.2).

¹²³ Metz contradizia as alegações de que a narração estava morta: “desdramatização – termo prático mas perigoso – é apenas uma nova forma de dramaturgia [...]. Sem ‘drama’, não há mais ficção”. METZ, Christian. *op. cit.*, p. 183. Ainda assim, o recurso teve vida longa: “Acrescida de uma abordagem da narrativa fundada na incerteza das motivações do personagem e das conexões causais, a desdramatização tornou-se uma referência do cinema ambicioso.” BORDWELL, David, 2008, p. 202.

metros deles, a última, a se projetar para o céu quase no alto da tela (fig.6.2.45). Os assobios do tema dodecafônico ecoam, criando um clima de mistério.

Plano geral. Agora estão no alto do rochedo que vimos anteriormente em segundo plano, dessa vez reduzido a quase a margem inferior da tela. Ergue-se volumoso e reina absoluto apenas a mesma muralha anterior, ainda ao fundo. Um pequeno *zoom* aumenta sua proporção, enquanto Márcia e Robertinho continuam apenas sinais gráficos a furar a paisagem. Plano geral. Márcia, agora mais próximo caminha em direção a câmera, enquanto a paisagem forma linhas em diagonal, acima de sua cabeça, revelando o céu. Robertinho, cumprindo a profecia do pai, de que ele seria um teste de paciência para Márcia, reclama bastante da escalada.

Plano geral. Os dois são pontos opacos de novo a frente do *background* natural, enquanto o pedregulho agora surge como um pontilhão apontado para o céu, as outras formações rochosas se acumulam. Enfaticamente Márcia puxa o braço de Robertinho para obrigá-lo a continuar. Plano geral. Somente o pedregulho, quase sem solo abaixo para sustentá-lo. Corte. Outro Plano geral. Temos dificuldade para encontrar os personagens humanos no enquadramento, o que permite ao olhar explorar o quadro em diversas direções, quase como em uma fotografia de paisagem, árida e mineralizada, e não em *medium* de imagens em movimento.

Plano geral. O pedregulho, em seu ápice, vai ficando mais próximo, sinal de um degrau elevado alcançado após longa escalada. Márcia e o garoto são vistos na base da tela, mas sua posição para a câmera, de costas, ainda permite ao olhar do espectador apenas passear pela imensidão de pedra sem ser atraído por nenhum ponto fixo, até porque na continuidade do plano, os personagens quase somem entre as pedras.¹²⁴ Plano geral. Agora os pedregulhos são formas ameaçadoras, quase vivas, poderíamos dizer, a preencher a tela. Márcia e Robertinho se desviam deles.

Plano médio, o primeiro após seis longos (média de 15 segundos) planos gerais seguidos. Eles se aproximam do limite do despenhadeiro, a frente apenas a brancura da paisagem, o garoto diz ter medo, mas Márcia o puxa e se abraça com ele (fig. 6.2.46). Eles continuam apenas figuras sem rostos. Não há closes, planos americanos, ou qualquer outro recurso de encenação do

¹²⁴ Os longos planos-sequência de paisagens do cineasta grego Theo Angelopoulos, permitem a Bordwell refletir: “Com esse procedimento, Angelopoulos traz o elemento humano, mas também nos convida a contemplar o ambiente que o cerca. Em vez de rostos, que sempre nos atraem, mesmo em planos bem distantes, vemos costas e ombros - aspectos pouco informativos, que não conseguem nos segurar por muito tempo. Nosso olhar é guiado para o corpo do personagem ou, mais precisamente, para a relação do corpo com o campo no qual está inscrito. [...] nos incitam a deslocar o olhar da figura para o fundo que as engloba.” BORDWELL, David, 2008, p. 214.

humano recorrente no cinema mais tradicional. Pode-se antever, nesses planos, a realização da profecia de Shirakawa, de apagar os rostos humanos para, então, flagrar o mundo como uma tela vazia em um gesto de recomeço?

Plano geral. O pedregulho assoma, deixando muito pouco espaço no alto da tela, Márcia e Robertinho são pontos indistintos. *Plongé*. Plano geral. Márcia e a criança ocupam o centro inferior da tela, ainda que para a zona nobre do olhar tenha restado apenas contemplar o desfiladeiro abaixo, ameaçador (fig. 6.1.47).. Ele surge em uma diagonal selvagem em formas que simulam um semi-círculo longe abaixo. O garoto, amedrontado, pergunta o que aconteceria se eles se perdessem. Márcia diz: “Nós acenderemos um fogo. Todo mundo verá e se perguntará o que é. E somos nós” .



6.1.45 Seres humanos são pontos ínfimos.



6.1.46 Não há rostos para chamar a atenção.



6.1.47 Dimensão da paisagem pequena os personagens.



6.1.48 Finalmente, Márcia vê a sua imagem de desejo.

No retorno, um importante acontecimento. Close, Márcia dirige a caminhonete de grandes óculos escuros (fig. 6.1.48). Plano geral, algo selvagem se movimenta na vegetação. Em seguida,

o cavalo negro dispara pelo descampado, câmera o segue um pouco e corta. Após mais da metade do filme, finalmente o cavalo surge. Ele já tinha sido sugerido sutilmente, desde o início por mais de uma vez. Mencionado verbalmente desde o início do segundo terço, mas somente agora surge.

Márcia tira as lentes e olha *offscreen*. Plano geral, o cavalo a se confundir a vegetação rasteira. Ouvimos forte o seu cavalgar. Corte disfarçado. Plano geral. O cavalo uma vez mais se aproxima da câmera e corre para sair pela esquerda, sendo seguido pela câmera. *Reverse shot*. Plano geral. Márcia desce do carro. O animal se confunde com a paisagem, as vezes deixando ela tomar conta da tela e as vezes se sobrepondo totalmente. Close Márcia. Seu olho brilha ao fitar o cavalo. O fundo musical atonal retorna. O cavalo empina as patas no ar em plano médio. Márcia esboça um passo a frente, mas para. Progressivamente, o cavalo se acalma, mas continua em movimento (fig. 6.2.49).

Superclose. Apenas as patas a socar o chão. Plano médio, o animal agita-se e volta a correr enfurecido de novo. Em várias sequências semelhantes às já descritas, que vemos os movimentos rápidos do cavalo e de partes de seu dorso, pernas e corpo, a formar rabiscos na paisagem. Se alguns planos anteriores, os rostos pareciam se apagar, agora, com o seu retorno através dos insistentes closes de Márcia, eles se combinam a furiosas pinceladas da câmera.

Plano médio. Apenas formas que lembram um cavalo enquanto o fundo é tornado uma mancha abstrata (fig. 6.2.51). Esses planos levam o poder pictórico do cinema a um extremo, não há história a ser contada, há apenas algo a ser visto, um cavalo no terreno acidentado. Uma força da natureza que reduz o ambiente a manchas, que apaga as figuras humanas para que elas possam ser pintadas de novo, de outra forma.

Uma silhueta do cavalo, o seu dorso, detalhes de sua cabeça e crina, efeitos plásticos banham a tela. Enquanto isso, o fundo transforma-se em pintura informal, faz-se um jogo nessas cenas entre uma forma discernível e um fundo não discernível e vice-versa. Não seria excessivo dizer que o espectador encontra-se convidado a esquecer as informações que a narrativa lhe deu sobre o que são aqueles elementos. Paisagem e animal são devolvidos a selvageria das linhas e ângulos, como um cenário antes do humano para interpretá-lo¹²⁵.

¹²⁵ Emprestamos a expressão, com certa liberdade, de Maurice Merleau-Ponty em sua avaliação de Cézanne. MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: _____. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermentina Galvão. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 123-149. O ritmo se acelera uma vez mais, tornando-se ainda mais frenético do que no primeiro terço (PMD = 8, 4).



6.1.49 O cavalo selvagem, sua celeridade borra as linhas.



6.1.50 O olhar extático de Márcia.

Superclose, olho do cavalo, piscando intermitente. Close. Márcia. Uma vez mais um plano fechado absolutamente abstrato, apenas horizontais, representam o que sabemos ser a crina no animal. A câmera desliza lentamente, acariciando seu dorso. Plano médio, torna-se um close. Márcia, lento *zoom in* até seu rosto, apenas o assobio do vento agora. Close, Cavalo. O vento, também, toca os cabelos sobre a testa do animal. Em meio ao constante movimento, podemos distinguir seu olho. Temos a impressão de que o animal também vê Márcia. Em contraplano, Márcia acompanha com o olhar os movimentos, felicidade serena, os seus cabelos ganham grande destaque à mostra, talvez em algum movimento que se esboça para tornar seu rosto também um conjunto de linhas abstratas.

Em determinado momento, Robertinho olha a mãe nessa condição de êxtase. Márcia parece hipnotizada. Ela troca olhares com a criança e seu rosto volta-se para *offscreen*. Esse olhar infantil sobre a mãe será retomado ao final do filme. Por dezenas de vezes, a mesma sequência se repete. Até que, finalmente, em um plano geral, o cavalo ao longe, encerra a primeira aparição do corcel.

As sequências que preparam a chegada do cavalo, com a escalada de Márcia e Robertinho, e a primeira aparição do corcel, apesar do flerte aberto com o abstracionismo, estabelecem um efeito duplo, bastante interessante que Jacques Rancière habilita chamar “imagem pensativa”. Empurra-se a imagem para o pictórico, com o olhar vagueia na paisagem

em busca de pontos para dedicar a atenção. Por outro lado, alguns elementos surgem com força denotativa embora pareçam perdidos em meio ao abstracionismo em geral.

Em uma observação mais acurada para dar conta da especificidade da cena, ao invés dos regimes da imagem se duplicarem, eles se multiplicam. Torna-se referencial (ainda são figuras humanas, mesmo que ao longe), metafórica (alusões filosóficas sobre a condição humana frente a natureza) e informal (quase um tachismo cinematográfico de manchas abstratas na tela). O movimento sensorio constante desses regimes baseia-se na sua convivência simultânea, que impossibilita a sua homogeneização.¹²⁶

Uma condição peculiar que essa imagem assume na condição de produção de sentidos múltiplos, a convivência dos regimes, ressurgem, com vitalidade no encontro com o cavalo negro. Naquele momento, então, temos as passagens puramente expressivas (nem denotativas ou estritamente conotativas)¹²⁷, que talvez a prudência nos solicitasse a não interpretar, quando surge a fúria do animal a cavalgar. Mas, esse instante não abole os anteriores. Essa sobreposição entre camadas sem que elas se anulem mutuamente devem-se a singular “presença latente de um regime de expressão no outro”.¹²⁸

O corpo a corpo com o animal dilata uma vez mais o instante temporal, multiplicado por dezenas de *takes* que diluem o mesmo movimento em um tempo que, intensificado, transborda e escorre. A experiência de tempo construída por esses *takes* relembra outros momentos do filme, como a entrada de Márcia na festa de Shirakawa, mas esse instante ampliado faz mais do que apenas isso.

A conjunção da câmera, “acariciando” o cavalo e os *closes* de Márcia, um fulcral investimento corporal de apropriação de uma imagem, com o objeto olhado, transformam a observação extática da personagem em um olhar tátil. O olhar se torna uma espécie de porta sinestésica para os outros sentidos e assumindo essa função projeta-se para acariciar um outro corpo, mas não para domá-lo, o que os movimentos contantes e intermináveis do animal tornam simplesmente inconcebível.

¹²⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 116.

¹²⁷ Aumont nos solicita a refletir sobre como esses momentos expressivos da representação cinematográfica nos permitem inquirir sobre os limites da denotação e conotação no cinema: “*é preciso*, em primeiro lugar, *se perguntar até onde esta [a representação] vai*. É isso, também, que não pára de mudar: o que terá sido produzido como dramaticidade marcada pode, muitas vezes, com alguns séculos, se não algumas décadas de distância, tornar-se expressivo”. AUMONT, Jacques, 2004, p. 204, itálico nosso

¹²⁸ RANCIÈRE, Jacques, 2014, p. 118.

Os tempos que o filme esforça-se para representar nessa sequência, do tédio do olho a vagar até a fúria do movimento a rasgar o quadro, acionam a imagem até sua explosão. O corpo imagético despedaça-se em cenas descritivas que, ao mesmo tempo que estão investidas de um *pathos* nada lembram um registro documental tradicional.

Além disso, um regime adicional perpassa essa conjunção já múltipla. Concentrado na simples presença evocada em termos de produção de espaço imagético e paisagem, esse regime evoca uma atmosfera e uma tonalidade afetiva (*stimmung*) que apontam para a sensibilidade antes de ter em mira apenas o intelecto. Encontrando seu ápice, afinal, em uma “epifania pictórica”, no clímax da longa sequência, o momento quase místico da observação do cavalo.¹²⁹



6.1.51 Jogos de olhares: o cavalo indomável.

6.2.6 O sol e a câmera: objetos de adoração

No seu desenvolvimento posterior, os momentos de apreensão (ou de adoração) que partem de um olhar destinados intensamente a um objeto, tornam-se cada vez mais recorrentes. Mas, antes, em um comentário imediato a cena anterior, após um corte brusco a partir da cena de observação do cavalo, estamos, de repente, na festa mais uma vez, em mais uma sequência meta-crítica.

Em um plano geral, Márcia desce uma passagem no jardim. Segura um copo de uísque, acariciando com a outra mão alguns arbustos, arrancando-os (fig. 6.1.52). Depois tirando os sapatos jogando-os para cima e assume um certo ar de satisfação, o movimento de câmera revela

¹²⁹ BORDWELL, David, 2008, p. 230.

pouco a pouco, à direita uma fonte de água. Ela então senta à beira da fonte e sutis movimentos de câmera a enquadram nessa posição.



6.1.52 Um dos momentos da festa: Márcia arranca os arbustos com um gesto na mão direita (detalhe)

Plano médio. À direita, o rosto de Márcia é apenas um borrão, em seguida, as águas cristalinas da fonte, a oscilar formam um filtro na superfície da imagem e abaixo, pintada no zulejo quadriculado, uma moça nua de braços, cabelos assanhados, de perfil, sobre quadros geométricos que avançam em diagonal sobre a tela. Ela é vista através da superfície ondulante, agitada ao som do *jazz* diegético, que, como de hábito nessas cenas de festa, raramente pára. Após um momento de hesitação, descobrimos logo que as figuras geométricas são azulejos, pelo menos seis retângulos, localizados sob a água da fonte. O entrecruzamento de suas linhas estabelece uma grade.

Essa fonte de Márcia teria poderes de transferência, quase mágicos, durante as duas sequências em que ela aparece. Ela descortina um duplo de Márcia, um eu diferente e, ainda assim, bastante semelhante. Representação de sua própria condição através da pintura de redondas formas ao fundo da fonte. O que fica ainda mais claro no andamento da sequência. Plano médio. Márcia cansa-se de olhar para a moça afogada e agita a água com a mão direita, atirando-a para cima. Em um silencioso gesto de revolta, sem arroubos, seu brincar com a água é uma atitude contrária a imagem-reflexo, que lembra a sua angústia não resolvida.

Close. A moça afogada aparece em superclose, através do filtro das águas intermitentes (6.1.53). Há um discreto *zoom in* aproximando-se do rosto. Na zona nobre da imagem, temos elementos recorrentes em vários *closes* e *supercloses*, os cabelos emaranhados e os olhos abertos

a fitar o infinito. Mas, de bruços, o que a moça fita é impossível de sondar. Seus olhos apontam para a direita, contemplan um objeto *offscreen*, além das fronteiras de nosso *voyeurismo*.



6.1.53 A Ofélia afogada: o duplo sob as águas

O último close em Ofélia, depois que Márcia brinca com a água tentando dar leveza ao momento de auto-descoberta tão austero, acontece a partir do narrador invisível. Esse ponto de vista da narração (e não de Márcia) indica que talvez a libertação do olhar, obtida através das últimas experiências de Márcia mostradas pelo filme, ainda não foi total e que outras linhas e volumes sempre capturarão os personagens em outras direções como fazem com o duplo da personagem, o nu pintado sob as águas da fonte.

Podemos relacionar a moça capturada pelas formas geométricas no fundo das águas com o caminhar de Márcia na calçada de formas geométricas do centro, mas também a situação dela no meio em que vive. Fragilizada em sua nudez, mergulhada em águas inconstantes do relacionamento humano, talvez sufocada ao enredar-se em determinações alheias a seu mais profundo desejo.

Gaston Bachelard falaria em complexo de Ofélia para essa cena de água calma, em que as energias dissolventes do líquido relacionaram-se com a morte, enquanto superação de uma condição anterior, e, quiçá, o surgimento de uma nova.¹³⁰ Agregado a esse significado de uma poética fenomenologia das formas, esse momento de digressão intiga também um complexo

¹³⁰ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 73-97.

relacionar dos regimes da imagem, em conformidade a sequência anterior, o que deixaremos para explorar em nosso último tópico (6.2.8).

Há um corte também brusco e estamos de volta ao *flashback* da casa de Itatiaia. Close. Márcia fuma um cigarro no banco do terraço. Dia. Os olhos baixos de Márcia contrastam com os olhos abertos da moça afogada da última cena. De repente, ela pisca e os olhos se movimentam para o horizonte, algo chama-lhe a atenção. Plano geral. Vemos o sol no contraplano. O disco solar no céu cinzento chama a atenção de Márcia.

Lembramos do sol no início do filme, relacionamos ao olho do cavalo e ao olho da Ofélia e podemos compor um jogo de olhares inquisitivos para objetos distantes, cujos mistérios sejam talvez inalcançáveis em sua integridade. A câmera se demora no sol, com sutil *zoom in*. Pouco depois, a governanta olha curiosa para Márcia, que continua absorta.

Plano geral. O sol, agora, no céu nublado, as montanhas e a neblina ajudam na composição, em que o astro não aparece mais central, mas sim próximo ao canto superior esquerdo. Plano geral. A partir do interior da casa, vemos a porta de vidro. Márcia de costas, emoldurada a esquerda, continua a ranger e balançar no seu posto de contemplação, o banco, separada pela moldura da porta semi-aberta da jovem governanta sentada no degrau, também de costas, mãos postas no colo, as duas observam o mesmo ponto.

Plano médio em Márcia. De repente, seu olhar se volta para outro objeto de atenção, ainda que continue a balançar o banco. Close. Dina, agora observada por Márcia, de olhos fixos no horizonte, com uma intensidade que, em todo o filme, somente a própria Márcia é capaz de demonstrar (fig. 6.2.55). Um *travelling* lento foca os olhos absortos da jovem, ao som da atonal. Close em Márcia, que volta a olhar para o mesmo ponto de antes. Plano geral. O sol, agora sem as montanhas ou neblina para compor, e mais próximo do canto inferior direito. Deduzimos que ele fizera o seu caminho no céu e que se passara parte do dia. São várias sequências em que apenas o ato de observar está sob foco. Para contrabalançar tantas sequências desdramatizadas, em seguida, temos uma sequência narrativa, quase didática.

Essa sequência explicativa, de modo um pouco mais sutil agora, em um contraste no que diz respeito a primeira aparição do fazendeiro e a menção ao cavalo, insere-se o enredo no território do gênero suspense. Márcia e o garoto encontram o fazendeiro, “Sérgio”, e sua equipe no meio da estrada. Eles montaram um plano de captura do cavalo negro. Trouxeram, em uma caminhonete, uma égua no cio. Robertinho ameaça contar ao fazendeiro que viu o animal, mas

por recomendação da mãe, a criança permanece calada, enquanto Márcia mente para o homem que ambos não avistaram o animal (6.2.56).



6.1.2.55 *Close* na governanta:
Capturada pelo objeto de adoração.



6.1.2.56 A mentira

Há mesmo uma construção de expectativas em torno da mentira que seria contada, com base em closes, que visavam gerar a dúvida se o garoto delataria a mãe ou não. O clímax do pequeno exercício hitchcockeano consiste no take sobre a égua e o caminhão, que terá a função de armadilha para o cavalo negro, pontuado pelo retorno da primeira dodecafônica ao fundo musical.

Em seguida, uma sequência inaugura uma série de eventos em outra direção, afastando-se completamente das armadilhas do fazendeiro. Márcia e Robertinho recebem visitas. Pedro, o marido chega de automóvel a caminho do Rio de Janeiro para uma reunião de negócios. Plano médio. Lateral. O filho e o pai, abraçados. O garoto pergunta se ele trouxe o presente.

Superclose, maleta que o Marido abre e faz surgir uma câmera cinematográfica portátil. Robertinho demonstra decepção com o presente. O pai ao invés de responder defendendo as possibilidades de diversão que a câmera poderia proporcionar, posiciona a câmera no olho do filho. Um plano médio. Planimétrico. O fundo branco quase desaparece sem ênfase no enquadramento, os dois saltam para a imagem principal. A câmera no olho do filho aponta diretamente para o espectador, mãos do pai e do filho se sobrepõem. O pai diz ‘Aperta aqui’ e puxando uma alavanca para cima, diz “Zoom”, com ênfase (fig. 6.2.57).

Plano médio. Recessivo. Uma cena idílica. Dina brinca com dois filhotes de cabra com as flores e as plantas ao fundo. O animal se alimenta de sua mão, aumentando a sensação pastoral da

cena. Robertinho inaugura o seu brinquedo filmando a moça. Plano fechado. A moça e o animal, ela se sente feliz em ser filmada e sorri para a câmera em um longo close (fig. 6.2.58).



6.2.57 Fetiche pela
câmera



6.2.58 Cena edênica para ser
contemplada pelo olho da objetiva.

Plano médio. O pai ajuda o filho a ajustar a camera, enquanto a moça que é objeto da imagem está de costas agora. Para ajudar na composição, a câmera da narrativa sobe um pouco e, coincidentemente, logo em seguida, Márcia surge em uma janela superior formando uma triangulação e, ao mesmo tempo, uma leitura em três camadas que faz uso de profundidade de campo .

Close médio Márcia, emoldurada pelo batente da janela e refletida no vidro, observa a cena, fumando um cigarro. Close da governanta (POV da câmera de Robertinho). Ainda brincando com o pequeno animal, que se agita. A música dodecafônica volta a pontuar a cena. Superclose, *zoom in* no olho da camera de Robertinho, que se agiganta na tela.

Alguns minutos depois, Márcia está usando imensos óculos brancos, sem lentes, como a representar grandes olhos de pálpebras cerradas. Ela, com os óculos de brinquedo, imita animais e, em seguida, fazendo caretas e sorrisos (fig. 6.2.59). O garoto ri ao fundo. Deduz-se que o garoto a filma, iniciando uma série de planos semelhantes, em que Robertinho com a câmera torna-se um aprendiz de cineasta, realizando curtas-metragens tomando os pais como atores.

Em uma dessas sequências, as árvores fazem um arco do proscênio, o pai ocupa o centro da tela. Os troncos secos e retorcidos acima. Percebemos que ele manipula um laço de força, amarrado na árvore (fig. 6.2.60). Plano geral. Oposto. Márcia ocupa o centro da tela, mas a

direita em destaque sendo o único ponto que se movimenta, o garoto com a camera é encarado frontalmente, recebendo destaque (fig. 6.2. 61).



6.2.59 Márcia como figura sem olhos



6.2.60 Brincadeiras com morte (o enforcado)

Plano geral. Imagem do pai, *travelling* em sua direção (POV, Robertinho). Pedro brinca de enforcado. Música sombria. A câmera move-se instável aos passos do garoto, até um close no pai, fazendo cara de moribundo. Close. Márcia ri com os óculos no topo da cabeça, achando divertida a cena mórbida. Depois queda pensativa. Close. O pai, com cara de enforcado.

A sucessão de cenas mórbidas somente tivera início. Citações de filmes de terror antigos, como **Nosferatu** (1922), de Friedrich W. Murnau, os planos se alternam dando origem a um novo conjunto de imagens que não desenvolvem a ação dramática em nenhum sentido actante. A sequência, destinada especialmente ao público-alvo cinéfilo, porém, insere-se no todo do enredo de maneira bastante peculiar.

Plano médio, *contra-plongé*. Uma árvore cortada se tornou um cadafalso, Márcia é a condenada que ali pousa a cabeça esperando o golpe fatal. O marido é o carrasco e manuseia um pedaço de pau como se fosse um machado e simula a execução. Finalizada com um grande grito da vítima. Depois ele, ironicamente, põe uma flor entre os cabelos do “cadáver” da mulher, celebrando suas exéquias. Atrás e sobre a figura do marido, uma árvore assume proporções fantasmagóricas, com galhos projetadas para fora, como os braços de uma grande monstro.

Close do garoto com a câmera apontada na direção do espectador, que salta na tela sobre um fundo quase totalmente planimétrico (com a exceção de quase imperceptíveis folhas borradas no canto superior esquerdo). Ele é um ponto solto no espaço. Um olho sem carne, a fusão do ser

humano e da máquina. O grande olho mecânico da lente cinematográfica substitui o próprio olho daquele que manuseia o instrumento e toma a tela, parecem reproduzir a ideia da potência da câmera a multiplicar a potência do olho.



6. 61 Planimétrico: sem profundidade no eixo z, o olho simplesmente páira no ar.

Plano geral. Entre duas árvores vemos surgir o pai ao longe, apenas a cabeça. A câmera, agora estática, enquadra o personagem a se avolumar até se posicionar perfeitamente entre o par de troncos formando uma simetria (fig. 6.62). Plano fechado. Márcia, rosto entre dois galhos, parece tensa. Plano anterior, mais próximo (fig. 6.63). O pai assume o plano americano, ainda emoldurado pelas árvores. *Zoom. Close.* Seu rosto assume feições sombrias. Ele se aproxima da câmera lentamente e em *crescendum* até perder o foco.

Todas aquelas brincadeiras com morte, enforcados, assassinos, executores e executados, com o acento mórbido intensificado pela presença infantil em cena, chamam a atenção, porém, para dois elementos fundamentais da narrativa. Primeiro, a função do garotinho no enredo. Ele surge no início da ação e depois desaparece. Retorna a um terço da duração como um pequeno ditador a gritar com as empregadas, mimado e exigente, depois se torna, através da câmera, mas também por meio de sua presença nas cenas do cavalo, uma espécie de intermediário entre o olhar do espectador e o olhar misterioso de Márcia (e o do foco narrativo).

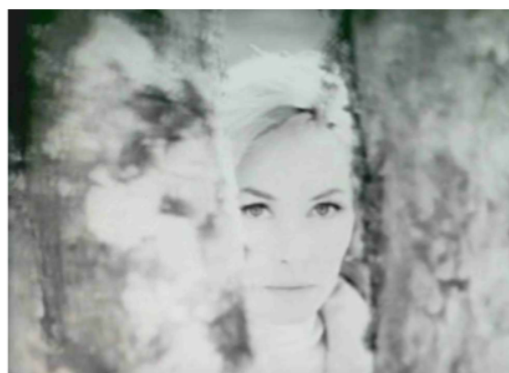
O garoto solicita ao espectador a interpretação das sequências com olhos pueris, desnudos de preconceitos e de significados pré-estabelecidos.¹³¹ Sugere um olhar não condicionado, um

¹³¹ Baxandall e Alpers identificam esse recurso em Tiepolo, que também parece apropriado para explicar a função de Robertinho no filme em análise. BAXANDALL, Michael & ALPERS, Svetlana. *op. cit.*

“como se fosse pela primeira vez” para o observador do lado de lá da tela. Agora, com a câmera e as citações de filmes, o efeito provocado salienta-se ainda mais e combina-se a outros.



6.2.62 O pai “ameaçador”
caminha para a câmera...



6.2.63... a caminho da “vítima”

O encadeamento das imagens a solicitarem sua observação com olhos pueris caminha-se para o despojamento, em um sentido fenomenológico. O quadro de citações e referências em lista, porém, remete ao o engajamento frente ao passado cinéfilo. Despojamento moral e vicarismo que remonta ao infinito, exigem um desdobramento, o que gera uma peculiar demanda dupla. Nesse esforço em dois sentidos diferentes, eles não se anulam, mas suscitam uma peculiar atmosfera.

Em uma instância adicional, o segmento nos força a dar a atenção a outro aspecto desse trecho da estrutura geral do filme, a função das encenações diegéticas organizadas dentro da ação pela narrativa. Espécie de narrativas em abismo, as sequências de horror encenada pelos

personagens que fingem ser outros personagens se sucedem sempre com o mesmo tomalidade de farsa e de encenação. Bastante diferente, no entanto, do primeiro momento de encenação em abismo, o teatro em tom de excessiva farsa dos convidados no início do filme.

Dessa vez, o aspecto de brincadeira, porém, contrasta com a trilha sombria. Somente veremos o resultado editado desse jogo ao final do filme, mas aqui já percebemos alguns truques de edição que são realizados pela câmera extra-diegética, o olho da narração, e não pela diegética, manipulado pelo olho pueril, principalmente quando os dois pontos de vista se confundem.

Com efeito, a câmera diegética, a de Robertinho, e a câmera extradiegética, a da narrativa, confundem-se e conjugam-se, fazendo com que o analista se pergunte a qual dos pontos de vista a cena se refere. Por exemplo, o plano e contraplano do Marido, convertido em assassino, aproximando-se ameaçadoramente por entre as árvores, e Márcia, a vítima, ainda que propositalmente desfocada, também emoldurada entre dois galhos. O ponto de vista narrativo assume a brincadeira e pelo comentário musical vemos que ela não é tão pueril na sua concepção. O mesmo se dá algumas cenas antes, com a imagem do enforcado.

No encerramento do segmento, o garoto cai e podemos “ver” a sua queda (ou senti-la) apenas pelo desequilíbrio da câmera, em subjetiva, que continua a rodar e a filmar o horizonte em planos perpendiculares em pleno salto desequilibrado em direção ao solo. A queda torna-se um comentário final, momento em que, apesar de um pretexto dentro da narrativa, um tropeço e um tombo, o giro do olho da câmera assume o aspecto de uma brincadeira formalista, um jogo de formas cinematográficas *à la* vanguardas dos anos 1920 e 1930, a focar as árvores e as paisagens, neste ponto, sem o menor compromisso com fidelidade documental.

Por sua vez, as referências a morte podem ser conectadas ao segmento inaugurado com a fonte da Ofélia e o filme se pergunta, o que aquele olho aberto da imagem pintada nos azulejos sob as águas, enfim, sondava. Não falemos em pulsões nem psicanalíticas, nem heideggerianas. Mas, simplesmente em uma curiosidade, não isenta de morbidez, para o que o ser humano poderá finalmente enxergar, após a última fronteira, que iguala todos, aquela da finitude corporal. O olho da câmera surge, claro, como elemento privilegiado nessa equação *olhar – horizonte – offscreen – morte*.

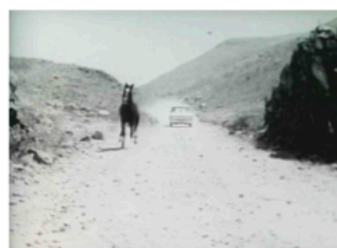
Em um sentido maior, a investigação do mundo pelos olhos de uma criança, através de um instrumento técnico novamente torna-se uma meta-crítica sobre o trabalho do cineasta (e do

espectador), dando prosseguimento ao acionamento do filme enquanto metáfora epistemológica.¹³²

O panteísmo técnico aqui observado, no entanto, suspende o *status* exclusivamente de cenário idílico da natureza, resituando-a, momentaneamente, como esfera também da ameaça, pautado pela atmosfera macabra e sombria. Palco de mistério de onde podem saltar elementos do desconhecido.¹³³ A carícia do olho tátil não se faz sem certo temor e receio das consequências que podem advir dessa relação.



6.2.64 Márcia, na direção.



6.2.65 O carro (em detalhe) acompanha o cavalo



6.2.66 O olho mecânico toma conta da tela



6.2.67 Uma novo momento de comunhão.

Após a queda, porém, um novo momento de êxtase de observação, agora possibilitado pela câmera portátil, não mais manuseada por Robertinho, mas pelo seu pai. A família, em passeio de automóvel pela estrada que corta a vegetação desolada, depara-se repentinamente com

¹³² ECO, Umberto. *A obra aberta*. 2 ed. Trad. Giovani Cuttolo. São Paulo: Perspectiva, 1972.

¹³³ Se usássemos a classificação de Noel Carrol para o horror, as cenas não poderiam ser encaixadas nesse gênero uma vez que a sensação que constróem não é de pavor, mas de estranhamento. Talvez pudéssemos classificá-las apenas como “gótico” no sentido em Carrol também classifica a maior parte da obra de Edgar Allan Poe na literatura. CARROL, Noel. *A filosofia do horror: ou os paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999.

o cavalo. O olho tátil de Márcia terá um novo momento com seu objeto de adoração, agora intensificado e remodelado pelos movimentos de perseguição do carro.

Plano lateral. Externo do veículo. Vemos Márcia emoldurada pela janela, o garoto e o marido, apenas parcialmente, ao fundo. O garoto grita: “O cavalo!”. Close angulo alto em Márcia. POV interior do carro, a frente, pelo painel, o cavalo é um ponto distante, que se avoluma a medida que o automóvel se aproxima. Quando o carro se aproxima, o cavalo se assusta com as buzinas e corre para a frente.

POV interior do carro. Agora o cavalo corre na mesma direção do carro, alinhado com Márcia. Plano geral. O carro na estrada em plano inferior da tela. “Pára, agora”, podemos ouvir em *voice over*. Em um pequena formação semi-circular entre as monumentais rochas da encosta da serra, aparentemente encurralado entre o paredão e o automóvel, o cavalo solfeja e se agita. Planos médios deixam ver o cavalo a resfolegar para a esquerda, depois para a direita, quase saindo dos limites do frame. Um contraplano permite ver o rosto de Márcia, a contemplar o animal, com um discreto sorriso de satisfação.

Um *superclose* agora em Pedro, frontal. Ele olha diretamente para a câmera. Há, porém, um curioso espelhamento já que ele, também, está armado com a câmera portátil. Um de seus olhos está fechado e o outro oculto pela câmera, semelhante aos diversos planos de Robertinho. Plano geral. Superior. O carro na transversal e o cavalo em uma espécie de arena de teatro, como se ali estivesse apenas para ser filmado.

Plano médio. O cavalo movimenta-se bruscamente. Close. Márcia a olhá-lo com um sorriso. Plano fechado, frontal, do olho da câmera diegética, agora empunhada pelo pai. Parecido com as cenas do garoto, alguns *takes* antes. Plano fechado, cavalo que mal pode ser enquadrado tamanho é seu movimento. *Close*, garoto. Superior oblíquo, carro e cavalo. Mais cenas do cavalo quase a nível abstrato se repetem.

A seguir, um rápido *shot*, a paisagem indefinida e a criatura negra, agora uma massa disforme de linhas e formas continuam a se agitar de um lado para outro. O *close* em Pedro se repete do mesmo modo. Três planos agora em puro movimento incontrolável do animal. Após uma perspectiva superior, em que podemos ver o cavalo correr pela estrada para o alto da tela, a perspectiva assume a linha de visão humana.

Subitamente, o cavalo sai do semi-círculo em que ficara em exibção e ameaça escapar pela estrada da observação de todos. Superior oblíquo. Márcia dá a partida no veículo para correr

atrás do cavalo enquanto a estrada se afasta em meio ao pedregulho. Em plano médio, traseiro, carro e cavalo fogem para o fundo da tela, afastando-se e quando já estamos em um plano geral, para uma linha infinita. Nesse ponto de vista, uma longa tomada geral, o cavalo e o carro se distanciam estrada acima em direção ao horizonte e ao ponto de fuga. Os dois, animal e automóvel, ameaçam se fundir no horizonte, antes que a nuvem de poeira dificulte a visão. Ambos, cavalo e carro, parelos, suas imagens ameaçam se fundir a distância.

Uma música invade a tela. Torelli, alta e intensa, a melodia preenche a sequência até o fim. Extradiegética, a melodia comenta a ação e oferece elevada importância à sequência no conjunto da narrativa, afastada da sombria atonal de outras sequências. Além disso, a composição conecta diferentes momentos do enredo sendo a mesma ouvida, devemos nos lembrar, no apartamento do Mário. Na ocasião, quando a música, então diegética, Márcia se referia ao álbum como “meu disco” e o usou como um último momento extático para finalizar o relacionamento com o amante. Agora, Torelli retorna, a partir do “foco” de narração para apresentar um novo tipo de enlace.

Plano médio. POV do carro. Márcia guia o automóvel e o olho do cavalo é enquadrado pela janela do carro. *Shot* lateral superior, à distância, permite o carro e animal se posicionarem lado a lado, suas figuras se sobrepondo e reforçando a ideia de união do plano anterior. Em seguida, do ponto de vista do banco do passageiro. O painel, a direção, o pára-brisa são obstáculos para a total apreensão visual do animal. À medida que o carro se movimenta, emoldura-se o olho do animal por uma das janelas do veículo.

Contraplano, ponto de vista do corcel, Márcia em primeiro plano, o marido com seu olho mecânico ao fundo. Sempre em movimento, a perspectiva da cena agita-se para frente e para trás alterando a posição dos objetos na composição. Um novo plano do cavalo, agora sem barreiras. Podemos ver o seu perfil projetado para a esquerda da tela, o seu olho selvagem e a paisagem que passa rápida sem permitir distinção. O cavalo se transforma em um bôlido que corta a massa amorfa da paisagem. Composto de elementos que o espectador não consegue alcançar com exatidão, o cenário ao fundo assumem o já conhecido aspecto abstrato.

Podemos ver mais uma vez o olho mecânico do Pedro. Agora, ele terá como contraplano uma nova visão do animal com obstáculos e anteparos a interromper a perspectiva. O jogo de vai e vem se repete. O Pedro obcecado por captar a imagem tenta acompanhar os movimentos. Márcia olha para frente e para trás dividindo-se entre a atenção à estrada e um olhar em completo

fascínio pelo seu objeto. Os acordes da trilha são mais intensos, o rosto de Márcia adquire uma expressão de prazer, agora o o homem com a câmera ao fundo, sem foco, não é mais tão importante.

Um plano geral inferior mostra cavalo e carro se afastando, crescentemente indistinguíveis na paisagem. Ao redor, a enorme pedra deitada sobre o solo e projetada para o céu recobre aproximadamente toda a tela. Em posição inferior, margeando a estrada, a vegetação, serena, assiste ao espetáculo, enquanto um vento quase imperceptível a agita suavemente. Um longo *close* em Márcia, agora, o último deste segmento.

Enquanto se movimenta, a perspectiva a enquadra, sua cabeça a se movimentar entre extasiada e preocupada com a estrada, com rápidos movimentos para fixar o animal. Na próxima cena, o cavalo se afasta para o fundo da tela em direção aos rochedos para se incorporar a paisagem. Os arbustos se interpõem entre o espectador e o *background*. O animal desaparece. Nós ainda podemos vê-lo novamente em um plano geral. No alto desta cena, a serra de terreno acidentado e íngreme. Abaixo, o corpo possante e negro se confunde com as sombras que a iluminação estourada provoca na vegetação. É o fim da sequência de comunhão e êxtase.

Há um corte brusco, um dos vários saltos literais entre os tempos do filme. A paisagem abruptamente se converte no desenho da Ofélia no fundo da fonte, que já conhecemos. Estamos na festa de novo, substitui-se, subitamente, Torelli por jazz alto. *Close*. Ofélia afogada, mesma posição em que a deixamos com seu olho a fixar o horizonte pela água trêmula, ainda no prólogo a essa sequência que acabamos de descrever. *Close*. Márcia, olha para baixo e depois para frente, balbuciando algo ininteligível.

Alcançamos uma hora de projeção, faltam pouco mais de vinte minutos para terminar o filme. Se nos baseássemos em um modelo clássico de narração, estamos indo para o terceiro ato. Mas nada se resolveu. Márcia vê uma forma de ascese, mas continuará, como podemos ver aqui, como o desenho da fonte, sufocada em um mundo que não a satisfaz. Pedro continua a dar festas inócuas. A câmera portátil, aquela diegética que o garotinho ganha de presente, surge como elemento metalíngüístico, mas também desaparece da narrativa, e assim por diante.

Em um filme não narrativo em sua maior parte, os exercícios de estilo em torno do expressivo e do pictórico assumem um significado fundamental. A sequência anterior, a do êxtase durante a perseguição, encerra o episódio que começara com a contemplação do sol e termina com a câmera nos olhos da criança, quase um curta dentro do filme maior. Os dois

elementos em comum nesse trecho, assumem as funções de objetos de contemplação. Assim como o sol, o cavalo que representa uma ascese por linhas abstratas, também representa uma olhadela para o mistério, para os limites da compreensão humana.

Assim, quando saltamos da sequência da perseguição do cavalo para uma nova cena na Festa do Conde que funcionará como prólogo da sequência seguinte, encontramos, em realidade, também um epílogo, a comentar o que se passou anteriormente. O motivo da arte na fonte, a moça de olhos abertos, está tranquilamente imersa sob a água. Márcia está reflexiva e admira o desenho da mulher.

O *jazz* reduz o seu volume para que possamos ouvir Mário, que se aproxima. Em um plano médio, vemos as costas de Márcia e ele que caminha em direção à câmera, fumando um cigarro. “Senti muita falta de você”, galanteia o homem. Seus olhos deslizam acima e abaixo, com interesse. “Você voltou bem disposta”, dispara ele, em uma clara referência, que posiciona esse momento no tempo *após* uma viagem, localizando o cavalo e as experiências ligadas a ele no passado em relação à cena. Aqui, em nossa análise e descrição das cenas, isso está claro desde o princípio, mas somente nesse instante o espectador tem acesso à essa informação.

Close. Márcia, bebendo o copo de uísque, ela responde com os habituais monossílabos. Após um contraplano, um longo *close* e os olhos de Márcia dirigem-se para o chão. Corte. A próxima imagem é da água na fonte, mas a pintura desapareceu. Notemos que a iluminação do ambiente mudou para poder obter esse efeito. Agora, podemos ver refletida na água somente a protagonista, sobre um sombrio fundo negro em uma estranha imagem, a noventa graus, o corpo curvado atravessa em linha diagonal a tela, lembrando a linha dos azulejos de antes.

Um longo plano fechado em seu reflexo sobre a superfície da água, de fundo, de repente, totalmente negra. Nessa posição, ela fala (em realidade, em *over*): “Acho que envelheci mais depressa que todos. E no fundo foi uma vida que passou assim”. Um curioso contraste se forma. Ela conclui sua fala com um gesto de estalar de dedos indicando celeridade, embora diálogo seja lento e pausado, assim como o tom da cena em geral. “Não deu nem tempo de olhar para ela”, completa.

Plano médio. Sobre o ombro de Márcia, o ex-amante a encara. Márcia desfere abruptamente: “Porque você nunca é sincero?”. Close. Mário defende-se “Quem disse que não sou?” E depois começa a monologar sobre as desvantagens de ser sincero. Close. Márcia, rindo talvez da contradição. *Reverse-shot*. Mário, pela expressão do rosto, genuinamente contrariado –

ou fingindo, mas dessa vez com uma performance mais convincente – começa o relato de um tempo que tentou ser sincero, mas se frustrou.

A câmera o acompanha enquanto ele senta. Márcia o ouve, resoluta. Em seguida, ele já assume a expressão de superioridade bonachona de novo, não parecendo mais chateado. Plano geral. Os dois sentados na fonte. Márcia o questiona, se o mundo real não seria melhor do que a mentira em que ele vive. Ele responde que sem isso encontrar o afeto dos outros seria mais difícil. A cena se encerra em um close em Márcia, levando o cigarro aos lábios, dando-lhe, desse modo, através da imagem, a última palavra.

6.2.7. Paixão pela imagem: último êxtase?

Algumas sequências seguintes, a armadilha para tentar capturar o cavalo, já vista anteriormente, agora será posta em prática. Márcia cruza com o fazendeiro, dirigindo pela estrada, dessa vez, sozinha. Ela decide segui-lo e com de hábito o foco narrativo faz o mesmo. Em vários planos alternados, a égua branca passeia no terreno acidentado, enquanto fazendeiro e seu sobrinho estão a espreita nos arredores. Sobre uma formação rochosa, Márcia assiste toda a cena (fig. 6.2.68).



6.2.68 Márcia de costas e o narrador convida a apreciar a paisagem.

O cavalo surge correndo em direção a camera. Com a habitual música de Torelli. Novamente, recursos de suspense são usados até a chegada do cavalo, com o diferencial de que a ênfase nos olhos e focinho da égua oferece a impressão de que os sentidos do animal guiaram o suspense e não apenas o jogo dos closes e olhares humanos.

Close, Márcia, ri contidamente, cabelos ao vento, satisfeita com a chegada do seu objeto de contemplação. Alguns *takes* depois, em plano geral, Márcia de costas, ao longe ela vê a égua branca e o cavalo negro se aproximarem um do outro. Plano geral. A égua desfere vários coices no cavalo. Plano geral. Ele dá a volta em torno tentando outra aproximação. Plano geral. Fazendeiro a distância observa impaciente. O cavalo e a égua entram em conflito várias vezes, com a constante movimentação novas linhas geométricas se formam.

Closes de Márcia, diversos ângulos, olhando fascinada. A multiplicação dos olhares dilata o tempo da cena (Fig. 6.2.69). Cavalo e a égua a cruzarem. Close de Márcia, somente metade do seu rosto. Plano geral. Interditado pelo mato. Close. Márcia. A câmera se dirige a sua blusa e assim tudo fica branco.¹³⁴ Nessa altura, podemos indagar: Está Márcia, de um modo literal, *apaixonada* pelo cavalo? Apropria-se daquela cópula entre os dois animais como um sinal elevado da comunhão carnal que ela não espera ter em vida com nenhum homem?

A resposta afirmativa para essas duas e muitas outras questões relacionadas ao cavalo dificilmente poderia ser negativa. Mas Márcia também está apaixonada pela imagem do cavalo, inserindo-se em uma longa literatura que vai de Narciso a Pigmalião, de personagens apaixonados por imagens, justamente ainda mais amadas porque inacessíveis. O peculiar jogo de amor pelas imagens que o filme constrói, de Shirakawa com sua fúria e paixão anti-humanista, a Márcia com o seu amor pela *yimage* do cavalo, constrói um raciocínio visual único para o filme.¹³⁵

O que Márcia desenvolve é um fetiche.¹³⁶ Mas não apenas no sentido freudiano, de transmissão de desejo para um objeto impossível de concretizá-lo, mas na de elevação de um objeto mundano, a cópula de um animal, a simples cavalgada furiosa e aparentemente sem objetivo desse mesmo, para o território do sagrado.¹³⁷ Nesse sentido, a *yimage* do cavalo para

¹³⁴ DPM = 6,4. O filme se torna mais rápido que a média dos filmes hollywoodianos do mesmo período mas os saltos sobre o mesmo objeto e os inúmeros de cortes disfarçados criam a impressão de planos mais longos, dando a impressão de filme lento.

¹³⁵ Agamben chama a atenção que durante o período medieval, Narciso não estava apaixonado por si mesmo, mas por sua imagem. O analista usa o termo *yimage* para se referir a essa paixão pelo inapreensível que também Pigmalião demonstrara. AGAMBEN, Giorgio, 2012, p. 119-130 e 185-204.

¹³⁶ A resignificação da palavra fetiche e seu processo de acionamento de significados (*Verleugnung*) por Agamben, a partir dos referenciais canônicos, marxistas e freudianos, talvez se faça útil: “O fetiche emblematiza o seu temor e o seu desejo mais secretos em um brasão simbólico que lhe permite entrar em contato com eles sem torná-los conscientes. *No gesto do fetiche, que consegue apropriar-se do próprio tesouro escondido sem desenterrá-lo*”, há um “*transporte*” de sentidos em pleno ar na direção de uma apropriação em realidade impossível. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias. op. cit.*, p. 234-5, itálico nosso.

¹³⁷ Assim como em *Noite vazia*, o filme despertou forte reação conservadora. Para um exemplo, OLIVEIRA, Fernando. Por um cinema sem equívocos. *Artes*, n. 09, s. 1. Nov-Dez, 1966.

Márcio se torna um totem a ser adorado, o que somente se intensificará e transbordará para outros meios quando o objeto físico de sua adoração, o animal em si, já não existir mais.



6.2. 69 Fetiche: uma apropriação de um tesouro escondido sem desenterrá-lo.

Em seguida, o cavalo foge das tentativas frustradas do fazendeiro e de seu sobrinho de capturá-lo. Márcia assiste a tudo, apenas um ponto branco, ao fundo na imensidão rochosa. Um corte brusco e então temos o mais curto dos prólogos da festa do conde.

Após vermos a banda, Márcia encaminha-se de costas para uma ponte. Ela chega a uma ponte no jardim, mas há um corte. Plano médio. E já vemos ela sobre a ponte de costas ainda. Ela se vira abre os braços e parece se espreguiçar, embora seu vestido branco armado deixe a impressão de uma ascese (fig. 6.2.70). O mais curto dos intervalos da festa não se mostra, necessariamente, a menos eloquente. A imagem de Márcia de braços abertos em ascese, confirma que, o terceiro encontro dela com o cavalo, ocorrido precisamente na cena anterior, também seria o último. Deixemos para estabelecer seu sentidos em cadeia com aqueles de outras cenas apenas no nosso último tópico.

A cena se encerra e voltamos ao *flashback* do cavalo que mostrará o fim também brusco da relação de Márcia e o cavalo. O olhar que Márcia lança ao cavalo, a paixão por sua *ymage*, como vimos, não é apenas de ordem sexual, mas também filosófica. Em realidade, fricciona-se esses compartimentos separados, que se contaminam.

O cavalo é, ao mesmo tempo, também esse objeto de desejo sexual e objeto arrancado de um fundo opaco e ressignificado filosoficamente. Em outro lugar, interpretamos o cavalo como um personagem da narrativa fílmica.¹³⁸ O cavalo, no entanto, não poderia ser esse esquema antropomorfizado, relativamente estável, que a sabedoria humana chamou de personagem. Ele não possui um passado para solucionar ou um objetivo a alcançar, sua trajetória lança-se apenas sobre si mesma e, assim, alcança sem o saber aquele “isto” impossível de ser determinado.



6.2.70 Curto intervalo na festa para ascensão.

O olhar do cavalo, em *O Corpo Ardente*, pode estabelecer melhor sua cadeia de significados como imagem com o auxílio a uma fonte externa ao cinema, a *Oitava elegia de Duíno*, do poeta alemão Rainer Maria Rilke. O poema todo, que fala da riqueza interior do animal frente as limitações humanas, encontra eco no filme, mas apontemos apenas para um trecho em específico: “o seu ser é-lhe infinito, sem limite e sem um olhar que na sua condição se

¹³⁸ Para uma análise dessa sequência em direção um pouco diferente, ver, SILVA, Jaison Castro. Paisagens de ausência: Imagens de melancolia em *O Corpo Ardente*, de Walter Hugo Khouri. In: EUGÊNIO, João Kennedy & TORRES, Wanderson (orgs.). *Cinema e O mal-estar na civilização*. São Paulo: Max Limonad, 2014.

detenha [...] *puro*, como o seu horizonte. E onde nós vemos futuro, ele vê *Tudo*, e a si nesse *Tudo*, e para sempre salvo”¹³⁹.

6.2.8. Sequência final: a aposta com o tempo

Márcia dirige o carro. POV do motorista. Carro em movimento. Forte neblina. Plano geral, direção oposta. Carro vem em direção a camera, cortando a imagem em diagonal. Corte. Plano geral. Riacho em primeiro plano, pedregulhos e do fundo da tela, em meio a espessura da neblina, vemos o fazendeiro caminhar em direção a câmera e puxar o seu cavalo, parece abatido. Ele se debruça na fonte. Plano fechado. Salto sobre a mesma cena, mostra-se seu rosto entrando na água com um grande ferimento em sua têmpora esquerda.

Plano médio, seu cavalo. Ele se senta, vemos a sua cabeça no canto inferior direito o cavalo ergue a cabeça formando um vazio que gera a expectativa de ser preenchido, quando ele ergue a mão discretamente e deixa o espectador ver uma arma. Plano médio. A mesma composição, câmera um pouco mais baixa, Márcia, no entanto, surge pequenina (fig. 6.2.71).

Plano fechado. Fazendeiro, com sua montaria ao fundo. Ele conta que laçou o cavalo, após persegui-lo a noite inteira, mas o animal o arrastou por vários metros. Ele sacou a arma e atirou cinco vezes. Ele continua relatando sua história e Márcia pergunta: “Ele morreu?”. O fazendeiro responde: “deve estar morrendo agora”. Márcia de costas e cavalo, ao centro o fazendeiro que finalizou seu monólogo. Márcia olha para o cavalo do fazendeiro, domesticado e não indomável como o seu objeto de contemplação, a câmera sobe um pouco para mostrar os olhos do animal.

Plano geral. Somente as formações rochosas no horizonte. Um *zoom* aciona a dodecafônica. A partir de uma mancha de sangue sobre uma pedra, vemos um rastro que

¹³⁹ Em reflexão, baseada no poema, Agambem baseia-se em Martin Heidegger para reprovar a antropomorfização do animal, já sugerida por Rilke. Justamente por escapar disso, a reflexão sobre o animal permite desenvolver uma perspectiva em que olhar para ele é confrontar as fronteiras entre o “humanitas” (aquilo que a atividade humana construiu em termos de antropogênese) e o animal (aquilo que ainda somos em grande medida). A aparente simplicidade da vida do animal, uma vida reduzida a poucos elementos de direcionamento ou “desinibidores”, procriar, alimentar-se, em realidade é apenas de uma pobreza aparente. A riqueza interior do animal é essa de simplesmente colocar-se na posição de um ente cujo enfrentamento diante do mundo se dá por uma comunhão aparentemente sem mediação com este mundo. O animal apenas se lança em direção-ao-mundo. Sua relação com o para-em-si, por isso, é privilegiada. Sobre isso, ver, AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 93-102. A elegia do Duíno também fonte para Clarice Lispector, em *A Paixão segundo G.H.* (1964). Sobre isso, ver, NUNES, Benedito. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

confirma a Márcia que a história do fazendeiro. Ela se curva supostamente penalizada pelo que aconteceu ao animal, mas não vemos o seu rosto. Em processo de luto pelo animal, Márcia colhe flores, entre os pedregulhos. Ao lado de outra formação rochosa ela e Robertinho se aproximam, ela se senta na pedra com o buquê na mão e ele apoia a cabeça em sua perna. Um *travelling* mostrando a neblina, terminará com os dois no alto de uma encosta.



6.2.71 Morte do cavalo é relatada, mas não encenada.

POV do carro de Márcia que se afasta da governanta e da casa de Itatiaia, descendo a íngreme estrada. Uma inversão da chegada de ambos a fazenda, seguida de agora menos numerosas sequências do automóvel seguir viagem. Robertinho de dentro do carro, desenha algo no vidro molhado. Plano geral. Posto de gasolina, chove forte. Uma carroça passa em meio a chuva. O cavalo é negro, mas como umas das diferenças em relação a seu objeto de contemplação, usa antolhos. Márcia observa longamente esse animal por vários *takes*. Com tristeza, ela constata a ausência da chama do cavalo negro nesse novo animal, docilizado e que enfaticamente, segundo a câmera se exhibe, tem seus olhos cobertos por instrumentos preparados pela ação humana.

Por fim, a última sequência do filme apresenta um retorno definitivo para o ambiente inicial da narrativa, a festa *da espera*, que retornou por breves momentos durante sete vezes no decorrer do filme. No segmento que se inicia, um plano geral novamente mostrará a festa em uma panorâmica dos convidados, músicos até encontrar Márcia, apoiada na cerca.

Cortamos para outro ambiente, agora um interior, que deduzimos ser a mansão em que não entramos desde o primeiro terço do filme. Plano médio. Uma moldura realizada por uma porta aberta permite ver uma grande tela abstrata na parede. Márcia será enquadrada pela porta e o Miguel surgirá logo depois.

Márcia pede, com certa rispidez, que ele a deixe em paz e atravessa a porta a caminho da câmera, que muda de posição e vemos de novo a grande tapeçaria da Fortuna na parede e Robertinho que diz “Consertei, vem ver”. Restabelece-se a estrutura suporte de livros e remete-se a primeira sequência, em que o garotinho surgia tentando consertar o projetor. Se seguirmos com rigor a fala inicial de Márcia, passaram-se apenas dez minutos.¹⁴⁰

Nessa sequência final, além de Robertinho e o projetor, Márcia reencontra também o quadro da Fortuna na parede. Não precisamos repetir, a essa altura, que os elementos do *décor*, mesmo os aparentemente mais irrelevantes, são fundamentais para compor o sistema de imagens de um filme. A Fortuna na parede, uma tapeçaria, é introduzida pelo enquadramento praticamente junto com as primeiras imagens da protagonista e volta ao final, portanto, em dois momentos privilegiados da narrativa.

Mas qual seria a relação possível entre esse elemento iconográfico e a deusa romana? Não precisamos assumir a alegada rigidez do sistema iconológico panofskyano para recorrer as célebres pesquisas desse autor.¹⁴¹ Podemos estabelecer uma primeira relação com Márcia através do deslocamento evocado pela narrativa entre seus infortúnios, junto ao amante que a abandona, até o êxtase ao observar o cavalo, transfigurando-se no luto em seguida com a morte do animal. Embora essa relação seja possível, o comportamento minimalista da personagem não acentua grandes pontos de virada teatrais na trama ou emoções melodramáticas, desse modo, nem as benesses da cornucópia, nem a instabilidade do leme nas mãos da Fortuna são em demasia ressaltados.

Em termos estruturais, no entanto, podemos relacionar a deusa a própria instabilidade do tempo fílmico, esse *topos* estrutural, sempre a ser arremessado de um espaço temporal a outro, de maneira não raro brusca e contrastante. Nesse caso, a riqueza de perspectivas

¹⁴⁰ Mas isso é impossível uma vez que não podemos ter certeza em absoluto sobre onde localizar cronologicamente cada uma das sequências da festa que ressurgiram.

¹⁴¹ Os estudos iconológicos de Panofsky debruçaram-se sobre imagens remetendo-se a significados, talvez estáveis em demasia, estão sendo revistos nos últimos anos por leituras que favorecem a instabilidade de sentidos. Mas, de qualquer modo, suas pesquisas foram pioneiras ao mapear as trajetórias de uma imagem através da história de suas representações. PANOFSKY, Erwin. *op. cit.*

que uma cena oferecia poderia ser imediatamente contrabalançada por uma mudança de rumos. Mas não é a Fortuna a principal figura iconográfica do filme. O surgimento de outra figura, logo a seguir, permitirá reconfigurar o quadro que acabamos de propor.

Continuemos com a decupagem. Temos, então, superclose na câmera. Corte. Plano geral. Márcia se encosta na parede, para assistir a projeção. Plano geral. Projeção de cinema, molduras em volta. Vemos a jovem governanta com os cabritos. Se antes tínhamos narrativa em abismo, agora temos uma imagem que se abre dentro do quadro. As projeções de cenas anteriores, formas de inserir o passado novamente no presente, são diferenciadas por uma borda negra em volta da imagem, quase se confundindo com o enquadramento “real”, o do tempo presente do filme (fig. 6.2.72).



6.2.72. Cenas projetadas: o passado de novo

Plano geral. Do lado esquerdo, a imagem na parede forma um quadro dentro do quadro, com a jovem governanta e, separados por um pedestal, Robertinho de costas. Close em Márcia, que ri, entre feliz e pensativa, talvez pondo-se nostálgica ao lembrar da felicidade daqueles dias.

Vemos os rolos do projetor a girar e em segundo plano, Robertinho, de perfil. Close na imagem do projetor. A própria Márcia, agora de perfil. Agora, na imagem menor, o ameaçador assassino que o pai interpretou vindo por entre as duas árvores. Márcia recua interpretando a vítima prestes a ser assassinada, entre os galhos. agora a execução, quando o marido empunha a “arma” em um gesto fatal.

O mesmo padrão se repete com algumas mínimas alterações, da imagem projetada para Márcia e um ocasional comentário de Robertinho, entusiasmado em assistir o resultado de suas aventuras com a câmera. Plano médio. Repete-se a lateral em dois campos de profundidade, projetor, garoto. Ele movimentava a mão para regular algo. Percebemos que ele saltara justamente a sua queda, não sem que a câmera ainda revele um fragmento da imagem abstrata em ângulo absolutamente *avant-garde* conseguida.

Nesse fragmento em que o personagem esconde, o foco narrativo revela, a abertura de sentidos já está acionada. Plano fechado. Contra-luz. A luz da projeção banha a câmera e impede que se veja algo. De repente, o som ambiente, o *jazz* diegético, desaparece ao fundo. Plano aberto. Projetor na parede, agora somente a imagem com grandes margens pretas. O cavalo surge. Um *zoom* aproxima a perspectiva, enquanto um outro, em sentido oposto obtém um close em Márcia,

Plano geral. Márcia (de costas) a esquerda, a imagem do cavalo na parede e ao lado, no canto superior direito, uma nova tapeçaria, em que um homem maneja um cajado ou uma enxada e aponta para um globo. Entre suas pernas uma outra figura humana, minúscula. O garoto também está na cena. Pela primeira vez os três, cavalo, Márcia e garoto estão na mesma cena, e o quarto elemento é a tapeçaria nova .

Em realidade, a tapeçaria não é nova no quadro geral do filme. Ela já aparecera na primeira sequência, apenas em detalhe. Justamente quando Miguel fez sua aparição na janela nos primeiros minutos de filme. A retomada do quadro, agora no clímax, ainda mais na primeira vez em que vemos o cavalo, somente aumenta sua importância. Percebemos que se trata de Saturno, que era representado no período medieval também como um velho apoiado em um cajado (ou segurando uma enxada) (fig. 6.2.73).¹⁴²

Desse modo, está nessa tapeçaria, principalmente, e não exatamente na Fortuna, uma figura central para incrementar os significados que podemos estabelecer para o filme como um todo. Saturno é a representação de um tempo cósmico e devastador que destrói todas as ambições humanas, reduzidas a pó. Ele surge na primeira troca de olhares que remeteria a espera, o insípido acumular-se do tédio, quando o jovem Miguel faz sua primeira aparição. Mas

¹⁴² PANOFKY, Erwin. *op. cit.* A diminuta figura a seus pés é um dos seus filhos, que ele está prestes a devorar, também uma representação bastante comum do “*father-time*”. Mas, é apenas em Aby Warburg que encontramos uma representação de Saturno-Chronos semelhante a do filme em uma carta de *Tarocchi* do período renascentista. WARBURG, Aby. *A Renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento Europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 532.

ressurge imponente agora, justamente quando o cavalo, cuja imagem e observação mostra-se pela última vez capaz de um êxtase quase revelatório para a protagonista.



6.2. 73 Saturno, carta do Tarocchi

O tédio e a cesura do tempo apresentam-se como intimamente relacionados na estrutura do filme. Em realidade, o intervalo suspenso entre essas duas esferas, a espera e o corte, é o alvo da narrativa cinematográfica.¹⁴³ Saturno surge como a divindade a ser cotejada para que tal ousado projeto se torne possível, mas o diálogo com o deus, às vezes, representado com uma foice, similar a própria morte, jamais promete ser fácil.

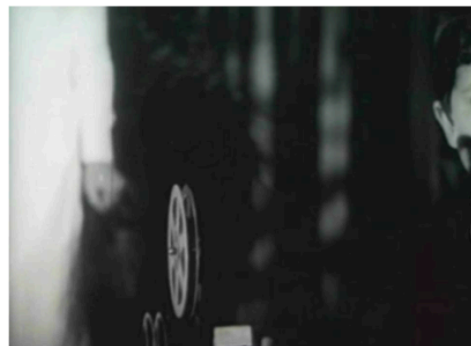
Na continuidade da sequência de projeção, temos no plano da projeção, o cavalo a cavalgar, flagrado a partir do carro. A primeira sequência que vimos é logo dele em plano médio, saltando aquelas em que obstáculos possivelmente atrapalharam a visão. Ouvimos apenas o barulho dos rolos de projeção. Plano geral, o garoto a frente e Márcia, logo atrás, um *zoom* transforma em um plano americano. E depois em um close.

¹⁴³ Em uma proposta heideggeriana, cujo debate aqui distanciaria em demasiado da discussão cinematográfica, a *stimmung* do tédio se faz fundamental: “O espaço dessa operação – na qual a abertura humana em um mundo mundo e a abertura do animal ao desinibidor parecem tocar-se por um átimo – é o tédio”. AGAMBEN, Giorgio, 2013, p. 102.

Superclose, detalhe da mão de Márcia cujos dedos se enroscam nas folhas de uma planta ornamental, que lembram a crina do cavalo (fig. 6.2.74). Em primeiríssimo plano borrado, a bobina de projeção (fig. 6.2.75). Plano geral. Em outro “*foreground*” a mão de Márcia, na posição quase central, inferior, o cavalo, no canto superior direito, a tapeçaria de Saturno e o garoto logo abaixo. Os elementos, entre os quais, personagens, instrumentos de investigação do mundo, totems de adoração e ícones, em um mesmo plano, usando “*depth-staging*”.



6.2.74 A mão de Márcia:
envolve a cortina.



6.2.75 O mesmo gesto em paralelo ao
projektor (*depth-staging*).

Plano médio. Em primeiro plano, fragmento do rolo de projeção e parte do rosto do garoto, ao fundo, Márcia e a planta. O esquema se repete com poucas variações algumas vezes. Em seguida, o garoto se vira e olha para a mãe, abrindo um sorriso. Close em Márcia. Expressão de êxtase, totalmente capturada em direção a tela (fig. 6.2.76). Somente então, finalmente, o Torelli, a música barroca do cavalo ressoa em seus primeiros acordes, acionado pelo olhar o garoto para a mãe, que percebe sua expressão extática e se volta para tela (fig. 6.2.77)

Através de Torelli, a narrativa comunica ao espectador que a comunhão está sendo realizada. Como já estamos cientes, o garoto é parte fundamental da relação espectador, Márcia e a *ymage* do cavalo, nesse jogo de imagens que se arquiteta. A criança é o intermediário do olhar que fornece pistas de como o espectador deve “ler” a imagem, de maneira a desnudar os preconceitos, circundar e não julgar. O garoto se vira para a projeção uma vez mais. Plano fechado. Projetor a lançar-se sobre a tela de novo. *Travelling*, escuridão em um intervalo e, após isso, rosto do garoto, em superclose, a bobina faz uma sombra em seu rosto (fig. 6.2.78).

Ao assitir ao quadro de revelação, não esqueçamos, está Saturno, o senhor do tempo. Mas, diante do papel exercido pelas cenas do cavalo naquele momento de tempo que avança para a diluição e a multiplicação, a função do deus do tempo parece eclipsada. Tanto o foco narrativo quando Márcia, além do garotinho, parecem ter ganho a aposta com Saturno, o tempo cósmico que ameaça tudo varrer asseverando apenas o elemento de instabilidade da tapeçaria da Fortuna, o leme que mudaria inexoravelmente o curso dos acontecimentos.

Márcia absorvida pelo seu totem de adoração, em seu gesto de enlaçar os dedos na planta como a agarrar aquele instante de tempo, na certeza de não perdê-lo, permite vencer até mesmo Saturno, mas também reconfigurar a Fortuna de seu significado fixo. Recorrendo a Panofsky, descobrimos que a representação grega que deu origem a Fortuna, na época grega, era Kairós, muitas vezes igualmente apontando como um deus do tempo (fig. 6.2.79).¹⁴⁴



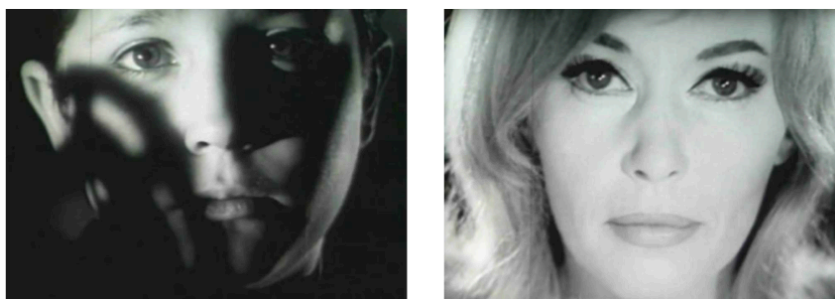
6.2.79 A Fortuna retransformada em Kairós: o Tempo da renovação e da oportunidade

Essa divindade, porém, não estava relacionada ao tempo cósmico de Saturno, destruidor, mas do tempo do instante fugidio e efêmero, o tempo da oportunidade. Kairós é a porta estreita que fulgura em uma luz por alguns momentos para, depois, ser fechada para

¹⁴⁴ “[Kairos] survived up to the eleventh century and afterwards tends to merge with the figure of Fortune” permitindo uma “fusion” PANOFSKY, Erwin. *op cit.*, p. 72.

sempre. Márcia, então, captura o instante extático, toma em suas mãos a oportunidade¹⁴⁵ (o gesto de enlaçar os dedos se torna ainda mais importante) e, como uma adoradora das imagens inapreensíveis e que escapam, apaga a si mesma como indivíduo entregando-se ao momento.

Isso é apenas salientado pelo projetor que joga a luz na câmera e provoca efeitos visuais e um *travelling* leva ele até Márcia, a imagem indica a ligação mágica dos personagens, mãe e filho, e das imagens que ali desenrolam graças ao aparelho de projeção. Superclose em movimento de Márcia.



6.2.77 a 6.278: Cinema, êxtase e *epoché* pelos olhos infantis.

A câmera circunda seu rosto, em seguida aproxima-se e distancia-se. O mesmo movimento é realizado na projeção do cavalo, sinalizando que a comunhão corpo e imagem foi obtida uma vez mais. Procedimento reiterado algumas vezes. Salto sobre a mesma imagem, dilatando o tempo. A última tomada é um *take* mais longo. O som da cavalgada, fantasmático, é extradiegético já que o projetor não reproduz som. Corte. Plano geral do sol. A tomar conta da tela. Também extradiegético, não há explicação dentro da narrativa para que ele aí esteja, ao menos do ponto de vista realista.¹⁴⁶ FIM.

O elemento de adoração vivo, o animal, na última cena, transforma-se, apenas pela ação *deus ex-machina* do arqui-enunciador, em sol, o elemento de mistério, presente em boa parte das cenas, seja através da contemplação direta ou das cenas de paisagem fortemente iluminadas. Nesse momento final, ele recebe uma “carícia” da câmera. Em paralelo, o panteísmo técnico do

¹⁴⁵ PANOFSKY, Erwin. *op. cit.*. Sobre um globo e alado, Kairós também era representado por um longo “*forelock*”, justamente significando a oportunidade que deveria ser agarrada por um gesto atento de salto do tigre em direção ao instante: “*His head showed the proverbial forelock by which bald-headed Opportunity can be seized (idem, p. 72).*”

¹⁴⁶ PMD final: 6, 01 segundos. Extremamente rápido para o padrão da época.

filme realiza uma homenagem ao cinema, capaz de reconciliar tempos rompidos ou continuar tempos abandonados, através da força de seus momentos.

O jogo de elementos iconográficos presentes na narrativa, Saturno e a Fortuna, o Pai-tempo e Kairós, mas também o Sol e Eros, se recordarmos a estatueta que teve papel importante em determinado momento da narrativa, formam um intrincado sistema de imagens.¹⁴⁷ Nesse sentido, o tempo fílmico surge instância de produção direta de *pathos* existencial, da elaboração de ambiências em termos de espaço ou espaços produzidos com tonalidades afetivas próprias, construídas pela interação dos personagens, atmosferas e paisagens. Saturno é apenas um reforço geral de um *topoi* que atravessa todo o filme, o do tempo – e um dos seus derivativos mais caros a cinematografia europeia no período, o tédio –, que compõem a *stimmung* fundamental de toda a narrativa. As paisagens que se sucedem, em experiências radicais de desdramatização, em realidade sugerem um progressivo e absolutamente peculiar esvaziamento de tempo.¹⁴⁸

A narrativa constrói uma ambiência atmosférica capaz de evocar os poderes de Kairós, o tempo do instante e da oportunidade. Assim, ela permite que, nas brechas do tempo, a energia de renovação penetre para reconfigurar o mundo, não exatamente apagando os rostos em um impulso anti-humanista, mas permitindo a agregação de novas formas, remodelando as antigas.

Na abertura dos sentidos daí decorrente, incendiar, assim, os invólucros do tempo como *continuum*, em suas horizontalidades estáveis, acionando as sementes de um tempo qualitativo, de verticais intensidades, um tempo que ao invés de destruir radicalmente, abre as portas para um tempo da renovação vindoura.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Mas isso remete possivelmente a uma migração de formas que se coaduna e ao mesmo tempo dista do engajamento cosmopolita frente as formas para além das fronteiras. Trata-se das fórmulas de *pathos* (*pathosforlmen*) que Aby Warburg explicava como parte da sobrevivência de necessidades expressivas presentes em diferentes tempos. Os gestos expressivos acionavam a “vida póstuma” (*nachleben*) das formas, fazendo com que elas ecoassem através das épocas. Apesar de que esse olhar intenso sobre as formas afastar-se completamente dos significados rígidos que a iconografia pode sugerir, não façamos esse percurso e continuemos tentando extrair a partir do próprio filme e dos significados que ele sugere podemos estabelecer uma interpretação para os seus motivos. Sobre isso, WARBURG, Aby. *op. cit.* e AGAMBEN, Giorgio, 2012.

¹⁴⁸ Desde Kierkegaard até Heidegger, um dos exercícios da filosofia ocidental é justamente capturar o tempo da sua esfera abstrata e torná-lo contingente e objeto das enervações humanas. Ver, cap. 5.1.

¹⁴⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter, 1994, p. 222-232.

6.2.9. Olhares sobre a estrutura: tempos sincrônicos

Nossa análise, ao debruçar-se sobre os elementos da composição do filme, mas principalmente sobre a *fábula* e o *estilo*, demonstrou que, muitas vezes, sequências inteiras de *O Corpo Ardente* dedicam-se não a apontar ações que visam encadear uma história, mas imagens que visam apenas elaborar jogos visuais, sem nexos fortes entre si ou diretos com a ação que se desenvolve.

Em nossa última seção, podemos reorganizar a *syuzhet* para observar como uma nova combinação de elementos temporais permite despertar latências da imagem e a elaboração de sentidos que vão além da *fábula*. Em primeiro lugar, a estrutura temporal não-cronológica que o filme elabora, como observamos antes, não se conecta ao estado psicológico da personagem principal.

Além da constatação não tão incomum em filmes com *flashbacks*, de que alguns momentos dizem respeito a outros personagens (como Robertinho, que é visto sozinho em luto pelo cavalo caminhando pela serra), uma motivação realista para essa configuração deveria vir para um personagem sob tensão psicológica ou em crise. Claro, sempre podemos apontar que Márcia, sob a superfície de calma, poderia apresentar interiormente uma ebulição que justifica os saltos cronológicos.

Mas a organização dos tempos parece se relacionar a outros critérios, embora esse não esteja completamente descartado, ainda que se mostre razoavelmente problemático devido a peculiar opção do filme de apresentar personagens sem profundidade psicológica ou apenas tipos.

Mas, principalmente, a estrutura não-linear favorece a forma como sistema de funções que interagem.¹⁵⁰ Sua disposição de tempos permite explorar situações do ambiente da festa, como os jogos de olhares entre a figura na fonte, o olhar do cavalo, e elementos dos *flashbacks*, com os rituais de observações do sol na varanda de Itatiaia ou do cavalo nas formações rochosas, criando elos de significação em mão-dupla, ainda que friccionando relações de causa e consequência. Embora, de maneira mais corriqueira, o passado dentro da narrativa ilumine e sirva de motivação para o futuro, na estrutura do filme, o contrário também é possível.

Um olhar mais atento a essas fricções que a imagem produz somente se faz possível se reorganizarmos a nossa segmentação inicial. Durante a nossa análise, apesar de

¹⁵⁰ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin, 2004.

alguns saltos e sínteses, seguimos a ordem em que os eventos surgem no filme, em uma tentativa de respeitar a sua própria estrutura aberrante. Agora, um exercício interessante poderia organizá-lo em linha cronológica, o que parece quase impossível.

Os prólogos da festa do conde, por exemplo, não autorizam seu encaixe definitivo nem no presente, entendido estruturalmente como o momento de onde parte a narração parte, nem no passado. Um exemplo é a aparição do personagem que chamamos Mário durante o teatro em tom de farsa, apresentado para o espectador no início do filme, e, voltando a aparecer durante a mesma festa, na cena da fonte.

Os dois episódios são intercambiáveis em sua ordem. Não há razões concretas, de causa e consequência, que permitam alinhá-los como um antes ou um depois. O diálogo de Márcia dizendo que ele vive em um teatro, podem vir de uma deixa da cena da farsa teatral, ou a troca de olhares do casal nessa sequência farsesca pode ser uma consequência da discussão que eles tiveram na fonte.

Como saber se uma ordem cronológica hipotética realmente combina com a ordem de aparição? Instaurar a dúvida, realmente, parece ser um dos efeitos procurados pelo filme como um todo, em que personagens se situam em virtude dessa *syushet* multilinear, em um mundo onde as coordenadas são falsas ou efêmeras e, em virtude disso, em condição de questionar-se sobre a prioridade ou futilidade de alguns aspectos de sua própria existência pessoal.

Para fundar uma ordem cronológica linear, ainda que não rígida, mas instável assim como qualquer organização de tempos referente a esse filme em específico, propomos reorganizar o filme em 25 segmentos, divididos em 23 episódios (listados abaixo) e mais dois segmentos que acrescentaremos apenas depois, por motivos que ficarão claros em seguida. Estabeleçamos, para isso, também uma suposição de que a ação tome menos de duas semanas da vida dos personagens, o que também guarda certa arbitrariedade, mas que servirá apenas de fator organizacional. Apesar de irremediavelmente provisório, o exercício pode ser revelador.

1. *Dia 1*: Cidade e espera (Márcia espera o amante no centro); 2. *Dia 2*: Festa de Shirakawa. 3. *Dia 3*: Encontro no apartamento com as estatuetas de Eros. 4. *Dia 3* (à noite): Encontro do marido e da amante. 5. *Dia 4*: Chegada em Itatiaia. 6. *Dia 5*: Fazendeiro e Sobrinho procuram o cavalo perdido. 7. *Dia 5* (mais tarde): Observação da paisagem (Robertinho e Márcia). 8. *Dia 5* (ainda mais tarde): Primeiro encontro com o cavalo. 9. *Dia 6*: Exercício de observação do sol. 10.

Dia 7: Pedro presenteia Robertinho com a câmera. 11. *Dia 7* (mais tarde): Curtas de horror com a câmera. 12. *Dia 7* (ainda mais tarde): Automóvel e câmera perseguem o cavalo. 13. *Dia 8*: Terceiro encontro com o cavalo (armadilha). 14. *Dia 09*: Morte do cavalo (relato). 15. *Dia 10*: Luto e Retorno de Itatiaia. 16. *Dia 11* (Festa do Conde): Márcia dança com Miguel. 17. *Dia 11* (Festa do Conde): Robertinho e o projetor. 18. *Dia 11* (Festa do Conde): Farsa do teatro. 19. *Dia 11* (Festa do Conde): Pedro e Márcia conversam. 20. *Dia 11* (Festa do Conde): Fonte da Ofélia. 21. *Dia 11* (Festa do Conde): Fonte da Ofélia. 22. *Dia 11* (Festa do Conde): movimento da ascensão de Márcia (1 minuto); 23. *Dia 11* (Festa do Conde): Márcia, Robertinho e o projetor.

A *fábula* então se passaria no Dia 11 (dos episódios 17 ao 22), que representam o presente. Como explicamos, não podemos saber ao certo se a sequência inteira remete ao tempo fabular. Recordemos que o episódio 16 também notoriamente está fora da ordem, por isso, não pertence a *fábula*. Nada impede, portanto, que apenas os episódios 17 e 21 de fato pertençam ao presente e todos os demais possam ser inseridos no mundo pré-fabular, sendo portanto também *flashbacks*. De qualquer modo, em nossa organização, a pré-fábula seria distribuída pelos outros dias, com concentração de ação no *dia 03* (dois episódios) e no *dia 05 e 07* (três episódios cada).

Podemos verticalizar a análise e nos perguntarmos que funções cada episódio cumpre na estrutura do filme. Percebemos que apenas os episódios 01, 03, 05, 06, 07, 14, 15 e 23 (oito episódios), concentram-se predominantemente no *plot* da ação, que pode ser resumida como mulher de coração partido viaja para o campo, encontra redenção em um novo objeto de contemplação. Quando perde esse objeto, volta a experimentar falta de perspectivas, até ser redimida pela experiência com a câmera. Em uma narrativa mais tradicional, esse mote poderia ocupar a duração de um curta-metragem intimista.

Mas, o filme é um longa-metragem, isso é parte fundamental de sua existência enquanto artefato perceptivo e objeto artístico. O que nos leva a conclusão, já por nós apontada *ad hoc*, mas agora partindo de uma constatação mais alicerçada, a maior parte (dois terços aproximadamente dos episódios) não contam propriamente uma história. Como o cinema se consagrou como modalidade denotativa, isso gera a pergunta automática, talvez um dos maiores motivos para a recepção errática que o filme teve: o filme faz o que se não conta uma história durante os outros 15 episódios?

Desse modo, podemos observar a função de outros episódios da estrutura fílmica, talvez em busca daquele princípio organizacional da narrativa, o que não é obrigatório, ainda

mais em um filme tão pouco narrativo. Vários episódios existem apenas como função meta-crítica, com alto poder metafórico e somente servem de elos de ligação, além de momentos de construção de ideias e reforço das mesmas.

Tais segmentos não são retomados pela trama posteriormente, sendo sequer citados, e também não colaboram significativamente para a ação principal. É o caso dos episódios 02, 04, 10, 11, 16, 18, 19, 20 e 21 (nove episódios). Os dois últimos apresentam, de modo estrito, uma mesma continuidade de ação, a sequência da fonte, apenas separada pelo corte que a *syuzhet* dispõe para elas.

Esses episódios não são supérfluos, embora não sejam propriamente narrativos. Dificilmente algo em uma estrutura fílmica mostra-se irrelevante. Em realidade, eles sendo superiores em número a narrativa, talvez tenham um papel ainda maior na revelação dos motes centrais para a compreensão do filme e na elaboração de seus sentidos por parte do espectador (ou do analista). Eles apresentam funções de conotação e aspectos projetivos do filme, em que o filme ao sugerir modos de “leitura” para as cenas a partir de critérios internos ao mundo da narrativa, também lança-se para fora do mundo diegético, e tece comentários sobre o mundo extra-fílmico, apresentando um ponto de vista sobre o mesmo.

São momentos de referência não-ostensiva e estão principalmente relacionadas a experiência de arte (caso de Shirakawa, 02), ato de olhar inquisitivo ou filosófico (caso da fonte, 20 e 21) e do cinema (caso dos episódios com a câmera, 10 e 11). Outros reforçam sentidos de outras sequências em espécies de redundâncias, seja por associação (caso da farsa do teatro, 16 e 18) ou por contraste (segmento de Lilian e Pedro, 04).

Em seguida, temos os demais episódios, que não são nem propriamente narrativos, nem propriamente meta-críticos. São os episódios 05, 07, 09, 12, 13 e 22. Seriam somente seis episódios, mas devemos acrescentar dois momentos que simplesmente não pertencem a nenhum tempo cronológico possível de ser identificados. Seriam os episódios pré-01 e pós-23. No primeiro, temos o sol, enquanto os créditos, em seguida, o perturbador olho do cavalo, que lança seu olhar diretamente para o espectador. Em seguida, o sol retorna, sem o menor elo diegético, para encerrar a película, após a fábula ter terminado, em um curto plano que parece repetir alguns momentos do início do filme.

Como chamar a função que esses (somando pré-01 e pós-23) oito episódios exercem? Nessas cenas *pré* e *pós*, assim como nos outros seis episódios, os sentidos visuais ou

pictóricos são predominantes. Para nos esquivarmos da discussão sobre o pictórico, se é possível ou não no cinema e assim por diante, chamemos essas sequências de sincrônicas, uma vez que os tempos que elas constróem apontam predominantemente para elas mesmas, não são actantes, portanto não são diacrônicas, não jogam a ação para a frente.

Esses segmentos estão intimamente relacionados. O olho do cavalo, por exemplo, reaparece nas sequências de observação do animal (12 e 13, pré-01 e pós-23) e o sol estaria de volta nos exercícios de adoração totêmica daquele astro na varanda (09). As longas cenas de paisagem (07) e de movimentos ascensionais, como a chegada em Itatiaia (05) e o movimento de ascensão de Márcia (22), também possuem predominante um sentido de liberdade do olhar e exercício de apreciação de formas, mas através do movimento vertical que apontam, temas da objetiva a subir em 05, uma figura humana a projetar o corpo para o alto, em 22, também situam-se no terreno do exercício de estilo.

Bordwell diria que essas cenas compõem o que ele chama, baseado em Noel Burch, de “*parametric film*”. Uma opção de organização fílmica que privilegia o estilo, sem apresentar convenções de significados exclusivamente denotativos e sem uma conexão vital com a apresentação dos eventos na trama. Seriam exercícios formais, mas sem carga pejorativa, que essa denominação poderia carregar.¹⁵¹ Sendo sincronicidade, tornam-se exercícios para o olho, ligam-se a esfera do sensório e da sensibilidade, que possuem inseparáveis vasos comunicantes com o regime visual que as geraram.

Obviamente, as funções de cada segmento não são estanques e se contaminam. Por exemplo, o segmento 13 poderia ser dividido em dois, um de êxtase de Márcia, portanto, mais sincrônico, outro de perseguição do cavalo. Mas preferimos apontar apenas para o primeiro sentido, porque o segundo, diacrônico (actante), já poderia estar implícito na cena em que a morte do cavalo é relatada, não acrescentando informação nova.

Em uma narrativa convencional, porém, o episódio 05, da chegada em Itatiaia, poderia ser facilmente explicado por modos mais tradicionais, para ser fiel a terminologia que usamos, menos sincrônicos, como diálogos ou simplesmente trabalhando sobre o poder de dedução do espectador, sem precisar de cenas tão prolongadamente expositivas, o que sugere que a função dessas cenas não se reduz a explicar a ação, mas em algo mais.

¹⁵¹ BORDWELL, David, 1985, p. 274-310. O pesquisador se baseia em experiências como *O ano passado em Marienbad* e em outras experimentações estéticas do cinema baseadas no *nouveau roman*.

Isso ajuda a justificar sua classificação em uma categoria a parte. Mas é sua configuração como “tempo morto”, em que sequências muito similares, sucedem-se, alternam-se e se prolongam causando uma sensação de esvaziamento de tempo, que autoriza sua classificação, como das outras sequências, em um chave de leitura própria.

Mas observar como a contaminação dessas categorias se processa talvez seja ainda mais interessantes que tentar encaixá-las sob a denominação de Bordwell, “paramétrico”, o que ainda submeteria o filme, ou parte dele, a uma tipologia talvez por demais definitiva. A contaminação de sentidos, a mistura de regimes da imagem, possibilita justamente a imagem “pensativa”, que se lança para vários regimes de atenção, sem homogeneizá-los.

É possível, por exemplo, encontrar sentidos propriamente metafóricos ou metacríticos para essas cenas, a partir de referenciais sempre internos. Por exemplo, as duas sequências *extrafábula* (pré-01 e pós-22) também podem ser entendidas como “ascensionais”, desde as colocassemos na chave de compreensão de que estas significam a observação de um elemento em um patamar superior, inalcançável na sua amplitude.

O sol possui a carga metafórica, específica para o filme, desse algo mais. Claro, se remontarmos a figura sol a todos os significados simbólicos já petrificados na história das artes, ele pode significar dos mitos solares relacionados a masculinidade até a fonte primordial de todas as energias e vida na terra.

Mas podemos nos prender a um significado visual particular, restrito ao filme, compreendendo que o sol é esse elemento de mistério que aparece no início relacionado ao olho animal, vinculado a uma contemplação do enigma. Mas o sol nesse plano também poderia ser apenas uma superfície pictórica a ser observada, como em uma pintura minimalista, sem assunções demasiado metafóricas.

O sol une-se ao olho do cavalo (pré-01) formando um binômio (olho-sol), olhar selvagem do animal suspenso diante da presença de um disco solar, e vice-versa. Naquele momento, do mesmo modo planos separados unidos pelo gesto paradoxal do “corte” cinematográfico, olho e sol, através de um truque da montagem, não ocupam a mesma imagem, mas compõem um conjunto, ao mesmo tempo uno e dialético.

Os dois também (figura geométrica e, ao mesmo tempo, referencial) se misturam sem se liquidar, abrindo a imagem para outros sentidos. Por exemplo, ambos os referenciais sol e cavalo constituem nossos totens de observação durante o filme (09 e 13), mas podem ser

relacionados ao olhar selvagem que pintura abstrata personifica proposto por Shirakwa. Em outros sentidos, o binômio olho-sol representa as chamas que atraem a mariposa para a morte nas parábolas místicas e, em maior grau, também alude ao fascínio quase totêmico do espectador cinéfilo em relação a própria tela de cinema, funções metacríticas, portanto, em várias direções.

Recordemos também que em meio a cena de perseguição do cavalo pelo automóvel (12), mais de uma vez, a *mise-en-scène* emoldurava o olho do cavalo, remetendo-o para o binômio olho-sol, da primeira cena do filme. Mais do que isso, a cena seguinte (episódio 21), quando a Ofélia surge pela segunda vez, ela o faz como um plano contrastante, em vários sentidos. Primeiramente, a cena situa-se, logo após o corte, a partir do fluxo da cena anterior de enquadramentos agitados, a perseguição, um tempo diacrônico, agora no sentido de movimento e não mais apenas em termos actantes, portanto, contra o estatismo de um quadro que vem a seguir, de uma peça pictórica, momento sincrônico, a Ofélia afogada.¹⁵²

Os closes e gestos de Márcia, para salientar o contraste, também são lentos. Márcia fala em velocidade do tempo, da vida e o gesto de estalar os dedos remete, da mesma forma, a celeridade (“Uma vida que passou assim”). Mas enquanto ela fala isso, a imagem da personagem, formando um ângulo perpendicular surge pousado na superfície das águas agora opacas, como o reflexo das chamas de vela acesas nas antigas câmaras obscuras sobre o fundo neutro (fig. 6.2.80).

Ali, onde deveríamos ver a moça afogada, desenhada na superfície dos azulejos, o pictórico tornado cinematográfico e assim movimento, vemos Márcia substituir a paralisada figura no enquadramento seguinte, imagem em movimento tornada pictórica. Agora, contudo, ao invés das linhas dos azulejos, vemos um fantasmagórico fundo negro. Se, geral, não podemos capturar de fato *uma* imagem, que se refaz continuamente¹⁵³, e nesse constante refazer-se produz significados latentes, nessa sequência em análise, a partir desse fundo de escuridão algo também assoma.

¹⁵² Nesse caso, o motivo que a objetiva contempla é de fato uma pintura, o que se relaciona duplamente ao significado do sincrônico que estamos usando. Didi-Huberman, baseado nos formalistas russos, debate um potencial diacrônico também em potência, prestes a explodir, nas imagens pictóricas. “Dialectizar a ‘integridade dinâmica’ da forma – fator puramente sincrônico – com sua dimensão diacrônica, sua ‘importância histórica’ a reconhecer sempre, a reaproblematizar em sua própria dinâmica”. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 186, itálico nosso.

¹⁵³ Giorgio Agamben recorda-nos que a imagem não consiste em um objeto de posse, tal se apresenta a impossibilidade de contê-la e circunscrevê-la a limites explícitos. “Ela é criada a cada instante de novo”. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 52.



6.2.79 O reflexo na água: múltiplos regimes e a imagem que pensa.

Márcia substitui a moça afogada, mas a imagem que se forma é um “isto” impossível de se configurar como tal, que escapa a qualquer definição conceitual. Conjunção das duas imagens, a estática e aquela em movimento, a primeira impulsiona-se para tornar-se movimento, a segunda, em sentido, contrário, debruça-se para se tornar estática, gerando aquele momento saturado de tensões irresolvíveis, que simplesmente salta sobre o espectador.¹⁵⁴

Pode-se relacionar esse fundo de mistério diretamente a presença do cavalo nas cenas anteriores e seu olho animal, que combina-se com outro olhar, subitamente ausente, o da Ofélia sob as águas remete, com sua atenção perdida em direção ao território *offscreen*. São imagens concentracionárias. Elas apontam apenas para si mesmas, mas enquanto fazem isso, agregam sentidos e perceptos sensórios que vão além da lógica de tempos que as gestaram. Relacionam-se a uma dimensão sempre instável que está no intervalo das relações entre aquele que olha e o objeto observado. Essas imagens apontam, portanto, para aquela esfera que escapa ao controle completo do humano, o visual.

E, assim, elas cumprem a tarefa de Kairós, enfrentam o tempo para buscar os sentidos perdidos, que, devido a seu caráter irremediavelente instantâneo e fugidio, necessitam ser arrancados, com gestos agéis e determinados, de um *continuum* cuja horizontalidade homogeneizante a tudo ameaça. Através de gestos expressivos que efetuam complexas operações de olhar, as imagens khourianas trabalham sobre as estreitas portas da oportunidade, onde a revelação se torna subitamente possível, ainda que fundamentalmente profana, para em seguida desaparecer para sempre.

¹⁵⁴ A imagem como um nó de tensões irresolvíveis, a imagem dialética, é ativada como elemento-chave de uma dialética de suspensão em um pensamento baseado em Walter Benjamin, por Georges Didi-Huberman, ver, DIDI-HUBERMAN, Georges, 1998.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] A angústia diante da eternidade transforma o instante em uma abstração. [...] O eterno é, tal como as montanhas do azul longínquo, a fronteira da temporalidade, porém aquele que vive com todas as forças na temporalidade não chega até a fronteira. O indivíduo, que a espreita, é uma espécie de sentinela da fronteira, postada fora do tempo. [...] Verga-se a eternidade para dentro do tempo, em prol da fantasia. Entendida assim, ela produz um efeito mágico; não se sabe se ela é sonho ou realidade; a eternidade lança-nos olhares melancólicos, cismarenta, convidando-nos graciosa para o momento, e tremula como os raios da lua que adentram um bosque ou um salão iluminado. A ideia do eterno torna-se uma ocupação fantástica, e a atmosfera da alma é sempre esta: sou eu que sonha ou é a eternidade que está sonhando comigo?

Søren A. Kierkegaard, *O conceito de angústia*

Nesse trabalho, acompanhamos as trajetórias do cosmopolitismo no cinema brasileiro dos anos 1960, observando como os vários tempos desse período se entrelaçam, gerando sentidos inauditos. Uma peculiar forma de acionar intervalos ricos de significado, estabelecendo relações entre o local e o distante, construindo pontes onde antes não existiam, o cosmopolitismo demonstra sua força nas relações humanas do mundo contemporâneo. Sua análise e aprofundamento, a construção de sua base sólida, porém, ainda clama por ser aprimorada.

Levar essa proposição utópica da convivência e diálogo das culturas, apesar das diferenças, para o passado e observar como sujeitos historicamente situados lidavam com seu legado abre instigantes novas perspectivas sobre nosso próprio tempo. Desse modo, nossa imagem-conceito de cosmopolitismo efetuou, aqui, o papel de uma palavra operante, um fenômeno de temporalização próprio do fazer historiográfico. Uma imagem sem um significado definitivo, cujo sentido está forjado a partir da relação do presente com um tempo não resolvido. Uma imagem-conceito, logo, tributária de um sentido em gestação pela ação do tempo. Um instrumento de intervenção do historiador em um tempo outro, para propor perspectivas que não necessariamente estavam claras para os interlocutores epocalmente situados.

Nesse impulso, iniciamos nossa jornada na década de 1950, no alvorecer de uma consciência cinematográfica nacional e observamos como o cosmopolitismo cumpriu um, - até

então, insuspeito – papel na constituição do que chamamos cinema nacional. Na ocasião, quando o cosmopolitismo surgia nos mais diversos meios de circulação, seja de forma negativa ou positiva, o campo cinematográfico nacional tinha seus múltiplos começos. O I Festival internacional de cinema, a fundação da Cinemateca e os eventos que buscavam conscientizar as platéias leigas ou especializadas a respeito do passado cinematográfico mundial tiveram um papel fundamental nisso. Ao mesmo tempo, a falência da Vera Cruz em sua primeira fase, seguida da construção histórica das demandas a respeito do nacional-desenvolvimentismo e do nacional-popular tornam-se aspectos fundamentais de uma cultura cinematográfica. Impossível separar esses momentos de uma cultura brasileira de modo geral, ainda mais em um momento em que arte e política estavam tão imbrincados.

A I Convenção da crítica constitui-se outros desses momentos-chave quando a inteligência e prática cinematográfica eram convidadas a se situar no mesmo palco asseverando um processo iniciado vinte anos antes, o da constituição do cineasta e do homem de cinema em geral como um intelectual. A Convenção também serviu para asseverar as questões urgentes em torno do cinema já iniciadas na década anterior. As coproduções internacionais e a definição do filme brasileiro, discussões que já vinham de alguns anos ganhavam naquele contexto um ar renovado. Nessa direção, podemos salientar que a disputa de diferentes posições que buscavam guiar os rumos nacionais, em realidade, mostravam-se muitas vezes combates entre diferentes ideais de como se apropriar do legado internacional, chegando a eleger fontes diversas – seja o neorealismo, a *nouvelle vague* ou o cinema bergmaniano – como as mais privilegiadas para a transformação do cinema brasileiro em algo sólido, superando sua instabilidade histórica e assim consolidando um corpo orgânico. Se hoje sabemos que esse corpo faz-se atravessado por diversos tempos, múltiplos e contraditórios, podemos também perceber que um componente fundamental dessas temporalidades consistia nos gestos em relação ao distante e ao estrangeiro, para além das fronteiras nacionais.

Nesse contexto, as relações dos cineastas com o público, às vezes identificado como “povo” e não raro como “fera”, mostram-se sempre motivo de polêmica. Alguns insistiam que o público adorava o cinema brasileiro, outros que ele desprezava e usava o riso como arma de defesa. Na falta de estatísticas ou números confiáveis, as discussões permaneciam centradas na esfera de produção e no território da criatividade. Em torno disso, uma das principais pautas dizia respeito à legitimidade ou não do uso de referências estrangeiras. Alguns continuavam a

denunciar um cosmopolitismo descaracterizador e a cidade de São Paulo foi apontada como praticante de um cinema afeito ao mórbido e ao estranho, além de pautado não pela busca do nacional, mas pela contaminação em relação ao estrangeiro.

Como vimos, no entanto, as questões de centro e periferia na esfera artística, além do círculo de “influências”, ao gosto do período, guardam questões um pouco mais complexas. O cosmopolitismo na acepção que usamos, um engajamento através das fronteiras, não necessariamente abole as referências ao local, possibilitando em realidade por em xeque concepções logocêntricas ou mesmo buscas eleáticas pelo ser do cinema nacional. Os estilhaços do espelho de uma identidade em termos de similitude são alguns dos principais componentes dos palimpsestos do passado, embora o apagamento dos rastros e das disputas torne-se muitas vezes a regra.

Os filmes do período, em realidade, articulavam em imagens aspectos projetivos e horizontes de existência que avançavam para além dos programas escritos em palavras. Tais imagens acionavam uma intensa troca cultural e deslocamentos variados. Um processo complexo que somente pode ser minimamente deslindado, em um intercâmbio entre o próximo e distante, uma alternância de focos e uma atenção redobrada sobre a imagem e ao visual.

Nesse diapasão, o movimento Cinema novo surgia como uma das práticas de cinema intimamente relacionada a essa rede de relações. Ao mesmo tempo que atendiam às demandas de uma ala da crítica, os cinemanovistas alcançaram o sucesso internacional e, atentos a necessidade de aceleração de tempo implícita em suas diretrizes, prestam contribuições fundamentais para a sonhada autonomia do cinema brasileiro. Não isentos de flertes com as práticas cosmopolitas, principalmente em sua segunda fase de existência, o Cinema novo funda um influente projeto de cinema nacional que, aos poucos, galga o poder político também em outras áreas, como a própria gestão do financiamento estatal do cinema.

Nesse ponto, o GEICINE e o Instituto Nacional de Cinema (INC), estreitamente relacionados à campanha “Cinema é assunto de governo” da década anterior, mas também com as resoluções finais da Convenção da crítica, exercem um papel imprescindível. Eles são marcos de uma política mais agressiva da ação pública em relação ao cinema, propondo formas de controle sobre os números do público, legislações específicas para o meio cinematográfico e prêmios que visam o financiamento de filmes, em um mercado brasileiro de cinema quase sempre instável.

Os choques e embates variados dessas instituições de regulação do meio cinematográfico

em relação o cinema independente-industrial não esconde que ambos possuíam estratégias em comum para alcançar objetivos semelhantes. Ou seja, buscavam contribuir, apesar das diferentes concepções ideológicas e da clivagem em termos políticos para um cinema nacional autônomo. Ainda que seus projetos para o futuro do cinema e a forma como administravam o legado cinéfilo mundial fossem bastante particulares e somente possam ser melhor entendidas se estudadas como temporalidades baseadas em critérios próprios, ainda que indelevelmente marcadas pelo conflito.

A partir desse quadro histórico geral e de sensibilidade, estabelecemos os itinerários de percepção a partir de um intenso relacionamento com as críticas e escritos de cinema do período. Como de hábito, ao descrever e analisar um filme, os críticos, em realidade, também falavam bastante sobre o próprio modo como a cultura em que estavam inseridos estabelecia parâmetros para a organização visual do mundo a sua volta. À medida que tentavam alcançar através de suas análises um cinema já existente, esses ensaístas, em paralelo, fundavam um cinema de sonho, mesmo que a partir de um desejo inconfessado.

Com base nesse jogo de olhares cruzados, estabelecemos esquemas de olhar a partir desses escritos que sonhavam com um cinema do futuro e fundavam uma forma de ver, refazendo e reconstruindo itinerários de percepção. Desse ponto de partida, retiramos nossa imagem-conceito de cinema cosmopolita. Um cinema que circundava os objetos sem julgá-los moralmente, demorando-se longamente sobre superfícies e realizando apostas com o tempo. Uma prática cinematográfica ousada que, através da montagem e outros recursos da arte cinematográfica, efetuava um corte com o real para, depois, devolvê-lo problematizado ao espectador.

Uma concepção da arte cinematográfica que se baseava em um cineasta de elevados poderes, hábil para manusear o instrumento de corte em relação aos dados sensórios na massa amorfa da realidade, a câmera. Mas também um cineasta-intelectual, apto a expressar uma concepção de mundo pelo remodelamento visual de seus referenciais básicos. A contraparte para esse cineasta-autor seria também um espectador com poder de deslindar mundos e efetuar voos temporais diante de imagens que solicitavam ativamente seu olhar. Nesse ponto, essa proposta imagética aciona o aspecto epistemológico do cinema como investigação das experiências humanas.

Luís Sérgio Person e Walter Hugo Khouri surgem como cineastas a se inserir de modo profícuo nesse quadro. Pontos de multiplicidade que evidenciam a contraditória práxis do campo

cinematográfico brasileiro que contribuíram para constituir, ambos resistiam, à seu modo, às políticas de corte e captura a sua volta e permaneceram práticas de cinema idiossincráticas. Pretendiam um cinema de autor, um cinema moderno, e, para isso, mobilizaram o passado e o presente da prática internacional de cinema de um modo abertamente vicário, engajando-se frente a cinemas pensados para outra época e lugar.

Esses cineastas são a demonstração prática de um cosmopolitismo que relativiza as referências de tempo em profundidade, aquelas que se são constituídas a partir de um contexto histórico tradicional, com referências a coletividade e a nação, para abraçar um tempo múltiplo e heteróclito. Sem abolir o local, eles promovem um intenso intercâmbio de espaços e temporalidades. Suas trajetórias de olhar e seus filmes são realizações práticas daqueles ideais difuso a respeito do cinema como investigação das possibilidades da realidade, espalhados fragmentariamente nos perceptos sensórios do regime visual em que estavam inseridos.

Walter Hugo Khouri encontra-se inextrincavelmente inserido na cultura cinéfila de São Paulo. Ele se beneficiou diretamente em sua formação da efervescência cultural dos eventos promovidos pela Cinemateca Brasileira e pelos cineclubes, desenvolvendo naquele momento as diretrizes para sua prática cinematográfica. Com uma imbricação entre técnica e olhar, ele acreditava que da relação do cineasta com a parafernália técnico-industrial, a partir da flexibilização das distâncias entre aquele que manuseia o corte – o cineasta cirurgião – e aquele que cria a realidade através de gestos a medida que a representa – o cineasta mágico –, poderia surgir um autêntico autor-cineasta.

Por isso, sua paixão pela filosofia e a trajetória de sua câmera por amplos espaços naturais estão unidas em um panteísmo técnico-humano, no qual a câmera se torna capaz de acariciar o vento e as árvores, com o objetivo de despertar as forças misteriosas represadas em um cotidiano ordinário. Isso se torna possível somente graças a nova tábua de esmeralda, a lente da objetiva, arma nas mãos de um cinema como alquimia.

Nisso estava o relacionar-se intenso com o tempo de seus filmes, tanto no estabelecimento de tempos mortos em meio a profusão de cortes da montagem quanto na estrutura narrativa não-linear de *O Corpo Ardente*. Nesse filme, uma experiência radical com o tempo possibilita que diferentes regimes de imagem convivam, do denotativo ao pictorial, estabelecendo reflexões filosóficas a partir, principalmente, das relações do ser humano com o mundo animal. Mas também das relações entre o espectador e a imagem, daquele que olha para a tela e sente, de

algum modo, que ela devolve o seu olhar.

Uma crença no potencial do olho da câmera para reduzir o mundo a linhas abstratas e selvagens, estabelecendo um jogo múltiplo com o sensorio, apostando na flexibilização das coordenadas de causa e consequência. Imagens em que o fundo humano não é facilmente localizável, que parecem frequentemente reduzir-se a superfícies pictóricas percorríveis nos mais diversos sentidos. Em que as paisagens estão despovoadas, senão de indivíduos, ao menos de valores e de afetos. Os espaços imagéticos khourianos estão, enfim, atravessados pela ausência.

Os filmes de Khouri carregam também uma visão diferente do que poderia vir a ser a identidade do cinema nacional, mas jamais estão à parte dela. Sua visão de mundo se mostra ainda hoje um elemento constituinte e inextirpável do modo de ser do campo cinematográfico nacional e da cultura brasileira. Ao mesmo tempo, suas imagens constituem um dos seus avessos menos celebrados. Como se as imagens khourianas fossem para o cinema nacional parte daqueles pedaços de si mesmo tão incômodos quanto revelatórios.

Esperamos que nossa pesquisa tenha permitido realizar uma leitura da temporalidade khouriana a partir de seus próprios referenciais internos. Nesse percurso, as contraditoriedades presentes em sua concepção de cinema e em sua prática foram lidos em busca da dialetização embutida em seus próprios saltos sensorios. Khouri possuía uma fé na imagem cinematográfica como instrumento de alteração das subjetividades que atuava em um mesmo gesto com uma relação com a técnica como esfera irremediavelmente atreladas aos modos de existência historicamente situados. As potencialidades dessa perspectiva de mundo ainda estão por serem completamente exploradas. O que fizemos no decorrer desse trabalho foi apenas vislumbrar uma porta entreaberta, entre as muitas possíveis, tomando, do ponto de vista cosmopolita, como objeto a contribuição de Khouri para o cinema nacional e a cultura brasileiras.

Luís Sérgio Person, por sua vez, também não poderia ser entendido separado do contexto cultural de São Paulo na década de 1950. Em torno do teatro do Teatro Brasileiro da Comédia e dos canais de televisão paulista, ele galgou seus primeiros passos em sua formação artística. Se ele defendia a chanchada na juventude, o que gerou indisposições com parte da indústria cinematográfica paulista, após sua formação cinematográfica na Itália, Person pretende sobretudo realizar cinema moderno.

A mistura de estilos e não uma pretensão unitária compõe sua bastante pessoal concepção de autor no cinema moderno. Uma fé no poder de expressão do indivíduo frente ao mundo,

porém, garantia-lhe que, ainda que os estilos fosse múltiplos, valores como sinceridade e visão de mundo sustentassem solidamente sua atuação como cineasta-autor e a validade de seu ofício como arte. Em realidade, Person acreditava que o processo de cinema somente terminava no espectador. Desse modo, o filme deveria lançar questionamentos – e não necessariamente resolvê-los – que atuassem sobre a consciência e a sensibilidade das platéias visando em seu horizonte de expectativa a mudança de posturas diante das demandas de seu tempo.

Dessa maneira, os seus filmes compõem diversos andares estilísticos que se apropriam da prática internacional do cinema, em uma ação seletiva frente aos recursos legados pelo passado cinematográfico. Em *São Paulo sociedade anônima*, os tempos da narrativa são estilizados, objetivados em prol da denúncia de uma época em que as pontes sensoriais e de solidariedade entre os indivíduos estão fragilizadas.

Em *Person*, assumidamente, a forma não é apenas o invólucro de uma mensagem, mas guarda uma potência para desfazer certezas e embaralhar perspectivas. A vertigem de tempos e estilos elaborados durante o seu filme de estreia remetem a indivíduos localizados em um mundo que sofre um processo célere de desensibilização e serialização, mas no qual sementes utópicas ainda são possíveis. Nessa direção, a experiência visual da metrópole não é apenas um efeito de representação, mas também um componente fundamental que atravessa as imagens do filme. Um mundo inacabado e aberto cuja materialização fenomênica encontra-se no meio urbano, mas também se volta para um espaço de vivência instável e prestes a se desintegrar, o das relações humanas, limitadas, no diagnóstico do filme, pela ausência de solidariedade entre os indivíduos.

Nos tempos personianos, as relações causais também estão ameaçadas em uma narrativa na qual os tempos privatizados, fechados sobre si, estão organizados em uma disposição que, ao favorecer a desorientação do espectador, também estimula a construção de relações inauditas entre esses tempos. Uma opção formal em que os trabalhos de Sísifo, ao menos, em hipótese, podem ser redimidos pelas sementes de uma nova relação temporal.

As tentativas de classificação que à época foram lançadas em relação ao cinema de Luís Person demonstram-se frágeis quando confrontando ao personagem múltiplo e aos seus filmes atravessados por diversos tempos do cinema, em que apostas formais convivem com um desejo de perturbar as certezas estáveis do espectador. Person estendia esse seu desejo de desestabilização em relação aos interlocutores também para as convicções da cultura cinéfila, defendendo que a versatilidade, de um filme para outro, de um gênero para outro, poderia

conviver perfeitamente com o autor moderno de cinema. Seu pensamento visual e sua inteligência cinematográfica atuam como um sintoma a mais de uma rede de relações diversificada, apta a perturbar os impulsos homogeneizantes que circundam seu tempo.

Em seus filmes e nas concepções que elaborou para defender e teorizar sobre seu ofício, Person materializa atos de profanação, dessacralizando determinadas coordenadas em vias de ossificação no cinema nacional. A autoria, o estilo, a estabilidade de temas e abordagens estão entre os elementos que são, seja de forma sutil ou severa, ressemantizados em suas palavras. Esses atos de deslocamento em relação a elementos tidos como sagrados e sua devolução a uma esfera da instabilidade talvez explique uma leitura parcial e seletiva dos filmes que ele dirigiu, que colocava sob os holofotes apenas alguns aspectos de suas ideias, em detrimento de outros. Com isso, Person surgia, não raro, como um personagem significativamente menos contraditório e rico do que aquele que encontramos em nossa pesquisa. A intensidade de suas experiências com o cinema possibilitaram que, em uma carreira tão curta, várias perspectivas se acumulassem de modo complexo. Desse modo, a partir de nosso ponto de partida aqui estabelecido, esperamos que pesquisas futuras possam se debruçar sobre outras facetas desse personagem do cinema nacional.

As opções pela forma em Khouri e Person surgem em virtude da ameaça e da constatação de um humano em risco de desaparecimento, recriando premissas de um modo próprio para dialogar com o legado humanista em voga no período. Com base nisso, nessas produções podemos identificar uma espécie bastante singular de humanismo, por assim dizer defectivo, que deposita fé no humano, em suas capacidade de renovação, mas acredita maximizar a força da sua denúncia ao apostar em imagens em que o humano encontra-se isolado e, não raro, em crise.

As discussões fenomenológicas sobre ser e estar no mundo, habitar o mundo, atravessam as imagens e as narrativas de ambos os cineastas que nós tomamos como objetos de pesquisa. Essas preocupações surgem como uma resposta ao que se julgava uma crise do humano e uma abertura a uma consciência selvagem e insubsumível à disposição dos agentes perceptivos. As experiências formais de Khouri e Person estão concentradas naquilo que se pode nomear como um estudo dos sentimentos humanos, que não respeita fronteiras, fundando uma representação que habita entre os limites de classe, nação e de identidade, friccionando os liames entre essas esferas e tornando-as instáveis.

Ao fim das contas, em uma visão de conjunto, essas singularidades visuais e

temporais não estavam tão deslocadas em relação aos outros tempos possíveis em seu contexto, quanto alguns sustentavam. São apenas diferentes projetos políticos que convivem, todos julgando o cinema um fator fundamental de intervenção na realidade. É possível ver, a partir desse jogo de múltiplas cartas, as fissuras nos blocos temporais aparentemente coesos. Por essas rachaduras seus aspectos mais privatizados transbordam e se contaminam. Além de demonstrarem a multiplicidade básica das práxis que constituem as ações voltadas para o cinema no Brasil, as posturas de Khouri e Person eram absolutamente políticas. Os filmes que dirigiram são gestos vigorosos nessa direção.

Apesar das inúmeras discontinuidades de nosso recorte até os tempos atuais, algumas questões por nós estudadas permanecem sendo pautas contemporaneamente, embora reconfiguradas. O estudo do passado cumpre seu propósito mais recôndito justamente quando permite iluminar as tessituras do presente de outra maneira. Principalmente quando nos situamos em direção àquela necessidade básica que incitou nossa pesquisa a respeito desses tempos, que se encontra em inquietações que o presente dirige ao passado, gesto anacrônico por excelência.

Apesar de configurar um painel situado temporalmente, compondo uma perspectiva de tempos que estabelece seus próprios critérios de julgamento e legitimação, válidos apenas para sua época e lugar, o cosmopolitismo, em nossa imagem-conceito, talvez ainda possa ser uma questão pertinente em tempos mais recentes do cinema nacional. O que gera uma reflexão que transforma o ponto de chegada em um redimensionamento das questões iniciais e não exatamente em uma superfície de estabilidade.

Há mais de uma década, Walter Salles Jr. já apontava uma retomada de um passado do cinema nacional, confessadamente inspirado nos cinemanovistas, e, simultaneamente, um encaminhar para novos horizontes de expectativas. Ao adaptar o romance do literato, nascido na Albânia, Ismail Kadaré, em *Abril despedaçado* (2002), Salles Jr. já efetuava uma peculiar mistura de tempos e espaços. Ele transportava um enredo que originalmente se passava na Europa para o sertão brasileiro, gerando um intenso relacionar-se entre o local e o internacional em um engajamento entre as distâncias, inevitavelmente cosmopolita. Em nosso cinema atual, filmes como *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, e *Praia do futuro* (2014), de Karim Aïnouz, retomam o legado do cosmopolitismo e o encaminham em outras direções, deixando antever os tempos múltiplos dentro de nosso próprio presente.

A partir dessa estrutura de olhares que se interceptam sem se quebrar, ao final do percurso

temos uma visão mais profunda de uma conjunção singular de produção de temporalidades, ainda que recordemos que essa profundidade desvelada ainda se pretende ela mesma visual. É um ver de outro modo, não um significado semântico oculto, que remeta a um paralelismo estéril entre as imagens e as estruturas sociais. É um ver embaralhado, uma ênfase na operação de se voltar para os olhares do passado. As imagens foram capturadas de seu fundo inerte e a relação que estabelecemos com elas possibilitaram estabelecer um lugar, um ato em direção a tempos não mais existentes.

Desse modo, uma leitura de um texto ou de um entrelaçamento de tempos, seja qual for, é sempre produto da época em que o intérprete está localizado, com suas limitações e pontos de vista circunstanciados. Esse salto em direção aos tempos do passado que aqui propomos, pretendeu construir uma esfera temporal minimamente renovada, ainda que instável e prestes a estilhaçar-se uma vez mais. Assim, nossa trajetória aqui só poderia encontrar seu término sob a sombra da incompletude.

Um princípio básico desde o início de nosso caminho e que, agora, aproximando-se do ponto final se confirma é de que outros interpretarão, depois que nosso tempo analítico tiver sido consumido, de forma diferente do que nosso presente permitiu e, provavelmente, em termos de amplitude e complexidade, melhor do que nós. Esperamos que os tempos que deslindamos possam, ao menos, gerar novas reflexões e novas escritas imagéticas atentas aos múltiplos olhares de um tempo e aos diversos tempos de um mesmo olhar.

REFERÊNCIAS E FONTES

I - FONTES

a) Filmografia

A UM passo da eternidade. Título original: From here to eternity. Direção: Fred Zinnemann. Roteiro: Daniel Taradash. Produção: Buddy Adler. Elenco: Burt Lancaster, Montgomery Clift, Deborah Kerr, Donna Reed, Frank Sinatra. Fotografia: Burnett Guffey. Estados Unidos, 1953. Exibição em cinema (118 min), P & B, son (2 K DCP).

AGULHA no palheiro. Direção e roteiro: Alex Vianny. Produção: Moacyr Fenelon e Flama produtora cinematográfica. Elenco: Fada Santoro, Jackson de Sousa, Roberto Batalin, Sarah Nobre, Dóris Monteiro e outros. Fotografia: Carlos Neffa Olmedo; Mário Pagés. Rio de Janeiro, Brasil, 1953. 1 VHS (95 min), P & B, son, 35 mm.

A NOITE. Título original: La notte. Direção: Michelangelo Antonioni. Roteiro: Michelangelo Antonioni, Enio Flaiano e Tonino Guerra. Produção: Emanuelle Cassuto. Intérpretes: Marcelo Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti, Bernhard Wicki e outros. Fotografia: Gianni Di Venancio. Música: Giorgio Gaslini. Milão (?), Itália, 1961. 1 VHS (120 min), P & B, son. 35 mm.

AS AMOROSAS. Direção, produção e roteiro: Walter Hugo Khouri. Intérpretes: Paulo José, Lilian Lemmertz, Jacqueline Myrna, Anecy Rocha, Os Mutantes e outros. Fotografia: Pio Zamunner. Música: Rogério Duprat. São Paulo, Brasil, 1968. 1 DVD (107 min), fullscreen, P & B, son. Produzido por videolar; Cinemagia.

AS DEUSAS. Produção: Servicine, A. Palácios, A. P. Galante. Direção: Walter Hugo Khouri. Fotografia: Rudolf Icsey. Montagem: Silvio Renoldi. Elenco: Lilian Lemmertz, Kate Hansen, Mario Benvenuti. Música original: Rogério Duprat. Montagem: Silvio Reinoldi. Fotografia: Rudolf Icsey e Antonio Meliande. São Paulo, Brasil, 1972. 1 VHS (90 min). Cores, son, 35 mm.

AS CARIOCAS. Direção: Fernando de Barros, Walter Hugo Khouri e Roberto Santos. Produção: Fernando de Barros. Argumento: Stanislaw Ponte Preta (Episódios 1 e 3) e Walter Hugo Khouri

(Episódio 2). Intérpretes: Norma Bengell, John Herbert, Lilian Lemmertz, Jacqueline Myrna, Sérgio Hingst, Mario Benvenuti, Íris Bruzzi, Esmeralda Barros e outros. Fotografia: Ricardo Aronovich. São Paulo, Brasil, 1966. 1 VHS (101 min). P & B, son, 35 mm.

A AVENTURA. Título original: L'avventura. Direção: Michelangelo Antonioni. Roteiro: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. Produtores: Amato Pennasilico. Intérpretes: Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Lea Massari, Dominique Blanchar, Renzo Ricci. Montagem: Eraldo da Roma; Fotografia: Aldo Scavarda. Milão, Itália, França 1960, 1 DVD (143 min). P & B, 35 mm.

ASSALTO ao trem pagador. Direção e roteiro: Roberto Farias. Produção: Roberto Farias, Herbert Richers e Arnaldo Zonari. Intérpretes: Eliezer Gomes, Reginaldo Farias, Jorge Dória, Átila Iório, Ruth de Souza, Helena Ignês e outros. Fotografia: Amleto Daissé. Música: Remo Usai. Rio de Janeiro, Brasil, 1963. 1 VHS (98 min), P & B, son, 35 mm.

ATRAVES de um espelho. Título original: Sasom i en spegel. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Intérpretes: Harriet Anderson, Gunnar Bjornstrand, Max Von Sydow. Fotografia: Sven Nykvist; Montagem: Ulla Ryghe. Suécia, 1961. 1 DVD (89 min), P & B, 35 mm.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Luiz Paulino dos Santos, Glauber Rocha e José Teles. Produção: Rex Schindler. Elenco: Antônio Pitanga, Luiza Maranhão, Lucy de Carvalho, Lídio Silva e Aldo Teixeira. Fotografia: Tony Rabatoni. Montagem: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1962, 1 DVD (82 min). P & B.

BLOW-UP – depois daquele beijo. Título original: Blow-up. Direção: Michelangelo Antonioni. Roteiro: Julio Cortázar, Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra. Produtores: Carlo Ponti. Elenco: Vanessa Redgrave, David Hemmings, John Castle. Música Original: Herbie Hancock. Fotografia: Carlo Di Palma. Montagem: Frank Clarke. Inglaterra, Itália. 1966. 1 DVD (114 min), cores, 35 mm.

CAIÇARA. Direção: Adolfo Celi. Produção: Alberto Cavalcanti e Estúdios Vera Cruz. Roteiro: Alberto Cavalcanti, Adolfo Celi e Ruggero Jacobbi. Elenco: Eliana Lage, Abílio Pereira de Almeida, Carlos Vergueiro, Mário Sérgio. Fotografia: Chick Fowle. Montagem: Oswald Hafenrichter. Brasil. 1950. 1 DVD (92 min), P & B.

CASO dos Irmãos Naves. Direção: Luiz Sérgio Person. Roteiro: Jean-Claude Bernadet e Luiz Sérgio Person baseado na obra de João Alamy Filho. Produção: Lauper MC; Glauco Mirko Laurelli e Luís Sérgio Person. Montagem: Glauco Mirko Laurelli. Fotografia: Oswaldo de Oliveira. Elenco: Anselmo Duarte, Raul Cortez, John Herbert, Sérgio Hingst. Brasil, 1967. 1 VHS (106 min), p & b, 35 mm.

CASSY Jones, o magnífico sedutor. Direção: Luís Sérgio Person. Roteiro: Luís Sérgio Person e Joaquim Assis. Produção: Glauco Mirko Laurelli e Luís Sérgio Person. Elenco: Paulo José, Sandra Bréa, Sônia Clara, Glaucete Rocha, Hugo Bidet, Grande Otelo. Fotografia: Oswaldo de Oliveira e Renato Neumann. Montagem: Maria Guadalupe e Glauco Mirko Laurelli. Brasil, 1972. 1 DVD (90 min), cores, 35 mm.

CINCO vezes favela. Prod: CPC/ UNE/ IML. Montagem: Nelson Pereira dos Santos e Rui Guerra. Filme em cinco episódios. Direção: Marcos Farias, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirzman, etc. Elenco: Flávio Migliacio, Waldir Onofre, Henrique César, Oduvaldo Viana Filho, Maria da Graça, Clauce Rocha, etc. Rio de Janeiro, 1962. 1 VHS, P & B, son, 35 mm.

COMERCIAIS dirigidos por Luiz Sergio Person [sic]. In: SÃO Paulo, Sociedade anônima. Direção e Roteiro: Luís Sérgio Person. Produção: Renato Magalhães Gouveia e Socine produções. Intérpretes: Walmor Chagas, Eva Wilma, Darlene Glória, Ana Esmeralda, Otelozono e outros. Fotografia: Ricardo Aronovich. Música: Cláudio Petraglia, Francisco Alves e David Nasser. São Paulo, Brasil, 1965. 1 VHS (111 min), P & B, son, 35 mm.

DUAS ou três coisas que eu sei sobre ela. Título original: *2 ou 3 choses que je sais d'elle*. Direção e roteiro: Jean-Luc Godard. Produção: Anatole Duman; Raul Lévy. Elenco: Joseph Gerard, Marina Vlady, Anne Duperey, Roger Monsoret. França. 1967, 1 DVD (87 min), cores, son.

ESTRANHO Encontro. Direção e roteiro: Walter Hugo Khouri. Produção: Cinematográfica Brasil Filmes. Intérpretes: Mário Sérgio, Helena Bayard, Lola Brand, Sérgio Hingst e Luigi Picchi. Fotografia: Rudolf Icsey. São Paulo, Brasil, 1958. 1 VHS (92 min), P & B, son, 35 mm.

GRANDE cidade. Direção e roteiro: Carlos Diegues. Prod: Mapa; Luis Carlos Barreto. Elenco: Antonio Pitanga, Leonardo Vilar, Anecy Rocha, Joel Barcelos, Antonio Sampaio. Fotografia:

Fernando Duarte. Montagem: Gustavo Dahl. Rio de Janeiro, Brasil, 1966. 1 VHS, cores, son, 35 mm.

GUERRA Conjugal. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Dalton Trevisan. Produtores: Luiz Carlos Barreto, Walter Clark e outros. Elenco: Cristina Aché, Wilza Carla, Maria Lúcia Dahl, Lima Duarte, Elza Gomes, e outros. Fotografia: Pedro de Moraes. Montagem: Eduardo Escorel. Brasil, 1975, cor, 35 mm. 88 min.

MONIKA E O DESEJO. Título original: Sommared med Monika. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Produtores: Allan Ekelund. Intérpretes: Harriet Anderson, Lars Ekborg e outros. Fotografia: Gunnar Fischer. Montagem: Tage Holmberg, Gosta Lewin. Suécia, 1953, 1 DVD (96 min), P& B, son.

MORAL em concordata. Direção: Fernando de Barros. Roteiro: Abílio Pereira de Almeida; Carlos Alberto de Souza; Fernando de Barros e José Cañizares. Produção: Abílio Pereira de Almeida. Intérpretes: Odete Lara, Maria Della Costa, Jardel Filho, Rubens de Falco (narração), Benjamin Catan, Armando Bogus e outros. Fotografia: Rudolf Icsey. São Paulo, Brasil, 1959. 1 VHS (80 min), P & B, son, 35 mm.

MORANGOS silvestres. Título original: Smultronstället. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Elenco: Victor Sjöström, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Julian Kindahl e outros. Fotografia: Gunnar Fischer. Montagem: Oscar Rosander. Suécia, 1957, 1 DVD (91 min), p&b, 35 mm.

NOITE vazia. Direção e roteiro: Walter Hugo Khouri. Produção: Kamera filmes e Cia Cinematográfica Vera Cruz. Intérpretes: Norma Bengell, Odete Lara, Mario Benvenuti, Gabriele Tinti, Winfred Khouri e outros. Fotografia: Rudolf Icsey. Música: Rogério Duprat, Sérgio Mendes. São Paulo, Brasil, 1964. 1 DVD (98 min), fullscreen, P & B, son. Produzido por Videolar; Cinemagia.

OBSESSAO. Título original: Ossessione. Direção: Luchino Visconti. Roteiro: Luchino Visconti, Mario Alicata et all. Inspirado no romance de James M. Cain. Intérpretes: Clara Calamai, Massimo Girotti, Dhia Cristiani, Elio Marcuzzo e outros. Fotografia: Domenico Scala, Aldo Donti. Montagem: Mario Serandrei. Itália, 1943, 1 DVD (140 min), P&B, son.

O ANO passado em Marienbad. Título original: L'année dernière à Marienbad. Direção: Alain Resnais. Roteiro: Alain Robbe-Grillet. Produção: Pierre Courau; Anatole Dauman. Elenco: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitöeff. França, 1961, 1 DVD (94 min), P & B, son.

O CORPO ardente. Direção, produção e roteiro: Walter Hugo Khouri. Intérpretes: Bárbara Laage, Mario Benvenuti, Pedro Paulo Hatheyer, Sérgio Hingst, Dina Sfat, Wilfred Khouri e outros. Fotografia: Rudolf Icsey. Música: Rogério Duprat. São Paulo, Brasil, 1966. 1 DVD (96 min), fullscreen, P & B son. Produzido por Videolar; Cinemagia.

O DESAFIO. Direção: Direção: Paulo César Saraceni. Roteiro: Paulo César Saraceni e Oduvaldo Vianna Filho. Fotografia: Dib Lutfi. Elenco: Joel Barcellos, Maria Bethânia, Sérgio Britto, Hugo Carvana, João do Vale, Couto Filho, Marilu Fiorani, Renata Graça, Isabella, Zé Keti, Nara Leão, Luiz Linhares, Elis Regina, Gianina Singulani, Oduvaldo Vianna Filho. Brasil, 1965. 1 DVD (81 min), p & b, son, 35 mm.

O ECLIPSE. Título original: L'eclisse. Direção: Michelangelo Antonioni. Roteiro: Michelangelo Antonioni; Tonino Guerra. Produção: Raymond Hakim; Robert Hakim. Intérpretes: Mônica Vitti, Alain Delon, Francisco Rabal, Louis Segner e outros. Fotografia: Giani Di Venanzio. Música: Giovanni Fusco. Milão (?), Itália, 1962. 1 DVD (118 min), P & B, son., 35 mm.

O GRANDE momento. Direção: Roberto Santos. Roteiro: Roberto Santos e Roberto Nath. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Gianfrancesco Guarnieri, Miriam Pércia, Vera Gertell, Jaime Barcellos, Paulo Goulart e outros. Fotografia: Hélio Silva. Música: Alexandre Gnatalli e Zé Ketti. São Paulo, Brasil, 1958. 1 VHS (80 min), P & B, son., 35 mm.

OS CAFAJESTES. Direção: Ruy Guerra. Roteiro: Miguel Torres e Ruy Guerra. Produção: Magnus Filmes; Produções cinematográficas Herbert Richers. Intérpretes: Jece Valadão, Norma Bengell, Daniel Filho, Lucy Carvalho, Hugo Carvana e outros. Fotografia: Tony Rabatoni. Rio de Janeiro, Brasil, 1962. 1 VHS (93 min), P & B, son., 35 mm.

OS MANSOS. Produção: Sincrofilmes. Direção: Pedro Rovai, Braz Chediak, Aurélio Teixeira. Elenco: Mario Benvenuti, Sandra Bréa, José Lewgoy, Pepita Rodrigues. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Raimundo Higino. Rio de Janeiro, 1972. 1 VHS, cores, son. 35 mm.

PALÁCIO dos Anjos. Direção e roteiro: Walter Hugo Khouri. Produção: Vera Cruz/ MGM/ Number One (Paris). Elenco: Genevieve Grad, Pedro Paulo Hatheyer, Adriana Prieto, Joana

Fomm, Rossana Ghessa. Fotografia: Peter Overbeck. Montagem: Mauro Alice. São Paulo, 1970. 1 VHS (97 min), cores, son, 35 mm.

PERSON. Direção e roteiro: Marina Person. Produção: Sarah Silveira. Elenco: Walmor Chagas, Ricardo Aronovich, Jean-Claude Bernadet e outros. Fotografia: José Roberto Eliezer. Montagem: Cristina Amaral, Sérgio Mecler. São Paulo, 2007. 1 DVD (sem duração), cores, son, 35 mm.

PERSONA. Direção, produção e roteiro: Ingmar Bergman. Elenco: Bibi Andersson, Liv Ullman, Margaretha Krook, Gunnar Bjornstrand e outros. Fotografia: Sven Nykvist. Montagem: Ulla Ryghe. Suécia, 1966. 1 DVD (81 min), p & b, 35 mm.

RIO, quarenta graus. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Equipe Moacyr Fenelon. Intérpretes: Modesto de Souza, Roberto Batalin, Jeca Valadão, Glauce Rocha, Claudia Morena, Hilda Moura e outros. Fotografia: Hélio Silva. Rio de Janeiro, Brasil, 1955. Exibição no cinema (90 min), P & B, son, 35 mm.

ROMA, Cidade aberta. Título original: Roma, città aperta. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Sergio Amidei et alli. Interpretes: Aldo Fabrizi, Anna Magnani. Fotografia: Ubaldo Arata. Montagem: Eraldo da Roma. Itália, 1945. 1 DVD (109 min), P & B, son, 35 mm.

SÃO Paulo, a Symphonia da metrópole. Produção: Rodolfo Rex Lusting, Adalberto Kemeny e Rex Filmes. Roteiro: Adalberto Kemeny. Operador: Adalberto Kemeny, Rodolpho Rex Lusting. São Paulo, Brasil, 1929. 1 VHS (106 min), P & B, silencioso, 35 mm.

SÃO Paulo, Sociedade anônima. Direção e Roteiro: Luís Sérgio Person. Produção: Renato Magalhães Gouveia e Socine produções. Intérpretes: Walmor Chagas, Eva Wilma, Darlene Glória, Ana Esmeralda, Otelo Ozono e outros. Fotografia: Ricardo Aronovich. Música: Cláudio Petraglia, Francisco Alves e David Nasser. São Paulo, Brasil, 1965. 1 VHS (111 min), P & B, son, 35 mm.

TERRA em transe. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana e Mapa Produções cinematográficas. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana e outros. Fotografia: Luiz Carlos Barreto. Música: Sérgio Ricardo. Rio de Janeiro, Brasil, 1967. 1 VHS (105 min), P & B, son, 35 mm.

TRILOGIA dos mortos. Produção: Inf. Produtora nacional de filmes; Galasy Ltda e Companhia cinematográfica franco-brasileira. Antonio P. Galante e Renato Grecchi. Direção e roteiro:

Ozualdo Candeias (episódio 1, O Acordo), Luís Sérgio Person (episódio 2, Procissão dos mortos) e José Mojica Marins (episódio 3, Pesadelo macabro). Montagem: Sylvio Renoldi. Elenco: Lucy Rangel, Regina Celia, Durvalino Souza, Lima Duarte, Cacilda Vanuza. Brasil, 1966. 1 DVD (gravado do CANAL BRASIL, 102 min), P & B, son, 35 mm.

UMA PULGA na Balança. Direção: Luciano Salce. Roteiro: Fábio Carpi, Carlos Vergueiro. Produção: Vitorio Cusani e Vera Cruz. Direção: Luciano Salce. Elenco: Waldemar Wey, Gilda Nery. Fotografia: Ugo Lombardi. Montagem: Mauro Alice, Oswald Hafenrichter. Brasil, 1952. 1 DVD (90 min), P & B, son, 35 mm.

VIDAS Secas. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto, Herbert Richers. Elenco: Átila Lório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo, Jofre Soares, Gilvan Lima, Genivaldo Lima. Fotografia: Luiz Carlos Barreto, José Rosa. Montagem: Rafael Justo Valverde. Brasil, 1962. Exibição no cinema (103 min), P & B, son, 35 mm.

VIRAMUNDO. Direção e roteiro: Geraldo Sarno. Produção: Thomas Farkas. Fotografia: Thomas Farkas; Armando Barreto. Montagem: Sylvio Renoldi. Brasil, 1965. 1 DVD (37 min). P & B.

b) Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person: fortuna crítica e contribuições a imprensa

A NOVA fita de Person. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 15, 28 maio 1967. Com depoimento.

ATRIBUÍDO o prêmio 'Fábio Prado' relativo a roteiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 31 jul. 1958.

ATRIZ de teatro filma pela primeira vez. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08 (?), 17 out. 1965.

AZEREDO, Ely. Para Walter Hugo Khoury o mínimo de concessões. *O tempo* p. ?, São Paulo, set 1958.

_____. Walter H. Khouri: um cinema 'latente e luminoso'. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 10, p. 19-20, fev-mar 1959.

_____. Walter Hugo Khouri. In: AMICO, Gianne (org.). *Il cinema brasiliano*. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva ed, 1961?, p. 98-108.

Mondo Canes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 02, 01 jun. (?) 1965.

_____. As Cariocas II. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. ? 24 nov 1966.

_____. Todos os estilos do mundo. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 05, p. 16-17, jul.-ago 1967.

AZEREDO, Ely et all. O filme em questão: O Caso dos Irmãos Naves. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. ?, Rio de Janeiro, 23 set. 1967.

_____. O filme em questão: As Amorasas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 74, 06 dez. 1968.

AVELLAR, José Carlos. As Amorasas. In: AZEREDO, Ely et all. O filme em questão: As Amorasas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 74, 06 dez. 1968.

AUGUSTO, Sérgio. As Amorasas. In: AZEREDO, Ely et all. O filme em questão: As Amorasas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 74, 06 dez. 1968.

BARCELLOS, Marco Aurélio. A tipologia em S. Paulo S.A. *Filme 66*, Porto Alegre, n. 01, p. 21-23, 1966.

[BERNARDET], Jean-Claude. Na Garganta do Diabo. *Suplemento literário do Estado São Paulo*, São Paulo, p. 05, 18 jun. 1960.

BERNARDET, Jean-Claude. Caso Naves. In: BERNARDET, Jean-Claude & PERSON, Luís Sérgio. *O Caso dos Irmãos Naves: chifre em cabeça de cavalo*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 2004, p. 05-15.

_____. [carta] 21 jul, 1967, São Paulo [para] ROCHA, Glauber. s. n. 8 f. Sobre Person e A Hora dos Ruminantes. In: BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 283-291.

BERNARDET, Jean-Claude & PERSON, Luís Sérgio. *O Caso dos Irmãos Naves: chifre em cabeça de cavalo*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 2004. Roteiro do filme republicado com comentário de Jean-Claude Bernadet.

BIÁFORA, Rubem & KHOURI, Walter Hugo (?). Ganga Bruta. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 12, 03 ago. 1956.

BIÁFORA, Rubem. Com noite vazia a definitiva maioria do cinema brasileiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p.?, 27 set. 1964.

_____. O erro judiciário em O Caso dos Irmãos Naves. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. ? 04 jun. 1967.

BIANCO, Armindo. Um dia as manchetes quando já era tarde. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. ?, 25 set. 1967.

CASO dos Irmãos Naves. *Material publicitário*. São Paulo: Lauper filmes, 1967.

CINEASTA brasileiro a caminho de Hollywood. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, sem página, 10 maio 1960. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.

CINEMA paulista espera a sua vez. *Jornal da tarde*, São Paulo, p. ? 05 fev. 1966.

DAHL, Gustavo. Importância de Khouri. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 21 mai. 1960.

_____. Compreender Khouri. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 1960?.

DOMINGUES, Carlos Vasconcelos. Cineasta desenraizado: Khoury [sic]. *Revista da Bahia*, Salvador, n. ? p. 85-87, fev. 1965.

DUARTE, B. J. Solidariedade a Walter Hugo Khouri. In: MACEDO, Luiz Antônio Soares de (org.). *B. J. Duarte, críticas: paixão, polêmica e generosidade*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 2009, p. 178-181. Publicado originalmente em 30 set. 1964.

_____. Noite vazia de Walter Hugo Khouri. In: MACEDO, Luiz Antônio Soares de (org.). *B. J. Duarte, críticas: paixão, polêmica e generosidade*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 2009, p. 182-183. Publicado originalmente em 15 dez. 1964.

FASSONI, Orlando Lopes. Person começou o filme com Roberto Carlos e sua turma. *Folha Ilustrada*, São Paulo, p? maio 1966.

_____. Desinteresse de RC faz Person suspender 'SSS'. *Folha Ilustrada*, São Paulo, São Paulo, p.?, 15 jun. 1966.

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA. *Currículo de Walter Hugo Khouri*. São Paulo, [s.l.], 1 f, [195-]. (mimeo).

GIDDINS, Gary. 'Naves Brothers' is powerful pic. *The Hollywood reporter*, Nova York, 20 set. 1972.

GLI ANNI Ruggenti [1962]. *Full cast and crew*. Disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0055753/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm> Acesso em: 18 ago 2014.

GUARINO, Ann. Naves film, a powerful indictment. *Daily news*, Nova York, p. ? 14 set. 1972.

GREENSPUN, Roger. Case of Naves, falsely jailed in Brazil, comes to screen. *New York Times*, 14 set. 1972. Disponível em <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9402E1D71330E73BBC4C52DFBF668389669EDE>>. Acesso em: 01 Out 2014.

'HUI Clos' de Sartre, 6ª. feira em S. Paulo [sic]. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 18, 02 jun 1974.

INOVAÇÃO e impacto com 'As Cariocas'. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 14, 02 out. 1966.

KAST, Pierre. Figuras na tapeçaria. In: PAIXÃO e sombras. Material publicitário. São Paulo: Vera Cruz; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1977, p. 13-17.

KHOURI, Biáfora e Sganzerla vencem. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 13, 12 maio 1969.

KHOURI, Walter Hugo. Notas sobre Ingmar Bergman. In: CICLO *Ingmar Bergman*. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, 1955, p. 02-09.

_____. O crime da quinta. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 12, 29 set 1957.

_____. A Queda da casa de Usher. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 14, 06 out. 1957.

_____. O Golem. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 09, 12 jan. 1958.

_____. A Carroça fantasma. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 09, 19 jan. 1958.

_____. Aurora. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 09, 02 fev. 1958.

_____. Sede de Paixões. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 09, 09 fev. 1958.

- _____. Mônica e o desejo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 10, 23 fev 1958.
- _____. Juventude, divino tesouro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 07, 16 fev. 1958.
- _____. Quando as mulheres esperam. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. ?, 16 mar. 1958.
- _____. “Noites de circo”, a obra-prima de Ingmar Bergman. *O Estado de São Paulo*, p. 12, São Paulo, 23 mar 1958.
- _____. Lição de amor: a primeira comédia de Bergman. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 06 abr. 1958.
- _____. Walter H. Khouri: um cinema ‘latente e luminoso’. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 10, p. 20-26, fev.-mar. 1959.
- _____. Noites de circo. *Celulóide: Revista portuguesa de cinema*, Lisboa, n. 21, ano II, p. 07-08, set. 1959.
- _____. [carta] São Paulo, 18 jul 1959 [para] ROCHA, Glauber, sobre *O Pátio* e o tema para o cineasta, 4 f. In: BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 109-112.
- _____. La mia esperienza nel cinema brasiliano. In: AMICO, Gianne (org.). *Il cinema brasiliano*. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva ed, 1961?, p. 141-151.
- _____. “Uma lição de amor” de Ingmar Bergman. *Celulóide: Revista portuguesa de Cinema*, Lisboa, ano V, Vol. VI, p. 26-27, ago. 1962.
- _____. Ingmar Bergman. *Boletim* n. 04, São Paulo: Cinemateca Brasileira, ago 1963, p. 14-16. Palestra ministrada em 20 jun. 1963.
- _____. *Noite vazia*. [s.l.]: Kamera filmes, 1963? (datilografado).
- _____. Depoimento (concedido a Ely Azeredo). *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 12, ano III. maio-jun. 1969, p. 16-22.
- _____. Entrevista (concedida à produção do programa). *Luzes & câmera*, São Paulo, n. 15, TV Cultura, 197? 16 p. (datilografada).
- _____. Entrevista. In: FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA. *30 anos de cinema paulista (1950-1980)*. São Paulo, 1980 (Cadernos da Cinemateca n. 04), p. 27-34.

_____. É hora de levar a pedra ao topo da montanha (Entrevista concedida a Juan Garrido).

Correio Braziliense, Brasília, p.?, 10 jan. 1993. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.

_____. Walter Hugo Khouri. Início de uma biografia... In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Retrospectiva Walter Hugo Khouri: meio século de cinema*. São Paulo, 2001, p. 45-46.

_____. Influências do cinema japonês na concepção cinematográfica de diretores brasileiros. In: GUIA da Cultura Japonesa. São Paulo: JBC, 2004, p. 176-179.

KHOURI, Nadir. *Nadir Khouri: depoimento* [2004]. Entrevistadores: Paulo Duarte (dir.). São Paulo: Cinemagia, 2004. 1 DVD. Entrevista concedida a produção da Coleção Walter Hugo Khouri. In: CORPO Ardente. Direção, produção e roteiro: Walter Hugo Khouri. Intérpretes: Bárbara Laage, Mario Benvenuti, Pedro Paulo Hatheyer, Sérgio Hingst, Dina Sfat, Wilfred Khouri e outros. Fotografia: Rudolf Icsey. Música: Rogério Duprat. São Paulo, Brasil, 1966. 1 DVD (96 min), fullscreen, P & B son. Produzido por Videolar; Cinemagia.

LAURA, Ida. 'As Amorasas'. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 06, 21 set. 1968.

LIMA, Mariangela Alves. Bom espetáculo retrata teatro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 15, 26 out. 1973.

LOYOLA, Ignacio de. Sucesso de São Paulo S. A.: público vai ver o cinema nacional. *A Última hora*. Rio de Janeiro, p. ?, 09 out. 1965.

_____. Notícia 1 Sobre São Paulo S. A. *A Última Hora*, Rio de Janeiro, p. ?, 13 out. 1965 (?).

_____. São Paulo S.A. Sucesso no Rio. *A Última Hora*, p. ?, 27 nov. 1965.

MOTTA, Carlos Maximiano [sic]. Do artista e seu estilo. In: Separata de: PEREIRA JR, Araken Campos. *Cinema Brasileiro* n 10. [Santos, SP]: tipografia Santos, jul. 1966. p. 02.

NEVES, David. Noite vazia In: _____. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 196-198, p. 196. Publicado originalmente em 1965 ou 1966.

NOITE Vazia. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, sem página, 03 abr. 1965. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.

NOITE Vazia. *O jornal*. Rio de Janeiro, p.?, 07 abr. 1965. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.

NOTÍCIAS do cinema paulista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 12, 18 jun. 1957. Sobre o roteiro de *Panca de valente*.

‘O ESTRANHO Encontro’ e a importância de uma estréia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 12, 23 maio 1958.

O CINEMA íntimo de Khouri. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 126, 28 ago. 1972.

OLIVEIRA, Fernando. Por um cinema sem equívocos. *Artes*, n. 09, s. 1. nov.-dez. 1966. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.

PERDIGÃO, Paulo. Noite Vazia. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. ?, 01 abr. 1965. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.

_____. “Noite Vazia” em Cannes. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. ?, 28 set. 1965. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.

_____. São Paulo S. A. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, p. ?, 30 out. 1965. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.

_____. Aspectos do cinema contemporâneo. In: COSTA, Flávio Moreira (org.). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1966, p. 127-162.

PERSON, Luís Sérgio. *Agonia* [São Paulo S. A.]. São Paulo: s. n., 1963? (datilografado).

_____. Depoimento In: MOSTRA Luís Sérgio Person. São Paulo: Secretária de Estado da Cultura; Museu da Imagem e do Som, 1988, p. 53. Apresentação originalmente proferida por ocasião da apresentação do filme *Al Ladro* no Museu de Arte de São Paulo, em 20 de Fevereiro de 1964.

_____. Entrevista (concedida a Rogério Sganzerla). *O Estado de São Paulo*. 23.10. 1965.

_____. O cinema moderno não deve concentrar-se numa opção de forma. (Entrevista concedida a Marco Aurélio Barcellos et all). *Filme 66*, Porto Alegre, n. 01, p. 24-25, 1966.

_____. *Person fala sobre São Paulo S. A. e sobre Person*. São Paulo: Sociedade amigos da cinemateca, 1966? datilografado.

_____. Depoimento. São Paulo: [s.l.]. fev. 1967. Datilografado, sem publicação, arquivos da cinemateca.

_____. Person: auto-análise e cinema verdadeiro. (depoimento concedido a Miriam Alencar - parte 1). *Folha de São Paulo*, São Paulo, p.?, 17 abr. 1967.

_____. Os Naves: filmes de idéias e comunicação (depoimento concedido a Miriam Alencar – parte 2). *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. ? 24 abr. 1967.

_____. Person e o cinema paulista (entrevista a Alfredo Sternheim). *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 05, Ano I. p. 18-21, jul.-ago. 1967.

_____. Entrevista (concedida a Geraldo Mayrink et alli). *O Pasquim*, n. 206, Rio de Janeiro, p. 10-13, 05-11 jun.1973.

_____. Carta. *O Pasquim*, n. 210?, Rio de Janeiro, p. 16. 02-08 jul 1973?.

_____. Entrevista a O Pasquim. In: LABAKI, Amir (org.). *Person por Person*. São Paulo: A. Labaki, 2002, p. 41-87. Republicação da entrevista ao jornal carioca, publicada em 1973.

_____. Entrevista para o Luz, câmera & ação. In: LABAKI, Amir (org.). *Person por Person*. São Paulo: A. Labaki, 2002, p. 21-40., p. 30. Originalmente concedida para Joanna Fomm durante o programa da *TV Cultura, Luz, câmera & ação*, em 1975.

PERSON inicia nova película. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 11, 30 out. 1966.

PEREIRA, Arley. São Paulo S.A. *Diário de Notícias*, São Paulo, p. ? 07 out. 1965.

RELEASE de divulgação do lançamento de São Paulo Sociedade Anônima. In: MORAES, Ninho. Radiografia de um filme: São Paulo S.A. de Luiz Sérgio Person. São Paulo: Imprensa oficial, 2010, p. 286-8.

RITTNER, Maurício. ‘Irmãos Naves’ filme aberto. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. ? São Paulo, 08 jun. 1967.

_____. Alcance da fita de Person. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. ? São Paulo, 20 jun. 1967.

ROTEIRO decupado da cópia analisada do filme ‘Person’. In: COSTA, Candida Monteiro Rodrigues. *Em busca de Luís Sérgio Person: cineasta na contramão: 1960-1976*. 143 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2006, p. 98-143.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Revistas de cinema. *Sequência: cinema e teatro*, São Paulo, n. 01, ano I, p. 03, jan 1956.

_____. Em louvor de Person. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 09 out. 1965.

_____. Em louvor de Person. In: _____. *Cinema e verdade: Marilyn, Buñuel, etc.* por um escritor de cinema. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 295-299.

SARRIS, Andrew. Films in focus. *Village Voice*, Nova York, p. ?, 14 set. 1972.

SGANZERLA, Rogério. Filmar São Paulo. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 23 out. 1965.

SHATOVSKY, Alberto. As Amorasas. In: AZEREDO, Ely et all. O filme em questão: As Amorasas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 74, 06 dez. 1968.

TERMINADA parte das 'Cariocas'. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 11, 23 mai 1966.

TEIXEIRA, Novaes. "Corpo Ardente" passa em Berlim. In: Separata de: PEREIRA JR, Araken Campos. *Cinema Brasileiro* n 10. [Santos, SP]: tipografia Santos, jul. 1966. p. 05?

THE CASE of Naves Brothers. *After Dark: entertainment magazine*, New York, n. 05, vol. 05, p. ? set. 1972.

VIANNA, Antonio Moniz. Corpo Ardente. In: _____. *Um filme por dia: crítica de choque*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 385-387. Originalmente publicada em 1966.

VIANY, Alex. O Caso dos Irmãos Naves. In: AZEREDO, Ely et all. O filme em questão: O Caso dos Irmãos Naves. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. ?, Rio de Janeiro, 23 set. 1967.

WEISS, Luiz. Sociologia da violência. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 24 jun 1967.

c) Coletâneas de palestras, artigos, ensaios e críticas da época

AMICO, Gianne (org.). *Il cinema brasiliano*. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva Ed., 1961?. Artigos e depoimentos de ensaístas brasileiros traduzidos para o italiano.

- AVELLAR, José Carlos. (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. Artigos publicados e entrevistas mediadas por Alex Vianny, durante os anos 1950 e 1960.
- BAZIN, André. *Cinema - ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007. Publicação original em 1967.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas (Org.). *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artística, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1981.
- CANDIDO, Antonio et al. *Personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectivas, 2005. Aulas da década de 1960, por vários autores.
- CALIL, Carlos Augusto. Posfácio: João Cláudio Jorge Renato 67. In: BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007, p. 185-191.
- CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org.) *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1986. Colige ensaios de Paulo Emílio Salles Gomes, da década de 1940 a 1970, além de ensaios analíticos de intérpretes.
- COSTA, Flávio Moreira (org). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaio sobre idéias e formas*. Rio de Janeiro: DP & A, 2000. Artigos da década de 1960 a 1990.
- DIEGUES, Carlos. *O que é ser diretor de cinema*. São Paulo: Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FERRAZ, Geraldo. *Depois de tudo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. Ensaio de 1960 e 1970, além de nota biográfica.
- GRÜNEWALD, José Lino. *O grau zero do escrever*. São Paulo: Perspectivas; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. Artigos publicados a partir de 1950 até 1990.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a letra: Estudos de crítica literária*. Vol I: 1920-1947. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MACEDO, Luiz Antônio Soares de (org.). *B. J. Duarte, críticas: paixão, polêmica e generosidade*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 2009. Críticas de Benedito Junqueira Duarte de 1950 a 1970.

MARTINELLI, Sérgio (Org). *Vera Cruz: imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo, Abooks, 2002.

MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). *Mário de Andrade & Sérgio Buarque de Holanda: correspondência*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto de Estudos Brasileiros; Edusp, 2012.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectivas, 1969. Artigos de publicação original durante a década de 1960.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectivas, 2001. Ensaio da década de 1940 a 1960.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectivas, 1975. Ensaio publicado e/ou escritos entre 1958 e 1971.

_____. *Arte-Forma/Personalidade: três estudos*. São Paulo: Kairós, 1979 Artigos e pesquisas publicados entre 1949 e 1963.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. 2 ed. São Paulo: Perspectivas, 1985.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. *Cinema e verdade: Marilyn, Buñuel, etc. por um escritor de cinema*. São Paulo: Companhia das letras, 1988. Críticas originalmente publicadas nas décadas de 1950 e 1960.

SONTAG, Susan. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Ensaio publicado nas décadas de 1950 e 1960.

_____. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. Ensaio originalmente publicado na década de 1960.

TERZO mundo e comunità mondiale. *Testi delle relazione presentate e lette ai congresso de Genova*. Milão: Marzorati, 1967. Compilação das apresentações da V Rassegna do cinema, promovida pelo Columbianum, na cidade de Gênova, em 1965.

SOCIEDADE amigos da Cinemateca. *Boletim n. 04*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, ago. 1963.

SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Mauro Alice: um operário do filme*. São Paulo: Imprensa oficial, 2008. Depoimentos do montador Mauro Alice sobre filmes dos anos 1950 e 1960.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVEIRA, Walter. *O eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti Editora e Produção Cultural Ltda, 2006 (4 vols). Críticas de publicação original nas décadas de 1940 a 1960.

VIANNA, Antonio Moniz. *Um filme por dia: crítica de choque (1946-1973)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

XAVIER, Ismail (Org.) Fortuna crítica. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, 179-221.

ZAVATTINI, Cesare. *Diário cinematográfico & neorealismo ecc*. Milão: Classici Bompiani, 2002. Textos originalmente publicados da década de 1940 até 1970.

d) Críticas de arte, manifestos estéticos e intelectuais, e documentos correlatos

BENDA, Julian. A traição dos intelectuais. Trad. Cristina Prado. In: BASTOS, Elide Rugai & REGO, Walquíria Domingues Leão. *Intelectuais e política: a moralidade do compromisso*. São Paulo: Olho d'água, 1999, p. 65-122. Originalmente publicado na França, em 1927.

BENSE, Max. *A Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. Trad. Tércio Redondo. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. Publicado originalmente em 1965.

BERGMAN, Ingmar. O que é fazer cinema? *Celulóide*: revista portuguesa de cinema. Lisboa, n. 21, ano II, p. 01-06, set. 1959.

CARPEAUX, Otto-Maria. Cosmópolis. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 12 jun. 1965.

COZELLA, Damiano; DUPRAT, Rogério; OLIVEIRA, Willy Correa; MENDES, Gilberto. Música, não-música, anti-música. (entrevista a Júlio Medaglia). *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 22 abr. 1967.

DEBATE sobre 'O Desafio'. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 04 jun. 1966.

ECO, Umberto. Entrevista com Umberto Eco (concedida a Augusto de Campos). *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, p. 01, São Paulo, 17 set. 1966.

EPSTEIN, Jean. A vanguarda não tem fim. In: ALBERA, François. *Modernidade e vanguarda no cinema*. Trad. Adilson Mendes e Fábio Raddi Uchoa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p. 245-246. Publicado originalmente em *Neo-art*, set 1948.

_____. *L'intelligence d'une machine*. Paris: Jacques Melot, 1946. Disponível em <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>. Acesso em: 15 ago. 2014.

_____. *L'intelligence d'une machine* [1946]. Trad. Trond Lundemo. In: KELLER, Sarah & PAUL, Jason N. (orgs). Jean Epstein: critical essays and new translations. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 311-315.

FAUSTINO, Mário. Balada. In: ROCHA, Antônio Amaral. O poeta vai morrer. *Baleia na rede*: revista online do Grupo de Pesquisa de cinema e literatura. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao04/poeta.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

FRIEIRO, Eduardo. Testamento de uma geração: um Robinson Literário. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 04. 22 fev. 1942.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978 (Primeira edição, publicada em 1969).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O Expressionismo. In: _____. *O Espírito e a letra*: Estudos de crítica literária. Vol I: 1920-1947. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 155-158, p. 157. (Publicado originalmente em set.1922)

MACHADO, Lourival Gomes. Móbile. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, p. 08. São Paulo, 28 Mai 1960.

MACLEISH, Archibald. *Los irresponsables*. Trad. Pedro Henrique Ureña, Pedro Leucona e Francisco Aguillera. Buenos Aires: Lousada, 1939.

MAGALDI, Sábado. Orfeu – peça e filme. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, p. 05. 15 Ago 1959.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do CPC. In: HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde anos 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980, pp. 121-144.

MARTINS, Luís. Congresso dos artistas plásticos. In: MARTINS, Ana Luisa & SILVA, José Armando da. *Luís Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940*. São Paulo: Museu de arte moderna, 2009, p. 189 (Originalmente publicada em 22 mar 1945).

MILLIET, Sérgio. Testamento de uma geração: O Meu depoimento. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 04, 04 jan. 1942.

MORAIS, Vínicius [1935]. Agonia. Disponível em <<http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/agonia>>. Acesso em 18 set 2014.

NUNES, Benedito. O processo da filosofia. In: _____. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectivas, 1969, p. 37-49

_____. O mundo imaginário de Clarice Lispector In: _____. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectivas, 1969, pp. 93-141.

_____. Guimarães Rosa. In: _____. *O dorso do tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectivas, 1969, pp. 143-211.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Aspectos do ‘Nouveau Roman’. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 03, 02 abr. 1960.

_____. À procura do espaço perdido. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 01, 16 fev. 1965.

_____. A ótica ilusória de Robbe-Grillet. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 01, 12 fev 1966.

_____. O novo romance. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 01, 05 nov 1966.

PRADO, Décio de Almeida. O Saci e a evolução do teatro paulista. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 10, 24 jun. 1961.

PEDROSA, Mário. O filme, e seu cartaz polonês. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 25 ago. 1962.

_____. A obra de Lygia Clark. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. ?, 28 dez. 1963.

Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: _____. *Arte/forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 12-85. Tese apresentada para a cátedra da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em São Paulo, em 1949.

_____. Da abstração à auto-expressão. In: _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectivas, 1975, p. 35-49. Publicação original em 1959.

_____. Internacional-regional. In: _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectivas, 1975, p. 49-51. Publicação original em 1960.

_____. Arte, linguagem internacional. In: _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectivas, 1975, p. 53-55, p. 54-55. Publicação original em 1960.

_____. Problemática da sensibilidade II. In: _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 17-23. Publicado originalmente em 1959.

_____. Das formas significantes à lógica da expressão. In: _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectivas, 1975, p. 61-71, p. 69. Escrito em 1954 e publicado em 1960.

_____. Ciência e arte, vasos comunicantes. In: _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectivas, 1975, p. 73-80, p. 74. Publicação original em 1960.

_____. Época das bienais. In: _____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectivas, 1975, p. 287-297. Publicação original em 1970.

REIS, Fernando G. Quem tem medo de Clarice Lispector. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 17, ano IV, p. 225-234, jan-fev. 1968.

RÓDTCHENKO, Aleksandr. A fotografia é uma arte. In: PINHEIRO, Flávio & ARAÚJO, Marcelo Mattos. *Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010, p. 10.

SARTRE, Jean-Paul. Uma idéia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade. In: _____. *Situações I: críticas literárias*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 55-60, p. 56. Publicação original, na França, em 1939.

_____. Ao leitor brasileiro. In: _____. *Furacão sobre Cuba*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1986, p. 07-12

SCHWARTZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 61-93. Publicação original em 1969.

SILVA, Mário da. Brecht à moda da casa. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 14 jan 1967.

e) Catálogos de Festivais e eventos em geral

ASPÉCTS du cinéma française. *Catálogo do I Festival Internacional de Cinema do Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira; Unifrance, fev. 1954.

CINEMA português (no I Festival Internacional de Cinema do Brasil). *Catálogo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954.

DUARTE, Benedito J. et alli. *II Retrospectiva do Cinema Brasileiro*: realizada durante o I Festival Internacional de Cinema do Brasil. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954.

ELITE. *Catálogo do I Festival Internacional de Cinema do Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954.

O FILME alemão. *Catálogo do I Festival Internacional de Cinema do Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, fev.1954.

HOMENAGEM a Erich Von Stroheim. *Catálogo do I Festival Internacional de Cinema do Brasil*. São Paulo: Museu de Arte moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954.

OS GRANDES momentos do cinema. *Catálogo do I Festival Internacional de Cinema do Brasil*, São Paulo: Museu de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954.

f) Pesquisas, crônicas, entrevistas, livros de referência e outros ensaios referentes ao cinema do período

AS IDÉIAS amplas. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 03, p. ?, 13 fev. 1954.

AMICO, Gianni. Introduzione. In: _____ (org.). *Il cinema brasiliano*. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva Editore, 1962, p. 05-10

ALICE, Mauro. Lima Barreto, hipnotizador. In: SCHVARSMAN, Sheila (org.). *Mauro Alice: operário do filme*. São Paulo: Imprensa oficial, 2008, p. 171-185.

_____. Experiência internacional. In: SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Mauro Alice: um operário do filme*. São Paulo: Imprensa oficial, 2008, p. 213-225.

ALMEIDA, Abílio Pereira. Cinema é problema de governo. *Para todos* ano I, n. 03, Rio de Janeiro- São Paulo, 15 Jun 1956.

ASSIS, José Maria de Machado. Bons dias. 05 de abril de 1888. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1875> Acesso em: 07 dez. 2012.

ANDRADE, Rudá. Cronologia dei principali avvenimenti della cultura cinematografica in Brasile. In: AMICO, Gianne (org.). *Il cinema brasiliano*. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva ed, 1961, p. 171-195.

_____. Aruanda, uma experiência marcante. In: LIMA, João de & CORREA NETO, Alarico. *Aruanda: tributo a Linduarte Noronha*. João Pessoa: Fundação Pedro Horta, 1999, pp. 13-22.

BALANÇO cinematográfico do I Festival. *Suplemento Especial Cinematográfico d'O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 27 fev. 1954.

BARBARO, Umberto. *Argumento e roteiro*. [S.l.] : Editorial Andes,. 1957

BARBARO, Umberto. *Elementos da estética cinematográfica*. Trad. Fátima Rosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BARRETO, Lima. A Filmobiografia (ou via crucis) de Lima Barreto. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 06, p. 62-63, set 1967.

BAZIN, André. Theater and cinema. In: MAST, Gerald & COHEN, Marshall. *Film theory and criticism*. New York: Oxford University Press, 1974, p. 276-289.

_____. The evolution of language of cinema. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. *Film theory and criticism: introductory readings*. 6. Ed. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 41-53.

BERNARDET, Jean-Claude. VI Bienal: Homenagem ao cinema brasileiro. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05. 14 out. 1961.

_____. Dois documentários. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 12 ago. 1961.

_____. “Apelo”, um documentário. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05. 30 set. 1961.

_____. Ser e querer ser. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 07. 8 abr. 1961.

_____. Questão de higiene. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05. 26 ago. 1961.

_____. Introdução a Eisenstein. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 18 nov. 1961.

BIÁFORA, Rubem. A propósito de ‘O gigante de pedra’. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 05, p.?. 16 fev. 1954

_____. No cinema do Brasil pouco foi alterado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 18 jan. 1965.

BONOMI, Andrea. Filme, realidade e linguagem: perspectiva fenomenológica. Trad. Luis Costa Lima. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 07, p. 33-44, out. 1965.

BRESSER-PEREIRA, Luís Carlos. O fracasso do festival. *O Tempo*, p. ? São Paulo, 17 fev. 1954.

CAPOVILLA, Maurice. 'GEICINE' e problemas econômicos do cinema brasileiro. *Revista Brasiliense*, Rio de Janeiro, n. 44, p 26-32, nov.dez 1962.

CARNEIRO, Mário. Entrevista. Disponível em <<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista9.asp>> Acesso: em 25 jan. 2012.

CARVALHO, Vladimir. "Vivo ainda sob a hipnose de Aruanda". In: LIMA, João de & CORREA NETO, Alarico. *Aruanda: tributo a Linduarte Noronha*. João Pessoa: Fundação Pedro Horta, 1999, p. 24-43.

CARVALHAL, Ribas. Cinema e saúde mental. Resenha de: LEFEBVRE, Antonio B. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, p. 02, São Paulo, 13 Jul 1957.

CARTA aberta ao Sr. Jânio Quadros. *Diário da Noite*, São Paulo, p. 15, 15 jan. 1956. Assinada por Benedito J. Duarte, Fernando de Barros, Flávio Tambellini e Francisco Luiz de Almeida Sales.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Artenova; Embrafilme, 1976. Publicação original em 1951.

_____. Entrevista com Alberto Cavalcanti (depoimento concedido a Claude Beylie, Didier Lemarchand e Christian Michaud). In: _____. *Filme e realidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Artenova; Embrafilme, 1976.

CARREIRO, Tônia. Entrevista. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 03, p. ?, 13 fev. 1954.

OS CONTATOS. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 03, p. ? 13 fev. 1954.

COSTA, Flávio Moreira. Introdução ao (novo) cinema brasileiro. In: _____. *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1966, p. 163-221.

DAHL, Gustavo. [carta] 31 jan 1960, Roma [para] ROCHA, Glauber. Brasil. 6 f. Sobre Barravento e o cinema brasileiro na Europa. In: BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. Companhia das letras, 1997, p. 114-120.

_____. A solução única. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 21 out. 1961.

_____. [carta] . mar. [?], 1963, Paris [para] ROCHA, Glauber. [s.n.]. 11 f. Situação do mercado europeu para o filme brasileiro e festivais de cinema. In: BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 195-206.

_____. Sobre o argumento cinematográfico: começo de conversa. In: COSTA, Flávio Moreira (org.). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1966, p. 19-38.

_____. Cinema novo e as estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 5-6, p. 193-204, mar. 1966.

DAHL, Gustavo; DIEGUES, Carlos; NEVES, David; SARACENI, Paulo César & VIANY, Alex. Vitória do cinema novo. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 03, 1965, p. 101-123.xxx

_____. [Vitória do cinema novo]. In: AVELLAR, José Carlos. (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 101-123xx. Republicação do texto da *Revista Civilização Brasileira*, n. 03.

DEBATE sobre Revisão crítica do cinema brasileiro. In: XAVIER, Ismail (org). *Fortuna crítica*. xxx., pp. 201-207. Publicado em *Última hora*, no dia 09 nov 1963.

DEHEINZELIN, Jacques e LIMA, Augusto Cavalheiro. Relatório da Comissão Municipal de Cinema (apresentado ao prefeito Jânio Quadros). In: TAMBELLINI, Flávio. *Coluna de cinema*. *Diário da Noite*, São Paulo, p. 15, 4 fev. 1956.

DIEGUES, Carlos. Cacá Diegues: por um cinema popular, sem ideologias (entrevista concedida a Pola Wartuck). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 27, 10 set 1978.

DUARTE, B. J. Da inexistência do cinema nacional. *O Estado de São Paulo*, p. 06, São Paulo, 24 maio 1949.

_____. Um pseudocongresso de cinema e coisas parecidas. *Anhembi*, São Paulo, n. 18, p. 588-590, maio 1952.

_____. Festival de Cinema em S. Paulo. *Anhembi*, São Paulo, n. 22, Vol VIII, ano II, p. 184-185, set. 1952.

_____. As Idades do cinema. In: DUARTE, Benedito J. et alli. *II Retrospectiva do Cinema Brasileiro*: realizada durante o I Festival Internacional de Cinema do Brasil. São Paulo: Museu

de Arte Moderna; Filmoteca Brasileira, fev. 1954, p. 01-?.

_____. Cinema brasileiro, problema de inteligência. *Servir*: Boletim do Rotary Club, São Paulo, n. 1316, ano XXVII, p. 01-03, 14 fev 1958.

_____. Prefácio a 2^a. ed. In: CAVALCANTI, Alberto, xxx. 1976. Escrito originalmetne em 1952.

_____. Revisão crítica do cinema novo. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 211-212, p. 211. Originalmente publicado em *Folha de São Paulo*, 17 nov. 1963.

_____. Desagravo ao cinema paulista. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 213-214., p. 214.

_____. Roteiro de Humberto Mauro. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, p. 04, 2 Set 1967.

DUBREULLH, Simone. Melhor que meu Brasil imaginário. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 12, p.?, 24 fev. 1954.

ECO, Umberto. Do modo de formar como engajamento para a realidade. In: _____. *A obra aberta*. 2 ed. Trad. Giovani Cuttolo. São Paulo: Perspectivas, 1972, p. 227-278.

ELIACHAR, Leon. Caiçara, coquetel, Cavalcanti e cinema brasileiro. *A Cena Muda*, Rio de Janeiro, n. 47, ano 29, p. 03, 22 nov. 1950.

GECINE. *Pesquisa sobre o cinema paulista no período 1955-1968* (para preparação do filme “História do Cinema Paulista”). São Paulo, [1968 ou 1969].

GOMES, Paulo Emilio Salles. Museu de cinema. *Boletim do festival*, São Paulo, n. 12, p. ?, 26 fev. 1954.

_____. Novos horizontes. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 08 dez. 1956.

_____. Objetividade e metamorfose. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 22 dez. 1956.

_____. A propósito do cinema alemão. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 17 Jan 1959.

_____. Contribuições de Malraux. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 22 ago. 1959.

_____. Contribuição de Alex Viary. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 30 jan. 1960.

_____. Estudo histórico. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 23 jan. 1960

_____. Decepção e esperança. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 06 fev.1960.

_____. Os amantes ultrajados (I). *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, p. 05, São Paulo, 20 fev. 1960.

_____. A agonia da ficção. In:_____. *op. cit.*, p. 303 (Publicação original em 24 Dez 1960).

_____. O gosto da realidade. In:_____. *op. cit.*, p. 307 (Publicação original em 31 Dez 1960).

_____. A outra ameaça. In: _____. *Crítica de cinema no suplemento literário*, vol 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 79-82. Originalmente publicado em 16 fev. 1957.

_____. Rascunhos e exercícios. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 21 jun. 1958.

_____. Rascunhos e exercícios. In:_____. *Crítica de cinema no suplemento literário*, vol. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 349-355.

_____. Mitologia e verdade. In: _____. *Crítica de cinema no suplemento literário*, vol 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 379-383. Originalmente publicado em 2 ago. 1958.

_____. Perplexidades brasileiras. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, p. 05, 11 abr 1959

_____. Fisionomia da primeira convenção. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 292-295. Originalmente publicada em 19 nov. 1960.

- _____. Uma situação colonial? In: I CONVENÇÃO nacional da crítica cinematográfica. Documentos da Convenção. São Paulo: [s. l], dez. 1960
- _____. Uma situação colonial. In: _____. *Crítica de cinema no suplemento literário*, vol 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 286-291. Originalmente publicado em 19 nov. 1960.
- _____. Um mundo de ficções. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. Vol. 2. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 296-300. (publicado originalmente em 17 dez. 1960).
- _____. Una situazione coloniale. In: AMICO, Gianni (org.). *Il cinema brasiliano*. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva Editore, 1961?, p. 253-260
- _____. A vez do Brasil. In: _____. *op. cit.*, p. 315 e 316 (Publicação original em 11 Fev 1961)
- _____. Ao futuro prefeito. In: _____. *op. cit.*, P. 319 (Publicação original em 18 Fev 1961).
- _____. Revolução inocente. In: _____. *op. cit.*, p. 324 (Publicação original em 18 Mar 1961).
- _____. A importância do Geicine. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 25 Mar 1961.
- _____. Primavera em Florianópolis. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 06 out. 1962.
- _____. A Queda da casa de Usher. *Boletim* n. 04, São Paulo: Cinemateca Brasileira, ago. 1963. Palestra ministrada em 30 maio 1963.
- _____. Plataforma da nova geração. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa (Orgs). CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org.) *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrasilme, 1986, p. p. 82-95. Publicado originalmente em 1945.
- _____. Sobre a polêmica no Rio. In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (Orgs). *op. cit.*, p. 164-178 (originalmente publicado em *Clima*, n. 10, jun. 1942).
- _____. Falar bem e mal de Khouri. In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (org.) *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Embrasilme, 1986, p. 225-226. Publicado originalmente em 1963.

_____. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *Personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectivas, 2005, p. 103-119. Originalmente publicado em 1964 como Boletim n. 284 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, como reprodução das aulas de um Seminário Interdisciplinar, ocorrido em 1961.

_____. Prefácio. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1966, p. 11-16, p. 11-12.

GRÜNEWALD, José Lino. Cinema novo no Brasil. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 07, ano III, p. 83-88, out. 1965.

ISMAEL, J. C. *Cinema e circunstância*. São Paulo: São Paulo Ed, 1965.

_____. Cinema e circunstância. Resenha de: FLUSSÉR, Vilém. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 02, 30 abr. 1966.

JONALD. Primeiras impressões do Festival. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 05, p. 06?, 16 fev. 1954.

LIMA, Augusto Cavalheiro. Discurso de abertura. In: I CONVENÇÃO nacional da crítica cinematográfica. Documentos da convenção. São Paulo: [s. l], 13 dez. 1960, datilografado.

_____. O homem na paisagem. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 07 abr. 1962.

LOGGER, Pe Guido. *Elementos de cinestética*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 1957.

_____. A Crítica cinematográfica perante a indústria, o comércio e a cultura cinematográfica brasileira. In: I CONVENÇÃO nacional da crítica cinematográfica. Documentos da convenção. São Paulo: [s. l], dez. 1960, datilografado.

LUCAS, Fábio. Sobre a crítica de cinema. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, n. 18, p. ?, set. 1955.

MARINS, José Mojica. *Depoimento*. São Paulo: [s.l.], 16 fev. 1967 (datilografado, sem publicação).

_____. Mojica tem medo de outras almas (entrevista a Talvani Guedes da Fonseca). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. ?, 02 jun. 1966.

MAURIAC, Claude. Para o conhecimento de um cinema latino. *Boletim do Festival* n. 04, p. ? São Paulo, 14 fev. 1954.

MELO, José Jofre da Silva. Um exemplo para o Brasil. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 01, p. 01, 11 fev. 1954.

MONTADON, Marco Antônio. Vera Cruz ainda é esperança do cinema nacional. *Diário da Noite*, São Paulo, p. ? 30 jun. 1966.

NEVES, David E. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.

_____. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966. Resenha de: [autor anônimo] CN [Cinema Novo] de DN [David Neves]. São Paulo: [s.l.], 196?. Original não publicado, datilografado, localizado nos arquivos da cinemateca brasileira (PE/PI 0732).

_____. A campânula mineira. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 18 jun. 1965.

_____. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966. Resenha de: ISMAEL, J. C. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 abr. 1966.

_____. Clichês do insólito. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 15 out. 1966.

_____. Poética do cinema novo. In: TERZO mundo e comunità mondiale. *Testi delle relazione presentate e lette ai congresso de Genova*. Milão: Marzorati, 1967, p. 421-423.

_____. Guimarães Rosa e o cinema. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 27 jan. 1968.

NOBRE, Francisco da Silva. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Associação Atlética Banco do Brasil, 1955.

NORONHA, Linduarte. Aruanda é um filme autóctone. In: LIMA, João de & CORREA NETO, Alarico. *Aruanda: tributo a Linduarte Noronha*. João Pessoa: Fundação Pedro Horta, 1999, pp. 52-55.

O PROBLEMA do dia: o Festival. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 01, p. ?. 11 fev. 1954.

ORTIZ, Carlos. O nacional e o universal em cinema. In: BERRIEL, Carlso Eduardo Ornelas. xxx p. 49 (Originalmente publicada em 30 de junho de 1949).

OS FILMES brasileiros. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 04, p. ? 14 fev.1954.

OS MISTÉRIOS da Vera Cruz. *Anhemi*, São Paulo, n. 04, p. 152-4, mar. 1951.

PARECER (da sub-comissão de seleção de filmes nacionais). *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 04, 14 fev. 1954.

PONTES, Norma Bahia O cinema como processo de conscientização da realidade brasileira. *Tempo Brasileiro* n. 06, ano II, Rio de Janeiro, dez. 1963.

_____. Cinema e realidade social. In: COSTA, Flávio Moreira (org.). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1966, p. 79-124.

_____. Cine y realidade social. *Pensamiento Crítico*, Habana, n. 13, fev. 1968.

PRÊMIOS INC 1967. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 09, p. 27-29. 30 abr. 1968.

RAMALHO JR., Francisco. Entrevista Parte 1: O começo de tudo e Anuska. *Revista Zingu* n. 40, 22 nov. 2010. Disponível em <<http://revistazingu.net/2010/11/22/entrevista-com-francisco-ramalho-jr-parte-1/>>. Acesso em: 1 set. 2014.

RELATÓRIOS. Asilo leprosário Santo Ângelo (São Paulo). Disponível em <<http://basearch.coc.fiocruz.br/indez.php/i5kkt/report>>. Acesso em: 10 out. 2014.

RESOLUÇÕES da I Convenção Nacional da crítica cinematográfica. Documentos da Convenção. São Paulo: [s. l], 13 dez. 1960, datilografado (acervo da cinemateca).

RITTNER, Maurício. A posição de Walter Hugo Khouri é singular e ingrata dentro do cinema brasileiro...Documentos avulso. São Paulo, sem publicação, Dezembro de 1965, 3 f. (datilografado). Acervo da Cinemateca Brasileira.

_____. *Compreensão de cinema*. São Paulo: São Paulo Ed., 1965.

_____. As promessas do tédio e da coragem (entrevista a Miriam Alencar). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 28, 01 jun. 1966.

ROBBE-GRILLET, Alain. *O ano passado em Marienbad*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. Roteiro do filme, publicado originalmente em 1961.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 03, p. 165-171, jul. 1965.

_____. O Diretor (ou o autor). In: COSTA, Flávio Moreira (org). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1966, p. 39-52.

_____. [carta] ? maio 1971, Santiago, Chile [para] GUEVARA, Alfredo, Havana. Cuba 13 f. Sobre a revista Cine Cubano, o cinema revolucionário e atualização sobre a situação de cinema no Brasil. In: BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p. 400-412.

_____. O cinema novo 62. In: _____. *Revolução do cinema novo*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 50-53. Publicação original em 1962?

_____. Eztetyka da fome In: _____. *Revolução do cinema novo*. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 63-67. Publicação original em 1965.

_____. Cinema brasileiro e cinema mundial. In: TERZO mundo e comunità mondiale. *Testi delle relazione presentate e lette ai congresso de Genova*. Milão: Marzorati, 1967, p. 435-437.

_____. O processo cinemanovista. In: GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e o mito da civilização atlântica: cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 152-161, p. 159. Depoimento concedido a autora em 1973.

_____. Reação a Terra em transe (proibição e liberação do filme) In: GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982. p. 255-261. (Originalmente uma entrevista do cineasta a autora).

_____. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

_____. An Esthetic of Hunger. Trad. Randal Johnson & Burnes Holyman. In: STAM, Robert & JOHNSON, Randall. *Brazilian cinema*. Expanded edition. New York: Morningside ed; Columbia University Press, 1995, p. 68-71.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2 ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. Publicação original em 1963.

_____. Farias Figueirôa Roberto 80. In: _____. *Revolução do cinema novo*. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 430-432. Publicação original em 1963.

_____. Saraceni Paulo César 80. In: _____. *Revolução do cinema novo*. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 435-440. Publicação original em 1963.

_____. Andrade de Pedro Joaquim 80. In: _____. *A Revolução do cinema novo*. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 441-446.

ROCHA, Plínio Sussekind. 'Limite' e 'Eclipse' ou a inversão de valores. Suplemento literário do Estado de São Paulo, São Paulo, p. 08, xxxxx

ROCHA, Glauber et alli. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

ROCHA, Glauber; SANTOS, Nelson Pereira; VIANY, Alex. Cinema novo: origens, ambições e perspectivas. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 01, 1965, p. 185-196.

_____. [Cinema novo: origens, ambições e perspectivas. In: AVELLAR, José Carlos. (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 85-99. Republicação do texto da *Revista Civilização Brasileira*, n. 01.

ROCHE, France. Hipótese sobre a psicologia festivaesca dos paulistas. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 05, p.?, 16 fev. 1954.

S. PAULO e o Festival de cinema. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 01, p. 01, 11 fev. 1954.

[SALLES, Francisco Luiz de Almeida]. Caiçara I. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 06, 28 out. 1950.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Como nasceu o Festival do Brasil. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 01, p. ?, 11 fev. 1954.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. As retrospectivas no festival do Brasil. In: ELITE, xxx. p. 07-10

_____. Discurso de abertura. In: I CONVENÇÃO nacional da crítica cinematográfica. Documentos da Convenção. São Paulo: [s. l], 13 dez. 1960, datilografado.

_____. Vera Cruz, storia di una sconfitta. In: AMICO, Gianne (org.). *Il cinema brasiliano*. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva ed., 1961?.

SANTOS, Nelson [Pereira] dos. Caiçara – negação do cinema brasileiro. *Fundamentos: Revista moderna de cultura*, São Paulo, n. 17 – Ano III, pp. 45-46, jan. 1951.

SANTOS, Nelson Pereira dos. Comissão permanente de defesa do cinema brasileiro. Boletim noticioso, n. 01, de 01 de Outubro de 1952. In: SOUZA, Inácio de Melo. *Congresos, patriotas e ilusões*. ? f. 1981. Tese (Doutorado em Antropologia social). Universidade de São Paulo, 1981 (datilografado), p. 161

_____. Nelson Pereira dos Santos fala sobre o cinema brasileiro (entrevista concedida a David E. Neves e Ronald F. Monteiro). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 31, p. 04-12, mar-abr, 1962.

_____. Depoimento. In: GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Embrafilme, 1983, p. 202-208.

_____. Interview. In: VIDAS secas [Barren lives]. Directed and written by Nelson Pereira dos Santos. Produced by: Luiz Carlos Barreto. 1963. New Yorker Video, 2010. Encarte do DVD americano.

_____. Entrevista (Q & A) (concedida a Darlene Sadlier). In: FIFTY years of Brazilian Cinema. Nelson Pereira dos Santos retrospective. Bloomington, IN, Indiana University, Abr 2013.

SARACENI, Paulo César. [carta]. abri-maio?, 1964, Rio de Janeiro [para] ROCHA, Glauber. [s.n]. 3 f. Atualização sobre a situação política pós-golpe. In: BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha: Cartas ao mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 251-3.

SGANZERLA, Rogério. Revisão de Os cafajestes I. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, p. 05, São Paulo, 04 jan 1964.

_____. Revisão de Os cafajestes II. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, p. 05, São Paulo, 11 jan 1964.

_____. A 'câmera' cínica. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 11 jul. 1964.

_____. Cineastas do corpo. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 26 jun. 1965.

_____. Corpo mais alma. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 31 jul 1965.

_____. As promessas do tédio e da coragem (entrevista concedida a Miriam Alencar). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 28, 01 jun. 1966.

_____. Fala Glauber Rocha. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05. 07 Maio 1966.

_____. Fala Gustavo Dahl. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 05 nov. 1966.

_____. Diegues depõe. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05. 24 dez. 1966.

_____. Diegues depõe (II). *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 07 jan. 1967.

SILVEIRA, Walter. O papel vanguardístico da crítica cinematográfica. In: I CONVENÇÃO nacional da crítica cinematográfica. Documentos da convenção. São Paulo: [s. l.], 13 dez. 1960, datilografado.

_____. *As fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

SOUZA, Cláudio de Mello. A Condenação do talento. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05. 5 ago, 1961.

SPIEWAK, José Júlio. Ameaça ao cinema nacional se repete. *Diário de São Paulo*, São Paulo, p. ?, 09 ago. 1966.

SILVEIRA, Walter da. A Documentação cinematográfica e o Brasil. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 20, p. 17-18, Dezembro, 1960.

_____. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, p. 21, Julho, 1961.

SIQUEIRA, Cyro. A revisão do método crítico. *Revista de cinema*, Belo Horizonte, ano I, n. 01, p. 05-08, abr. 1954.

_____. Cinema, arte do consumo. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, nova série, n. 03, p. 22-26, jul-ago, 1964.

_____. O cinema em crise. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, nova série, n. 04, p. 47-49, set-out, 1964.

STERNHEIM, Alfredo. Criação do Instituto de Cinema; venda da Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 71 ?, 07 ago. 1966.

UMA INTRODUÇÃO a Filmologia. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 07, ano I, p. 45-47, outubro-novembro, 1967.

TAMBELLINI, Flávio. Insurreição contra a derrota. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano I – n. 04, p. 02, mar.-abr. 1967.

TEIXEIRA, Jaime Rodrigues. Revisão e propósitos do curta-metragem. In: COSTA, Flávio Moreira (org.). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1966, p. 223-251.

TEIXEIRA, Novaes. 'Orfeu Negro' foi o grande êxito ontem no certame. *Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 13 maio 1959.

TORRES, Rodrigues. A co-produção cinematográfica. *Filme Cultura*, n. 09, ano II, p. 51-53, 30 abr 1968.

TREVISAN, João Silvério. Vera Cruz: visão, lições. *News Letter*, São Paulo, n. ?, p. 06-07, 23 jan. 1966.

VIANNA, Antônio Moniz. Lima Barreto. In: AMICO, Gianne (org.). *Il cinema brasiliano*. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva ed, 1961?, p. 92-97.

_____. Rubem Biáfora nella generazione dei critici-registi. In: AMICO, Gianne (org.). *Il cinema brasiliano*. Trad. Aldo Borla. Milão: Silva ed, 1961?, p. 109-114.

VIANY, Alex. O cinema nacional. *Fundamentos*, São Paulo, n. 05 (28), p. 03-04, jun 1952.

_____. Orfeu e o cinema brasileiro. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 25, ano XVII, pp. 56-57 e 65, jun. 1959.

_____. Os perigos de 'Orfeu do Carnaval'. *Leitura*, Rio de Janeiro, v. XVIII, n. 30, p. 58-61, dez, 1959.

_____. No Rio de Janeiro (Entrevista). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 16, p. 09-15, Abril, 1960.

_____. Cinema Novo: alguns apontamentos. In: AVELLAR, José Carlos (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 41-50, pp. 41-42. Ensaio originalmente publicado em 1962.

_____. *Introdução ao cinema brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revam, 1993 (Originalmente publicado pelo Instituto Nacional do livro em 1959).

_____. O cinema e a cultura brasileira. In: AVELLAR, José Carlos (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, pp. 125-156. Ensaio escrito em 1965.

_____. O sol por testemunha. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, p. 10-11. Julho, 1961.

_____. Alex Vianny fala sobre Cinema novo (entrevista a Sérgio Payrelli [sic] Porto). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 34, p. 05-18, Jan-abr. 1963.

WOLF, José. Khouri: o mito (burguês) da arte-angústia. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 02 abr. 1967. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.

g) Publicidade

MATERIAL publicitário. Campanha de educação cívica e civismo. São Paulo: [s. l.], 1964?. In: PERSON, Luís Sérgio Person. *Agonia*. São Paulo: [s. l.], 1963 (anexo na página 68).

MATERIAL publicitário. Metalúrgica paulista S.A. *Anhembi*, São Paulo, n. 22, ano II, s.p, set. 1952.

MATERIAL publicitário. O Estado de São Paulo. *Anhembi*, São Paulo, n. 23, ano II, s.p, out. 1952.

h) Notícias publicadas em jornais e periódicos

ACERVO ESTADÃO. Disponível em < <http://acervo.estadao.com.br/> > Acesso: em 05 mar. 2014.

AINDA o caso Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 12, 05 mai. 1965.

AS NOVAS técnicas e o cinema. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 09, 23 mar. 1958.

BIÁFORA, Rubem. Casamentos e divórcios. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 18 jan. 1965.

_____. Jovem crítico estreia como diretor. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 11, 03 dez. 1965.

CANNES Archive. XVIII ceremony < <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/1965/allSelections.html> > Acesso em: 15 set 2014.

CINEMA PAULISTA contra campanha. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p.?, 13 out. 1966.

DIVORCIADO do Brasil o cinema de S. Paulo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, p.?, 07 maio 1954.

ENCERROU-SE ontem a II Bienal de São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 07, 27 fev 1954.

FILME não anda porque Roberto Carlos não pára. *Última hora*, Rio de Janeiro, p. ?, 14 jun. 1966.

GOVERNADOR aprova a encampação da Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 11, 19 abr. 1966.

FILMAGEM concluída. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 22 ?, 12 dez 1965.

INDICAÇÕES da semana. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 20, 21 mar. 1966?.

IRREGULARIDADES na Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 24 ago. 1965.

LAUDO Natel e a Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08 (?), 06 ago. 1966.

NO CINEMA brasileiro a divisão leva a discussão. *Folha de São Paulo*. São Paulo. 17. 10. 1966.

O ESTADO de S. Paulo está realizando.... *O Estado de São Paulo*, p. 12, São Paulo, 04 ago. 1943.

OPINIÃO de Bazin sobre o Festival. *Suplemento Especial Cinematográfico d'O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 14, 27 fev. 1954.

PELÍCULA foca energia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 09, 08 dez. 1966.

PITAGUARI, Moacir. Fala o homem da Vera Cruz. *Jornal da tarde*, São Paulo, p. ? 21 jul 1966.

PRESIDENTE da Vera Cruz: Empresa está em fase de recuperação total. *Diário Popular*, São Paulo, p. ? 15 jul. 1966.

PRODUTORES querem fazer emendas no projeto que cria Instituto de Cinema. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 15.10.1966.

PROGRAMAÇÃO. *Boletim do Festival*, São Paulo, n. 05, p. ?, 16 fev. 1954, p. 07.

PROJETO do INC é crime contra cinema nacional. *Jornal do comércio*, p. ? Rio de Janeiro ,14 out 1966.

PROTESTO contra o aluguel da Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 27 jan. 1965.

RAMOS, Paulo. Laudo: Governador tem plano para a Vera Cruz funcionar. *Folha Ilustrada*, São Paulo, p. ? 06 ago 1966.

ROBERTO Carlos explica o filme que vai fazer. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 13, 12 abr. 1966.

SERIA vendida a Vera Cruz. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 09, 05 ago. 1966.

TEIXEIRA, Novais. Depoimento e confronto. *Suplemento Especial Cinematográfico d'O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 15, 27 fev. 1954.

VALLE, Rodrigo de Mello. Um homem para Vera Cruz. *Jornal da tarde*, São Paulo, p. ? 15 jul. 1966.

e) Críticas cinematográficas

II JORNADA de cine-clubes brasileiros. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 16, p. 41, abr. 1960.

XIII CANNES, 1960: Numa revisão completa. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 19, p. 08-12, ago. 1960.

A CRITICA e o cinema novo I. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 02, ano I, p. 26-29, nov.-dez. 1966.

A CRITICA e o cinema novo II. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 03, ano I, p. 52-55, jan. 1967.

ALMEIDA, Isaías. Crítica a uma crítica. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte: n. 32, p. 91-92, maio-ago. 1962.

ALGAMENOR, Alfredo. Ainda: Cannes, XII (1959). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 15, p. 10-15, dez.-jan. 1959-1960.

APOSTOLADO de Cinema no Brasil. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 15, p. 34, dez.-jan. 1959-1960.

AUGUSTO, Sérgio. Prença de Torres-Nilson (com curta entrevista). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 06-26, maio-ago. 1962.

_____. Chronique d'un été. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 58, maio-ago. 1962.

_____. Jerry Lewis: Wath [sic] me worry? *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p. 05-10, set.-dez. 1962.

_____. Seção livros. *Filme Cultura*, n. 05, Ano I, p. 62, São Paulo, Julho/Agosto, 1967.

AUGUSTO, Sérgio et alli. Semana do cinema francês. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 50-62, maio-ago. 1962.

AZEREDO, Ely. Para Walter Hugo Khoury o mínimo de concessões. *O tempo*, São Paulo, p. 07 set. 1958. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.

_____. Walter H. Khouri: um cinema 'latente e luminoso'. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 10, p. 19-20, fev.-mar. 1959.

_____. Walter Hugo Khouri. IN: AMICO, Gianne (org.). *Il cinema brasiliano*. Milão: Silva ed, 1961, p. 98-108.

_____. Situação dos cinemas de arte. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 03, ano I, p. 51, jan. 1967.

_____. Biáfora, a coragem de ser. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 07, ano I, p. 18-25, out.-nov. 1967.

_____. Dossiê Khouri. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 12, ano III, p. 14-15, maio-jun. 1969.

- AZEVEDO, E. Ponte do Rio Kwai. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 16, p. 23-29, abr. 1960.
- AZEVEDO, Gennyson. Sadoul e a RCC: Cinema brasileiro: muito bom, Hollywood: 'Salsicharia'. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 18, p. 36-37, jul, 1960.
- BARRETO, Lima. RCC visita Lima Barreto (Entrevista concedida a Elísio Valverde). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 15, p. 25-27, dez.-jan. 1959-1960.
- BARROS, José Tavares de. Festival de Sestri-Levante. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 27-38, maio-ago. 1962.
- _____. Locarno: Festival menor em 1962. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p. 62-68, set.-dez. 1962.
- _____. Bergman (no segmento Quatro Diretores – Bresson, Bergman, Resnais, Kurosawa). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 34, p. 53-60, Jan-abr. 1963.
- BECKER, Túlio. Walter Hugo Khouri: À Beira do Abismo. In: _____. *Sublime Obsessão*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura; EDUNISC, 2003. p. 130-135.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Gigante de pedra. In: _____. Festival Internacional de cinema no Brasil. p. 05. Disponível em < http://www.bresserpereira.org.br/ver_file.asp?id=1463> Acesso em: 12 jul. 2005. Originalmente publicado em 19 fev. 1954.
- BRITO, Jomard Muniz de. A crítica cinematográfica. *Revista de Cinema*. Belo Horizonte, ano III, n. 22. p. 17-23. abr.-maio, 1956.
- _____. O ritmo no cinema: sua função visual e musical. *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, ano IV, n. 23, p. 15-22, maio-jun. 1957.
- _____. A unidade espacio-temporal (tema para uma filosofia do cinema). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 06, ano I, 15-2?, jun.-jul. 1958.
- CANNES XIV 1961. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, p. 26-31, Julho, 1961.
- CELI, Adolfo. Noite vazia. *A Notícia*. Rio de Janeiro, p. 29 mar. 1965. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.
- CHIOCHETI [CIOCHETI], Ermetes. Antonioni e outras impressões. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p. 51-60, set-dez. 1962.
- CINEMATECA Brasileira: sua dramática (e nobre) existência. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 22, p. 50-52, jun. 1961.

- D'ANDREA, Dr. [sic] Flávio. Identificações nas tendências do cinema contemporâneo. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p. 39-40, set.-dez. 1962.
- DIDONET, Humberto. Princípios de uma posição. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 26-27, p. 79-85, out.-nov. 1961.
- _____. Cinema e religião. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p. 72-73, set-dez. 1962.
- DUARTE, B. J. Cinema e fotografia. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, p. 55-60. n. 01, Ano I, Jan-Jun ?, 1966.
- E DEUS criou a mulher. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 08, 31 jul. 1958.
- EDITORIAL. *Revista de cultura cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 11, ano II, p. 01-02, abr.-maio 1959.
- EDITORIAL. *Revista ângulos*, Salvador, n. 14, ano IX, p. 03-04, maio 1959.
- EDITORIAL. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 02, maio-ago. 1962.
- EDITORIAL. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p. 02. set-dez. 1962.
- EDITORIAL. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 34, p. 02-03, Jan-abr. 1963.
- EDITORIAL. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 31, p. 02, mar.-abr. 1962.
- EDITORIAL. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, p. 01, Julho, 1961.
- EISNER, Lotte H. A cenografia diabólica do cinema alemão. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 19, p. 20-21, Agosto, 1960.
- ENQUÊTE: os filmes mais importantes. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 8, ano II, p. 19-24, 6 mar. 1968.
- ESTRÉIA de músico de vanguarda no cinema. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, sem página, 20 dez. 1962. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.
- FARIA, Octavio. Por um cinema-síntese. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 08, ano II, p. 46-47, março, 1968.
- FERRAZ, Geraldo. Introdução à temporalidade no cinema. *Filme Cultura*, p. 30-33. Ano I, n. 04, Mar/abr. 1967.
- FONSECA, Jose Alberto da. Cinema brasileiro: para onde vamos? *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 26-27, p. 18-24, out.-nov. 1961.

_____. Uma falsa crítica. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 31, p. 13-18, mar.-abr. 1962.

GONTIJO, Ronaldo M. Cidade Ameaçada. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 26-27, p. 42, out.-nov. 1961.

GONTIJO, Ronaldo M. Acochado entre Deus e o pecado. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 31, p. 65-66, mar.-abr. 1962.

GRÜNEWALD, José Lino. Cinema 1958. In: _____. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 1960*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 32-36. Originalmente publicado no *Jornal de Letras* jan.-fev. 1959.

_____. Cinema 1959. In: _____. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 1960*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 44-48. Originalmente publicado no *Jornal de Letras*, jan.-fev. 1960.

_____. Hiroshima, meu amor, um filme-revolução. In: _____. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. Org; Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 50-54, p. 50-51. Originalmente publicado no *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, jun. 1960.

_____. Cinema 1960. In: _____. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 1960*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 64-69. Originalmente publicado no xx jan.-fev. 1961.

_____. Cinema 1961. In: _____. *Um filme é um filme: O cinema de vanguarda dos anos 60*. Org: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 79-84, p. 79. Publicado originalmente no *Jornal de letras*, Rio de Janeiro, jan.-fev. 1962.

_____. Vidas secas. In: _____. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 1960*. Org: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 128-131, p. 129-130. Originalmente publicado no *Jornal das letras*, Rio de Janeiro, nov. 1963.

_____. Antonioni em Eclipse. In: _____. *Um filme é um filme: O cinema de vanguarda dos anos 60*. Org: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 123-125, p. 123 Originalmente publicado no *Jornal das letras*, Rio de Janeiro, nov. 1963.

_____. Cinema ou administração. In: _____. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 1960*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 164-169. Originalmente publicado no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 jul. 1965.

KHOURI foi ver o que há em Hollywood. *Visão*, São Paulo, sem página, 06 maio 1960. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.

JORNAL de cinema. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p.69-71, Set-dez. 1962.

LACHTERMACHER, Saul. Saul Lachtermacher: progresso industrial impulsiona o CB (Entrevista concedida a Elísio Valverde). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 19, p. 23-28, Agosto, 1960.

LAGE, Maria S. da Costa. A mulher e o cinema. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 18, p. 26, Julho, 1960.

LIMA, Antonio José de. Cidade Ameaçada. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 26-27, p. 42, out.-nov. 1961.

LIMA JR, Walter Lima. Uma aventura no cinema moderno. Disponível em <<http://www.oocities.org/walterlimajr/Cri-Aventura.html>> Último acesso em 08. 12. 12. Publicado originalmente em *O Correio da Manhã* de 27 de Janeiro de 1962.

_____. Jules e Jim. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 62, maio-ago. 1962.

_____. O ano passado em Marienbad. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 62, maio-ago. 1962.

LOBENWEIN FILHO, Oscar. Cidade Ameaçada. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 26-27, p. 41, out.-nov. 1961.

_____. Mulheres e milhões. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 26-27, p. 43, out.-nov. 1961.

_____. Jornal de Cinema. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 26-27, p. 72, out.-nov. 1961.

LOGGER, Pe Guido. O tempo cinematográfico e 'Hiroshima, Mon Amour'. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 18, p. 14-17, , Julho, 1960.

_____. Bergman e seus críticos. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 22, p. 33-39, Junho, 1961.

_____. Cinema, cultura e cultura cinematográfica. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 26-27, p. 62-71, out.-nov. 1961.

_____. Polivisão e outros. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 31, p. 70-71, mar.-abr. 1962.

- LOUZADA FILHO, O. C. Consciência na grande cidade. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, p. 01, 22 abr. 1967.
- MALA postal. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 17, p. 02-03, maio 1960.
- MALTA, Luiz Roberto Seabra. A Ilha: o cinema brasileiro de Khouri. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 34, p. 21-22, Jan-abr. 1963.
- MARINHO, Rosendo. Cineclube e saudosismo. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 22, p. 36, Junho, 1961.
- MASSOTE, Pe Edeimar. III Jornada Nacional de Cineclubes. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 22, p. 53-55, Junho, 1961.
- MENDES, Luiz Fernando de Vianna. Fellini o primeiro. Abismo de um sonho. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 34, p. 69-70, Jan-abr. 1963.
- MONTELEONI, Franco. O Cinema da objetividade. Trad. Alexandre Pires. *Filme Cultura*, p. 10-19. Ano I, n. 04, Mar/abr. 1967 (originalmente publicada na revista *Bianco & Nero* no. 06 em 1966).
- MONTEIRO, Ronald. Jules et Jim. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 61, maio-ago. 1962.
- MOTA, Carlos Maximiano. Mestre Hitchcock: Intrigas, Angústia e Vertigem. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 18, p. 18-20, Julho, 1960.
- NEVES, David. O sol por testemunha. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, p. 12-13, Julho, 1961.
- _____. (?) Cafajestes duas vezes. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 86-88, maio-ago. 1962.
- _____. Um filme de alienados. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 33, p. 43-50, Set-dez. 1962.
- _____. A câmpanula mineira. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 18 jun. 1966.
- NILSSON, Moacir. Renais (no segmento Quatro Diretores – Bresson, Bergman, Resnais, Kurosawa). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 34, p. 60-63, Jan-abr. 1963.
- OLIVEIRA, José Eduardo Marques (?). Cafajestes duas vezes. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 89-90, maio-ago. 1962.

- OPINIÃO sobre “Noite Vazia”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, sem página, 5 dez. 1964. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.
- PAIVA, Salviano Calvacanti de. Cinema e sociologia: um caminho. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Ano I, n. 04, p. 34-47, mar/abr. 1967.
- PEREIRA, Regina Paranhos. Erotismo e cinema brasileiro. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 28-37, jul. 1968.
- PONTES, Norma Bahia. A Falecida. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 07, ano III, p. 177-178, out. 1965.
- PORTO, Sérgio Dayrell. Cinema: arte e linguagem. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 93-94, maio-ago. 1962.
- RITTNER, Maurício. Atualidade de Epstein. *Filme Cultura*, p. 38-39. Ano I, n. 04, Mar/abr. 1967.
- ROCHA, Glauber. Filme experimental: um filme fora do tempo. *Revista Ângulos*, Salvador, n. 14, ano IX, p. 103-106, maio 1959.
- RODRIGUES, Ironildes. Raio X de Welles. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 19, p. 16-19, Agosto, 1960.
- RODRIGUES, Jaime. Antonioni: 'Dossiê' completo. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 06, ano I, p. 12-25, set. 1967.
- SAENZ, José. Le Couer Battant. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 54, maio-ago. 1962.
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Uma fita nacional que há muito esperávamos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 06, 31 maio 1958.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. Nelson Pereira dos Santos fala sobre o cinema brasileiro (entrevista concedida a David E Belo Horizonte. Neves e Ronald F. Monteiro). *Revista de Cultura Cinematográfica*, , n. 31, p. 04-12, mar.-abr. 1962.
- SANTOS, Pedro Paulo Cristovam. Curso de Estética. A Necessidade existencial da criação artística. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 17, p. 21-30, Belo Horizonte, maio 1960.
- SANTOS, Roberto. Cinema de Roberto Santos – Clareza, simplicidade e humanismo (Entrevista concedida a Elísio Valverde). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 18, p. 13 e 29-33, Julho, 1960.

SILVA, Ruy Pereira. Co-produção com o Brasil. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, no. 15, p. 06-09, Dezembro-Janeiro, 1959-1960.

SALLES, José C. Ferraz. Noite Vazia. *Diário de São Paulo*, São Paulo, sem página, 13 dez. 1964. Recorte dos Arquivos da Cinemateca Brasileira.

SOARES, Paulo Leite. Ainda Antonioni: Aventura & Amigas. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 43-47, maio-ago. 1962.

_____. Morin e o Cinema. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 32, p. 48, maio-ago. 1962.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. A Aventura de Antonioni. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 31, p. 19-22, mar.-abr. 1962.

TRIGUEIRINHO NETO (entrevista a Asclepiades Pommé). Meio de evolução: Cinema de Trigueirinho Neto. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, p. 45-48 e 51, Julho, 1961.

VALVERDE, Elisio. Crítica de filmes – Na Garganta do diabo. Festival de imagens. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 18, p. 02-05, Julho, 1960.

_____. Quando voam as cegonhas. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 20, p. 02-10, Dezembro, 1960.

_____. Retrato da Nouvelle Vague: Os primos (Le cousins). *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 19, p. 29-30, Agosto, 1960.

_____. Belo Horizonte, 1960 – retrospecto. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 22, p. 46-49, Junho, 1961.

_____. Rossellini, 1959, um farsante. *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, n. 23, p. 32-42, Julho, 1961.

h) Outros

AKCELRUD, Isaac. Cosmopolitismo – bandeira da traição nacional. *Fundamentos: Revista moderna de cultura*, São Paulo, n. 14 – Ano II, p. 10-14, abr 1950.

FANON, Frantz. *The wretched of the Earth*. Trad. Richard Philcox. New York: Grove & Atlantic, 1961.

FARKAS, Thomas. *Thomas Farkas*. São Paulo: EDUSP, 2002.

FERNANDES, Florestan. As Ciências sociais. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 01, 16 jul. 1960.

GERSEN, Bernardo. Uma sociologia existencial (I). *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 03. 07 jul 1962.

_____. Uma sociologia existencial (II). *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 0x. xxx 1962.

_____. Uma sociologia existencial (III). *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 04, 21 jul 1962.

_____. Uma sociologia existencial (IV). *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 0x. xxx 1962.

ÍNDICE dos autores. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 7-8, 31 dez. 1960.

_____. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6-7, 30 dez. 1961.

_____. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6-7, 29 dez. 1962.

_____. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6-7, 28 dez. 1963.

_____. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6-7, 09 jan. 1965.

_____. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 6-7, 8 jan. 1966.

_____. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 4-5, 07 jan. 1967.

_____. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5-6, 28 dez. 1967.

_____. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 4-5, 06 ago. 1968.

_____. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 4-5, 04 jan. 1969.

_____. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 4-5, 10 jan. 1970.

JAGUARIBE, Hélio. O Iseb e o desenvolvimento nacional. In: TOLEDO, Caio Navarro (Org.). *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 31-44.

KARNAL, Leandro. A rebeldia, os intelectuais e a juventude. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 15. p. 135-145, set 1967.

LEBRUN, Gerard. A “realidade nacional” e seus equívocos. In: TOLEDO, Caio Navarro (Org.). *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 165-200, p. 199. (Artigo originalmente publicado na *Revista Brasiliense*, São Paulo, nº 47, 1963).

LEONTIEV, A. Cosmopolitismo e internacionalismo. *Fundamentos: Revista moderna de cultura*, São Paulo, n. 13 – Ano II, p. 15-20, mar 1950.

AOS CURRAIS de augias. *Anhembi*, São Paulo, n. 22, ano II, p. 1-4, set. 1952.

PERSICHETTI, Simonetta & TRIGO, Thales. *Thomas Farkas*. São Paulo: SENAC, 2005.

PINHEIRO, Flávio & ARAÚJO, Marcelo Mattos. *Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

PINTO, Álvaro Vieira. *Consciência e realidade nacional*. Rio de Janeiro: ISEB, 1960 (2 vols).

RAMOS, Alberto Guerreiro. *A Redução sociológica*. 3 ed. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1996. Publicado originalmente em 1958.

RITTER, M. Gerações inconciliáveis: a propósito da plataforma de uma nova geração. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 03, 04 jul, 1943.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Ideologia da burguesia nacional*. Rio de Janeiro: ISEB, 1961.

_____. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. Cadernos do povo brasileiro, n. 02. Disponível em < <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/povonobrasil.pdf>.> Acesso em: 29 jul. 2014

_____. Terrorismo cultural. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 01, p. 239-297, maio 1965.

_____. A Repressão dos intelectuais do ISEB. In: TOLEDO, Caio Navarro (Org.). *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 82-99.

OBRAS CONSULTADAS

ABBAGNANO, Nicola. Intencionalidade. In: _____. *Dicionário de filosofia*. 5 ed. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 576-577.

ABBAGNANO, Nicola. Existencialismo. In: _____. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi (coord.). São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 402-406.

ABREU, Alzira Alves de. Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). In: FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. *Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 409-432.

ABREU, Regina. A Pesquisa nas fronteiras do Cinema. *Cinemin*, Rio de Janeiro, n. 26, p. 26-27, ago, 1986.

AB'SABER, Tales. *A imagem fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: EdUFMG; Humanitas, 2006.

_____. *Que c'osè un dispositivo?* 3 ed. Roma: Nottetempo ed, 2013.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é um dispositivo?* e outros ensaios. Trad. Vínicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino J. Assman. Belo Horizonte: EdUFMG; Humanitas, 2012.

_____. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ALBERA, François. Arquivo, história e cinema. Entrevista com François Albera. *Revista Cinemateca Brasileira*, São Paulo, n. 01, p. 77-87, jan. 2012.

_____. *Modernidade e vanguarda no cinema*. Trad. Adilson Mendes e Fábio Raddi Uchoa. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012.

ALBERTI, Verena. O século moderno: modos de vida e consumo na República. In: GOMES, Ângela de Castro, PANDOLFI, Dulce Chaves et al [coord]. *A república no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, CPDOC, 2002, p. 260-337.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. *A invenção do nordeste e outras artes*. 4 ed. Recife: FJN; Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 2009.

ALPERS, Svetlana. *A Arte de descrever: A arte holandesa do século XVII*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *O projeto de Rembrandt: O ateliê e o mercado*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALVARAY, Luisela. Melodrama and the emergence of Venezuelan cinema. In: SADLIER, Darlene J. *Latin American Melodrama: Passion, pathos and entertainment*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009, pp. 33-50.

AMANCIO, Tunico. As viagens de Marcel Camus. *Estudos de Cinema: SOCINE II e III/SOCINE*. São Paulo: Annablume, 2000. Disponível em <<http://www.uff.br/lia/tunico/htmls/artigos/camus.htm>> Acesso: em 19 Abr 2014.

_____. O estrangeiro Marcel Camus: olhares do afeto sobre algumas cidades brasileiras. *Passage de Paris*. Paris, n. 01, p. 53-61, 2005.

AMORIM, Christiane. Armorialismo e/ou regionalismo em *A História de Bernarda Soledad: a tigre do sertão*, de Raimundo Carrero. *Revlet - Revista Virtual de Letras*, Goiânia, Ano III, n. 05, 2011. Disponível em <<http://www.revlet.com.br/artigo/86>> Acesso: em 20 Jun 2014.

ANDIÓN, Margarita Ledo. Foto y cine como vanguardia. In: _____. *Cine de fotógrafos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

APPIAH, Anthony Kwame. *Cosmopolitanism: ethics in a world of strangers*. New York: Norton & Cia, 2006.

ARASSE, Daniel. Arte e ciência: funções do desenho em Leonardo da Vinci. In: FABRIS, Annateresa & KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp. 2006, p. 54-74.

ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. Trad. Rodrigo Naves. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 18, p. 42-48, set, 1987.

ARRUDA, Antônio de. *A Escola Superior de Guerra*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Ed. GRD; Instituto Nacional do Livro; Fundação Nacional Pró-memória, 1983.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6028: Resumos*. Rio de Janeiro, 1990.

_____. *NBR 6023: Informação e documentação: referências*. Rio de Janeiro, 2002.

_____. *NBR 6029: Informação e documentação: livros e folhetos*. Rio de Janeiro, 2002.

_____. *NBR 10520: Informação e documentação: citações em documentos*. Rio de Janeiro, 2002.

_____. *NBR 6024: Informação e documentação: numeração progressiva das seções de um documento escrito*. Rio de Janeiro, 2003.

_____. *NBR 6027: Informação e documentação: sumário*. Rio de Janeiro, 2003.

AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e cinema novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 31, n. 02, p. 139-163, jul.-dez 2008.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.

_____. *O olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *As teorias dos cineastas*. 2a. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004.

_____. *O cinema e a encenação*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *A análise do filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectivas, 2002.

_____. Panorama da historiografia do cinema brasileiro. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 17-30, jan-jun. 2007.

_____. Alex Viany e Guido Aristarco: um caso das ideias fora do lugar. *Raio X*, São Paulo, p. 63-69. 200?. Disponível em <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/veiculos_de_comunicacao/SIN/SIN08/SIN08_16.pdf> Acesso em: 15 set. 2014.

_____. *Pensamento industrial no cinema brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed 34; EDUSP, 1995.

_____. *Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *O chão das palavras: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AZEVEDO E SILVA, Angelissa. A Campanha do Petróleo: em busca do soberania nacional. In: FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão (Org.). *Nacionalismo e Reformismo radical (1945-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 309-333.

AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa. Um olhar para fora da muralha. *Archai*, Brasília, n. 07, jul-dez, 2011, p. 67-74.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura. 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. *Camera historica: the century in cinema*. Trad. Ninon Vinsonneau; Jonathan Magidoff. New York: Columbia University Press, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. Meu coração a nu. In: _____. *Poesia e prosa*. Trad. Ivo Barroso et all. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2006, p. 524-550.

BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Trad. Maria. Cecília Preto R. Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 1991

_____. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAXANDALL, Michael & ALPERS, Svetlana. *Tiepolo and the pictorial intelligence*. New Haven: Yale University Press, 1994.

BECK, Ulrich; SZNAIDER, Natan. Unpacking cosmopolitanism for the social sciences. *British Journal of Sociology*, Londres, n. 57 (1). pp. 1-23, 2006.

BEHR, Shulamith. *Expressionismo*. Trad. Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BELLOUR, Raymond. *The analysis of film*. Trad. Constance Penley et all. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7a. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad: Rubens Rodrigues Torres e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto. São Paulo; Belo Horizonte: Imprensa oficial do Estado de São Paulo; Edufmg, 2006.

_____. *O anjo da história*. 2 ed. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENTES, Ivana. The 'Sertão' and the 'Favela' in contemporary Brazilian film. In: NAGIB, Lucia (org.) *The New Brazilian cinema*. London; New York: I.B. Tauris, 2006, pp. 121-137.

BERNARDET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica: nacional e popular na cultura brasileira*. São Paulo: Embrafilme; Brasiliense, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude & RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

BERNARDET, Jean-Claude. *São Paulo S.A.: o filme de Luís Sérgio Person descrito por Jean-Claude Bernadet*. São Paulo: Alhambra; Embrafilme, 1987.

_____. *O autor no cinema: a política dos autores: França e Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense; Edusp, 1994.

_____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. Análise sintagmática de ‘São Paulo Sociedade Anônima’. In: METZ, Christian. *A Significação no cinema*. 2 ed. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectivas, 2012, p. 245-281.

BESANÇON, Alain. A arte e o cristianismo. In: FABRIS, Annateresa & KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp. 2006, p. 32-53.

BETTI, Maria Silva. *Oduvaldo Viana Filho*. São Paulo: Edusp, 1997.

BIN, Marco Antonio. *A São Paulo de Person: uma análise sócio-espacial do filme São Paulo S.A.* 1998. 124 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 1998.

BINETTI, Maria J. Tempo e eternidade no pensamento kierkegaardiano. Trad. Elisângela P. Machado. *Controvérsia*, São Leopoldo, RS, vol. 06, n. 01, p. 72-82, jan.-maio 2010.

BOLLE, Willi. Cores no Passagenwerk. *Estudos avançados*, São Paulo, n. 10 (27), p. 41-77, 1996.

_____. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: Wisconsin University Press, 1985.

_____. *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

_____. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*: vol 2. São Paulo: SENAC, 2005, p. 277-302.

_____. *Figuras traçadas na luz*: a encenação no cinema. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film history*: an introduction. 2 ed. New York: McGraw Hill, 2003.

_____. *Film art*: an introduction. 7 ed. New York: McGraw Hill, 2004.

BOSI, Alfredo. Um testemunho do presente. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*: ponto de partida para uma revisão histórica. 4 ed. São Paulo: Ática, 1980, pp. I-XVII

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria. Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. 6. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

_____. *Ficções*. Trad. Davi Arriguci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luís; FERRARI, Oswaldo. *Sobre a amizade & outros diálogos*. Trad. John O'Kuinghttons. São Paulo: Hedra Ed, 2009.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrôpoles: as faces do monstro urbano (as cidades do século XIX). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 5, n. 8/9, p. 35-68, set. 1984.

_____. *Londres e Paris no século XIX*: o espetáculo da pobreza. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Cidade e história. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cidade*: história e desafios. Rio de Janeiro: FGV, 2002, p. 16-35.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

_____. As lições avançadas do mestre Mário Pedrosa. In: _____. *Experiência crítica*: textos selecionados. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 48-52.

_____. Fato estético e imaginação histórica. In: _____. *Experiência crítica*: textos selecionados. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 139-153.

BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project*. Cambridge: MIT Press, 1991.

_____. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 155-204.

BUENO, André e GOES, Fred. *O que é geração Beat*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BURCH, Noël. *Práxis do cinema*. Trad: Marcelle Pithon; Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

CAETANO, Maria do Rosário. *Festivais*. In: ENCICLOPÉDIA do cinema brasileiro. 2 ed. São Paulo: SENAC, 2012, p. 238-239.

CAIN, James M. *O destino bate à sua porta*. Trad: Celson Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Indenização em dobro*. Trad. João Batista da Costa Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, 2007

CAMARGO, Célia & LOBO, Lucia. A Pesquisa histórica e as fontes não convencionais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 50-53, nov. 1984.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. 2 ed. Trad. Ari Roitman; Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record Bestbolso, 2012.

CANDIDO, Antonio. Informe político. In: CALIL, Carlos Augusto e MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio - um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Embrafilme; Ministério da Cultura, Brasiliense, 1986, p. 55-71.

CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre antropologia urbana*. Trad. Cecilia Prada. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CANOVA, Gianni. O olhar sobre a cidade. In: RODRIGUES, Antonio (org). *Cinema e arquitetura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa/Museu de Cinema/ Ministério da Cultura, 1999, p. 183-189.

- CANTINHO, Maria João. O vóo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialética em Walter Benjamin. Disponível em <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero39/imadiale.html>>. Acesso em: 12 set. 2014.
- CAPRETTINI, Gian Paolo. Imagem. In: *Enciclopédia Einaudi*, Vol. 31 (O Signo). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994, p. 177-199.
- CAPUZO, Heitor. *O cinema além da imaginação*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.
- CARDOSO, Ciro Flamarion & MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 401-418.
- CARROL, Noël. *A filosofia do horror: ou os paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1999.
- CARUSO, Igor. *A separação dos amantes: uma fenomenologia da morte*. Trad. João Silvério. 4 ed. São Paulo: Cortez, 1986.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Os últimos dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.
- CASTRO, Ruy. Amoral, neopagão, fenomenológico. In: GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme*. São Paulo: Companhia das letras, 2001, p. 09-18.
- _____. Moniz, Wagonmaster. In: VIANA, Antonio Moniz. *Um filme por dia: crítica do choque (1946-73)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 11-25.
- CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão Pessoa. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987, p. 189-297.
- _____. DUARTE, B. J: *Benedito Junqueira Duarte*. In: ENCICLOPÉDIA do cinema brasileiro. 2. ed. São Paulo: SENAC, 1997, p. 203-4.
- _____. Anhembi e a crítica de cinema (1950-1962) In: SOCINE (Org). *Estudos de cinema Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 171-188.

_____. A constituição do campo cinematográfico em São Paulo nos anos 40 e 50. In: RAMOS, Fernão Pessoa et al (org.). *Estudos de Cinema 2000*: SOCINE. Porto Alegre: Sulina, 2001, p. 209-213.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Retrospectiva Walter Hugo Khouri: meio século de cinema*. São Paulo, 2001.

CERTEAU, Michel. A operação histórica. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs). *História: novos problemas*. Trad. Theo Santiago. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 17-48.

_____. Práticas de espaço. In: _____. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 169-217

_____. A Economia escriturística. In: _____. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 221-246.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. 2 ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CEVASCO, Maria Elisa; COSTA, Iná Camargo. Para a crítica do jogo aleatório dos significantes. In: JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco, Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 1996, p. 05-11.

CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude*. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002.

_____. *O que é um autor? revisão de uma genealogia*. Trad. Luzmara Curcino e Carlos Eduardo Bezerra. São Paulo: EdUFSCAR, 2012.

CHAVES, Geovano Moreira. A Educação pelo cinema, o filme ideal e a censura na trajetória da Revista de Cultura Cinematográfica (1957-1963) e da Revista de Cinema (1954-1964). XII Encontro Regional de História ANPUH, Rio de Janeiro, p. 01-08, 2006. Disponível em <<http://www.rj.anpuh.org./Geovano%20Moreira%20Chaves.pdf>>. Acesso: em 02 jan. 2012.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. Intelectual engajado, uma figura em extinção? In: NOVAIS, Adauto (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das letras, 2006, p. 19-43.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como processo. In: TODOROV, Tzvetan. (org.). *Teoria da literatura I: textos dos formalistas russos*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 73-95.

COHEN-SOLAL, Annie. *Sartre*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2006.

_____. *Sartre*. Trad. Milton Persson. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.

CORRIGAN, Timothy. *Film and Literature: an introduction and reader*. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

CORTADE, Ludovic. The ‘microscope of time’: slow motion in Jean Epstein’s writings. In: KELLER, Sarah & PAUL, Jason N. (orgs). *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 161-177.

COSTA, Candida Monteiro Rodrigues. *Em busca de Luís Sérgio Person: cineasta na contramão: 1960-1976*. 143 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Pontífica Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2006.

COSTA, Helouise. Surpresas da objetiva: novos modelos de ver nas revistas ilustradas modernas. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Edunicamp, 2012, pp. 153-173.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chama. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CZAJKA, Rodrigo. Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural. *Revista Sociologia e Política*, Curitiba, v. 18, n. 35, p. 95-117, fev. 2010.

DARTON, Robert. *O Grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. Trad. Stela Senra. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Imagem-tempo*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. Nacionalismo como projeto de nação: a Frente Parlamentar Nacionalista (1956-1964). In: FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. *Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 357-376.
- DEPRAZ, Natalie. *Compreender Husserl*. Trad. Fábio dos Santos. Petrópolis: Vozes, 1999.
- DICIONÁRIO de filmes brasileiros. Antônio Leão da Silva Neto (ed.) São Paulo: A.L. Silva Neto, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Trad: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Image malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.
- _____. Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da arte segundo George Bataille. In: FABRIS, Annateresa & KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp. 2006, p. 75-112.
- _____. *Images in spite of all: four photographs of Auschwitz*. Trad. Shane B. Willis. Chicago: University of Chicago, 2008.
- _____. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad: Oscar Antonio Oviedo Funes. 3a. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo ed, 2011.
- _____. *A sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa e Lúcia Arbex. Belo Horizonte: EdUFMG, 2011.
- _____. *A pintura encarnada*. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.
- _____. *Diante da imagem: questão colocada para os fins da história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 2013.
- _____. Apêndice: Questão do detalhe, questão de trecho. In: _____. *Diante da imagem: questão colocada para os fins da história da arte*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Ed 34, 2013, p. 297-345.
- DOSSE, François. *A história*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, SP: Edusc, 2003.

_____. *História e ciências sociais*. Trad. Fernanda Abreu. Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. *Projeto História*, São Paulo, n. 21, p. 121-140, nov. 2000.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. 2 ed. Trad. Giovani Cuttolo. São Paulo: Perspectivas, 1972.

_____. *Como se faz uma tese*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *A vertigem das listas*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ESSUS, Ana Maria Mauad & GRINBERG, Lúcia. O século faz cinquenta anos: fotografia e cultura política em 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 14, n. 27, p. 129-147, 1994.

EUGÊNIO, João Kennedy. *Ritmo espontâneo: organicismo em Raízes do Brasil em Sérgio Buarque de Holanda*. Teresina: EDUFPI, 2012.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.

FABRIS, Annateresa. A imagem técnica: do fotógrafo ao virtual. In: _____. & KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp. 2006, p. 155-178.

_____. Uma sensação estranha, que faz pensar. In: SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Edunicamp, 2012, pp. 175-189.

FABRIS, Annateresa & FABRIS, Maria Rosaria. Realismo: duas visões confluentes. In: FABRIS, Annateresa & KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp. 2006, p. 256-270.

FABRIS, Maria Rosaria. *Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?* São Paulo: Fapesp; Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegria alegoria*. 3 ed. São Paulo: Ateliê ed, 1995.

FERNÁNDES, María. *Cosmopolitanism in Mexican Visual Culture*. Austin: University of Texas Press, 2014.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. Imagem da cidade e representação urbana. *Sinopses*, São Paulo, n. 16, p. 21-29, dez. 1991.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Falsificações (entrevista concedida a Bernardo Frey et all [197-]). *RECine: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, n. 01, ano 01, set. 2004.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Rucker Vieira: uma experiência cinematográfica no nordeste. *Sessões do Imaginário* no. 08, pp. 50-53, Porto Alegre, Famecos - PUC RS, ago 2002.

_____. *Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. Trad. Antônio Fernando Cascais. Lisboa: Vega Passagens, 1992.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. Nota introdutória. In: SARTRE, Jean-Paul. Conferência de Jean-Paul Sartre na Universidade Mackenzie. 1960. Trad. Maria Porto. *Discurso*, São Paulo, n. 16, p. 07-32, 1987.

_____. Introdução. In: SARTRE, Jean Paul. *Sartre no Brasil: A Conferência de Araraquara*. Trad. Luiz Roberto Salina Fortes. São Paulo: UNESP, 2005, p. 11-19.

FRAGA, Eudynir. Nelson Rodrigues e o expressionismo. *Travessia – Revista de literatura brasileira* n. 28, p. 89-103, Florianópolis: UFSC, jan-jun 1994.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade figurativa*. 2. ed. Trad: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, s.d.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 3-21, 2004.

_____. Apontamentos sobre a autonomia da arte. *História social*, Campinas, SP, n. 11, p. 115-134, 2005.

FUNDAÇÃO CINEMATECA BRASILEIRA. *Base de Dados*. 2007. Disponível em <<http://www.cinemateca.org.br>> Acesso em: 02 mar. 2007.

GADAMER, Hans Georg. Text and Interpretation. Translated by Dennis J. Schmidt. In: *HERMENEUTICS and Modern philosophy*. Albany. Nova York: State University of New York Press, 1986, p. 377-396.

_____. *Verdade e método*. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *O Problema da consciência histórica*. Trad. Paulo Cesar Duque-Estrada. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Para uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 11, n. 30, ago. 1997.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Teologia e Messianismo no pensamento de Walter Benjamin. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 191-206, 1999.

_____. Após Auschwitz. In: DUARTE, Rodrigo & FIGUEIREDO, Virginia. *As Luzes da arte: Homenagem aos 50 anos da publicação da Dialética do esclarecimento*. Belo Horizonte: UFMG; Opera Prima, 1999, p. 81-113

_____. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANI, Maria Stella e MAXARA, Márcia (org). *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: EdUnicamp, 2001, p. 85-94.

_____. Prefácio. In: LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 13-17.

_____. Após Auschwitz. In: SELIGMAN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Edunicamp, 2003, p. 89-109.

_____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. 34, 2014.

GALVÃO, Maria R. & SOUSA, Carlos R. de. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (Org.) *O Brasil republicano, economia e cultura: 1930-1964*. Tomo III, Vol. 4. São Paulo: Difel, 1984 (Coleção HGCB), p. 463-500.

- GALVÃO, Maria Rita. *Origens do cinema independente em São Paulo*. São Paulo: [s.l.], 1980?
- _____. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Embrafilme, 1983.
- GARCIA, Durval Gomes. A hora do cinema total. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, ano III - no. 09, p. 01, 30 abr. 1968.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.
- GERBER, Raquel. *Glauber Rocha e o mito da civilização atlântica: cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- _____. Entrevista. In: BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Luiz Paulino dos Santos, Glauber Rocha e José Teles. Produção: Rex Schindler. Elenco: Antônio Pitanga, Luiza Maranhão, Lucy de Carvalho, Lídio Silva e Aldo Teixeira. Fotografia: Tony Rabatoni. Montagem: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1962, 1 DVD (82 min). P & B.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1991.
- GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: um problema de método. In: _____. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1989, p. 41-93.
- _____. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 85-103.
- _____. *Investigando Piero*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- GONÇALVES, Maurício. *Cinema e identidade nacional no Brasil*. São Paulo: LCTE, 2009.
- GONZALES, Horácio. *Albert Camus: a libertinagem do sol*. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- GORELIK, Adrian. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: EdUFMG, 2005.
- GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

- GREGORI, José. Algumas questões sobre a representação cultural da injustiça. *Poliética*. São Paulo, v. 01, n. 01, pp. 83-97, 2013. Disponível em < <http://revistas.pucsp.br/index.php/PoliEtica/article/download/15204/11342>.> Acesso: em 20 jun. 2014.
- GRONDIN, Jean. *Introdução à hermenêutica filosófica*. Trad. Benno Dischinger. São Leopoldo: Unisinos, 1999.
- GUERRINI JR., Irineu. *A música no cinema brasileiro: os inovadores anos 60*. São Paulo: Terceira margem, 2009.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, stimmung: sobre um potencial oculto na literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.
- HABERMAS, Juergen [sic]. Arquitetura moderna e pós-moderna. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 18, p. 115-124, set, 1987.
- _____. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HANSEN, Miriam. Benjamin, cinema e experiências: a flor azul na terra da tecnologia. In: CAPISTRANO, Tadeu. (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 205-55.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna: um estudo sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.
- _____. Cosmopolitanism and the Banality of Geographical Evils. *Public Culture*, Vol 12, n. 02, p. 529–564, New York: Duke University Press, Spring, 2000.
- _____. *Cosmopolitanism and the geographies of freedom*. New York: Columbia, 2009.
- HUISMAN, Dennis. *História do existencialismo*. Trad. Maria Leonor Loureiro. Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2001.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde anos 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica* – Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultura do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco, Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 1996.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil: culture and state*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

JULLIER, Laurent & MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. de Magna Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

KNAUSS, Paulo (org.). *Cidade vaidosa: imagens urbanas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

_____. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura*, Uberlândia, MG, v. 08, n. 12, p. 97-115, 2006.

_____. O retrato de Suzanne Bloch de Pablo Picasso e os sentidos da arte estrangeira no Brasil. In: REIS, Daniel Aarão & ROLLAND, Denis (Org.). *Intelectuais e modernidades*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 293-302, p. 300.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

LABAKI, Amir. O caso Vera Cruz. In: MARTINELLI, Sérgio (Org.). *Vera Cruz – Imagens e História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Abooks, 2002.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Trad. Procópio Abreu. Companhia de Freud, 2000.

LAWRENCE, D. H. *Mulheres apaixonadas*. Trad. Ruth de Biasi. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, s. d.

LEFEBVRE, Henri *Production of space*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1991

_____. Da cidade à sociedade urbana. In: _____. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999, p. 15-32.

LESSEY, Jeffrey. *Uma diáspora descontente: os nipo-brasileiros e os significados da militância ética, 1960-1980*. Trad. Patrícia Queirós. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

LEUTRAT, Jean-Louis. Cinema & História: uma relação de diversos andares. *Revista Imagens*, Campinas, n. 05, p. 28-33, ago.-dez. 1995.

LIMA, Cecília Nazaré de. Alberto Cavalcanti e a expressividade dos ruídos. *Cine Cachoeira: Revista de Cinema da UFRB, Ribeirão Preto, SP, Ano III, n. 05, 2013*. Disponível em <<http://www.ufrb.edu.br/cinecachoeira/2013/05/alberto-cavalcanti-e-a-expressividade-dosruídos/#comment-77092>> Acesso em: 05 mar 2014.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *A Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Denilson. *Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

_____. Aquém e além do moderno: Visconti, Melancolia e Neobarroco. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 53, p. 205-211, mar. 1999.

LORENZO, Ricardo de. Os agentes do Cinema Novo e os seus ‘antagonistas’: ensaio prosopográfico. In: HEINZ, Flávio M. (org). *História social das elites*. São Leopoldo: Oikos, 2011, p. 114-133.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio, uma leitura das teses sobre o conceito de história*. Trad. Wanda Nogueira Brant et all. São Paulo: Boitempo editorial, 2005.

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: O romantismo na contramão da modernidade*. Trad. João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUCAS, Meize Regina Lucena. *Imagens do moderno: o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desportos, 1998.

_____. Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol.28, n.55, pp. 19-40, 2008.

_____. Por amor ao cinema: história, crônica, e memória na invenção de um certo olhar. *Projeto História*, São Paulo, v. 42, p. 227-248, 2011.

_____. *Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro*. São Paulo: Annablume, 2012.

LUNDEMO, Trond. A temporal perspective: Jean Epstein's writings on technology and subjectivity. In: KELLER, Sarah & PAUL, Jason N. (orgs). *Jean Epstein: critical essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p. 207-225.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. J. L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KIERKEGAARD, Søren A. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes de bolso, 2011.

KLAGES, Ludwig. *Dell'eros cosmogonico*. Trad. Umberto Colla. Milão: Multhipla Ed., 1979.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *Artcultura*, Uberlândia, MG, v. 08, n. 12, p. 97-115, 2006.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. New York: Oxford University Press, 1960.

MACHADO. Francisco Ambrósio. *Imanência e história: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MACHADO, Flávio. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MACHADO JR. Rubens L. R. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. 1989. 160 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Arte (ECA-USP), São Paulo, 1989.

_____. Os filmes que não vimos. In: AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.09-17.

_____. O cinema experimental no Brasil e o surto superoítista dos anos 70. In: AXT, Gunter & SCHÜLER, Fernando. *4 xs Brasil: itinerários da cultura brasileira*. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 2005.

MAGALDI, Sábado. Prefácio: A peça que a vida prega. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1993, p. 11-131.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARIANI, Riccardo. *A cidade moderna entre a história e a cultura*. Trad. Anita Regina Di Marco. São Paulo: Nobel, 1986.

MARTINELLI, Sérgio. *O cineasta e o espelho: o cinema de autor de Walter Hugo Khouri*. 2001. 143 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), São Paulo, 2001.

MATOS, Olgária. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Descartes e Benjamin: da melancolia hamletiana ao *spleen* baudelairiano. In: _____. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 23-72.

_____. Ulisses e a razão insuficiente: geometria e melancolia. In: _____. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 155-173.

MAUAD, Ana Maria & GRINBERG, Lúcia. O século faz cinquenta anos: fotografia e cultura política em 1950. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 14, n. 27, p. 129-147, 1994.

MELO, Chico Homem de Melo. *O Design Gráfico Brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

MENDES, Adílson. *Trajetória de Paulo Emilio*. São Paulo: Ateliê Ed., 2014.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual: Balanço histórico, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

_____. A fotografia como documento. Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo: Revista do Departamento de História da UFF, Niterói*, v. 7, n. 14, p. 131-142, 2003.

_____. Rumo a uma “história visual”. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (org). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: Edusc, 2005, p. 33-56.

MENDONÇA, Sonia Regina de. Dez anos de economia brasileira: História e historiografia. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 14, n. 27. p. 87-112, 1994.

MERCADO, Gustavo. *O olhar do cineasta: aprenda (e quebre) as regras de composição cinematográfica*. Trad. Edson Furmankiewicz. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Palestras*. Lisboa: Edições 70, s.d.

_____. A dúvida de Cézanne. Trad. Nelson Alfredo Aguilar. IN: OS PENSADORES. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 113-125.

_____. O cinema e a nova psicologia. Trad. José Lino Grunewald. In: XAVIER, Ismail. (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Moura. 2.a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O olho e o espírito*. Trad: Paulo Naves e Maria Ermantina Pereira, Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. *A Estrutura do Comportamento*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. A dúvida de Cézanne. In: _____. *O olho e o espírito*. Trad: Paulo Naves e Maria Ermantina Pereira, Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 123-149.

_____. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Giannotti. São Paulo: Perspectiva, 2009.

METZ, Christian. *A Significação no cinema*. 2 ed. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectivas, 2012.

MONTEIRO, Rosana Honório. Cultura visual: definições, escopo, debates. *Domínios da Imagem*, Londrina, ano I, n. 02, p. 129-134, 2008.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Imagens da imagem*. Lisboa: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

MORAES, Ninho. *Radiografia de um filme: São Paulo S.A. de Luiz Sergio Person*. São Paulo: Imprensa oficial, 2010.

MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro*. 2001. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: questões & debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003.

MORIN, Edgar. *Estrelas: mito e sedução no cinema*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: ponto de partida para uma revisão histórica*. 4^a. ed. São Paulo: Ática, 1980.

MOTTA, Nelson. *A Primavera do dragão: a juventude de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A cultura política comunista. In: NAPOLITANO, Marco, CZAJKA, Rodrigo & MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org). *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p. 15-37.

NAGIB, Lúcia. *Em torno da nouvelle vague japonesa*. Campinas, SP: Edunicamp, 1993.

NAGLE, Jorge. Apresentação a edição original. In: SARTRE, Jean Paul. *Sartre no Brasil: A Conferência de Araraquara*. Trad. Luiz Roberto Salina Fortes. São Paulo: UNESP, 2005, p. 07-08.

NAPOLITANO, Marco. Forjando a revolução, remodelando o mercado: arte engajada no Brasil (1956-1968). In: FERREIRA, Jorge & REIS, Daniel Aarão. *Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 585-617.

_____. O PCB e a resistência cultural comunista (1964-1968). In: ROXO, Marco & SACRAMENTO, Igor (orgs). *Intelectuais partidos*. Rio de Janeiro: E-papers, 2012, p. 101-121.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 2005.

NEVES, Frederico de Castro. Para futuros historiadores: teoria e história na música de Chico Buarque de Holanda. In: VASCONCELOS, J. Geraldo; MAGALHÃES JR., Antonio G. *Linguagens da história*. Fortaleza: Impreco, 2003, p. 68-81.

NEHRING, Marta. *São Paulo em movimento: a representação da cidade nos anos 1960*. 2007. 237 f. Tese (Doutorado em ciências da comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NORITOMI, Roberto Tadeu. *Uma alternativa urbana dentro do cinema novo*. 1997. 151 f. Dissertação (Mestrado em ciências sociais) – Universidade Estadual de São Paulo (USP), São Paulo, 1997.

NOVA, Christiane. A “História” diante dos desafios imagéticos. *Projeto História*. São Paulo, n. 21, p. 141-162, nov. 2000.

_____. O cinema e o conhecimento da História. *O Olho da História: revista de história contemporânea*, Salvador, v.2, n. 3, 1996. Disponível em <[http:// www.oohodahistoria.ufba.br](http://www.oohodahistoria.ufba.br) > Acesso em: 12 out. 2005.

NOVAIS, Adauto. Intelectuais em tempos de incerteza. In: _____. (org). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Companhia das letras, 2006, p. 07-19.

OKANO, Michiko. *Manabu Mabe*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. Boulder, CO: Icon ed, 1972.

_____. Style and medium in the motion picture. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. *Film theory and criticism: introductory readings*. 6 ed. Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 289-302.

PARENTE, André. *Ensaio sobre o cinema do simulacro: cinema existencial, cinema estrutural e cinema brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1998.

PAZ, Octávio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1990.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP* (Dossiê Walter Benjamin), São Paulo, n. 15, p. 72 - 75, set-nov. 1992.

_____. *Paisagens urbanas*. 2. ed. São Paulo: Ed Senac; Marca d'água, 1996.

PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 127-142, jul.-dez. 2007. Disponível em <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Pereira.pdf>. Acesso em: 12 Set 2014.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local. In: SCHWARZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Unesp; FAPESP; Imprensa oficial do Estado, 2001, p. 101-117.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, p. 251-268, 1995.

PLATÃO. O Político In: _____. *Os Pensadores* vol. III. Trad.: José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1991.

PFEIFER, Maria Aparecida Rodrigues. Repensando Khouri. *Cinemas: Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Rio de Janeiro, n. 02, p. 109-116, nov-dez. 1996.

PUCCI JR, Renato Luiz. *A imagem da cidade de São Paulo nos filmes de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: sem publicação, cópia em poder do autor, 1995 (digitado).

_____. *Filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. 1998. 237 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Escola de Comunicação e arte (ECA-USP), São Paulo, 1998.

_____. *O equilíbrio das estrelas: filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001.

_____. A paulicéia nunca adormece em Noite Vazia. *Teorema: crítica de cinema*, Porto Alegre, n. 02, p. 05-08, ago. 2002.

PRADO JR., Bento. Sartre e o destino histórico do ensaio. In: SARTRE, Jean-Paul. *Situações I: críticas literárias*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 07-29.

QUEIRÓS, Teresinha de J. M. *Os literatos e a república: Clodoaldo Freitas e Higino Cunha e as tiranias do tempo*. 2. ed. Teresina: EDUFPI; João Pessoa: UFPB, 1998.

RAMALHO, Talita Sousa Aragão. *Memórias do feminino na obra de Walter Hugo Khouri*. 112 f. 2013. Dissertação (Mestrado em História social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

RAMOS, Alcides Freire. *O canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2002.

_____. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968). *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol 02, ano II, n. 02. abril/maio/jun. 2005. Disponível em <www.revistafenix.pro.br> Acesso em: 12 jul. 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

_____. Cinema e realidade: alguns aspectos estruturais da imagem-câmera e sua particular intensidade. In: XAVIER, Ismail (org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro, Imago, 1997, p. 141-160.

_____. As três voltas do popular e a tradição escatológica do cinema brasileiro. In: ESTUDOS de cinema: Socine I e II. São Paulo: Annablume, 2000, p. 49-56.

_____. A coisa da imagem e a preponderância do afeto. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Retrospectiva Walter Hugo Khouri: meio século de cinema*. São Paulo, 2001, p. 06-09.

_____. Prefácio. In: BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Papirus, 2008, p. 15-19.

_____. *A imagem-câmera*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais. Anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Trad. Arthur Assis et all. Chapecó, SC: Argos, 2011, p. 21-50.

_____. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectivas; Fapesp, 2002.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *Historia da filosofia: Antiguidade e Idade Média*. Trad. Lucy Moreira César. São Paulo: Paulus, 2005

_____. *História da filosofia: do romantismo aos nossos dias*. Trad. Álvaro Cunha. 3. ed. São Paulo: Paulus, 1991.

REBECCHI JR., Arlindo. A crítica cultural do jovem Glauber no suplemento dominical Jornal do Brasil. *Contracampo*, Niterói-RJ, n. 23, p. 33-50, dez. 2011. Disponível em <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/download/154/98>>. Acesso em: 12 set. 2014.

REINHEIMER, Patrícia. A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro. 328 f. Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

RIBEIRO, José Américo. *O cinema em Belo Horizonte: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1976.

_____. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Luci Moreira César. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. *Tempo e narrativa* (vol I). Trad. Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

_____. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas, SP: Edunicamp, 2007.

_____. O si-mesmo como um outro. Resenha de: SILVA, Daniela Silva da. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 43, n. 4, p. 99-112, out.-dez. 2008.

_____. *Tempo e narrativa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012. 3 vols.

_____. Arte, linguagem e hermenêutica estética (Entrevista a Jeanne-Maria Gagnebin e Magali Uhl). Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/arte_linguagem_hermeutica_estetica>. Acesso em: 12 ago 2014.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Antônio Amaral. O poeta vai morrer. *Baleia na rede*: revista online do Grupo de Pesquisa de cinema e literatura. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao04/poeta.pdf/>>. Acesso: em 20 jun. 2014.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2003.

RODRIGUES, Antonio. *Cinema e arquitectura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu do Cinema / Ministério da Cultura, 1999.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. *A Passagem de Sartre e Simone de Beauvoir pelo Brasil em 1960*. São Paulo: FAPESP; Campinas, SP: Mercado das Letras, 2002.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Trad. Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

_____. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção de modernidade em Walter Benjamin. *Revista USP* (Dossiê Walter Benjamin), São Paulo, n. 15, p. 110-117, set-nov. 1992.

_____. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP* (Dossiê Walter Benjamin), São Paulo, n. 15, p. 48 - 72, set-nov. 1992.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. O partido comunista e o cinema no Brasil. *Intercom: Revista Brasileira de Comunicação*, São Paulo, v. 12, n. 60, pp. 93-101, 1989.

RUIZ, Adilson. O modelo de cinema legado pela Vera Cruz In: HELLER, Barbara et al (org). *Mídia, cultura e comunicação*, vol. 02. São Paulo: Arte e Ciência, 2003, pp. 17-44.

SADLIER, Darlene J. The politics of adaptation: How was tasty my little frenchman. In: NAREMORE, James (Org). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers, 2000, p. 190-205.

_____. (Org.). *Latin American melodrama: passion, pathos, and entertainment*. Chicago: University of Illinois Press, 2009.

_____. *Americans all: Good neighbour cultural diplomacy in World War II*. Texas: Texas University Press, 2012.

_____. *Nelson Pereira dos Santos*. Trad. Cid Vasconcelos. Campinas, SP: Papirus, 2013.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Introdução à edição brasileira. In: BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 09-23.

SALIBA, Elias Thomé. *A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica*. 2 ed. São Paulo: FDE Diretoria técnica, 1993.

SALVADORI, Waldir. *São Paulo em Preto e Branco: cinema e sociedade nos anos 50 e 60*. São Paulo: Annablume, 2005.

SAMAIN, Etienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal La Lumière (1851-1890). In: FABRIS, Annateresa & KERN, Maria Lúcia Bastos (org.). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Edusp. 2006, p. 193-227.

_____. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: _____. *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Edunicamp, 2012, p. 21-37.

SANTOS, Joel Rufino dos. História Nova: conteúdo histórico do último ISEB. In: TOLEDO, Caio Navarro (Org.). *Intelectuais e política no Brasil: a experiência do ISEB*. Rio de Janeiro: Revan, 2005, p. 49-60

SANTIAGO JR., Francisco Fernandes. 100 anos de imigração japonesa: ‘Uma Nouvelle Vague japonesa?’. Disponível em <<http://depoisdaquelefilme.blogspot.com.br/2008/07/100-anos-da-imgrao-japonesa-uma.html?m=1>>. Acesso em: 19 maio 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996;

_____. *A imaginação*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SECRETARIA DO ESTADO DA CULTURA: *Mostra Luís Sérgio Person*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som; Secretária do Estado da Cultura, 1988.

SEILLÉRE, Ernest. *David-Herbert Lawrence et les récents idéologies allemandes*. Paris: Boivin & Cie, 1936.

SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

SOUZA, José Inácio de Melo. Congressos, patriotas e ilusões (Subsídios para uma História dos Congressos de Cinema). Rio de Janeiro: FUNARTE, [s.l.], 1981.

SCHWARTZ, Wanessa & CHARNEY, Leo (org). *Cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. : Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SCHVARSMAN, Sheila. As encenações da história. *História*, São Paulo, n. 22, p. 165-182, 2003.

_____. Cinema, história e Marc Ferro. *Recine: Revista do festival Internacional de cinema de arquivo*, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, v. 1, n. 1, p. 44-53. set. 2004.

_____. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Unesp, 2004.

_____. Humberto Mauro e Alberto Cavalcanti: combates pelo cinema brasileiro. In: CATANI, Afranio Mendes, GARCIA, Wilton e FABRIS, Mariarosaria (Orgs). *Estudos Socine de Cinema* vol. VI, São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 209-217.

SCHWARZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: EDUSP; Iluminuras; FAPESP, 1995.

SCHWARZ, Roberto. A imaginação como elemento político. In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 189-194.

_____. Nacional por subtração. In: _____. *Cultura e política*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2009, p. 109-137.

SCRAMIN, Susana & HONESKO, Vínicius Nicastro. Apresentação. In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vínicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 09-22.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.

SILVA, Jaison Castro. Imagem, tempo e cidade: a experiência-tempo urbana no cinema de Walter Hugo Khouri. In: CASTELO BRANCO, Edwar de A.; NASCIMENTO, Francisco Alcides do; PINHEIRO, Áurea Paz. *Histórias: cultura, sociedade e cidades*. Recife: Bagaço, 2005, p. 245-261.

_____. *Urbes negra: melancolia e representação urbana em Noite vazia (1964) de Walter Hugo Khouri*. 2007. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Piauí (UFPI), Teresina, 2007.

_____. O Estrangeiro e a metrópole: local e universal no cinema de Walter Hugo Khouri. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 36, p. 327-340, 2008.

_____. Metrópole e melancolia: a ansiedade pela capta o da realidade urbana no cinema brasileiro dos anos 1960. *O Olho da história*, Salvador, BA, n. 13, 2009.

_____. Aura e fantasmagoria no cinema de Walter Hugo Khouri. In: CASTELO BRANCO, Edwar (org.). *Cinema, História e outras imagens juvenis*. Teresina: Edufpi, 2009, p. 103-115.

_____. Paisagens de ausência: Imagens de melancolia em *O Corpo Ardente*, de Walter Hugo Khouri. In: EUG NIO, João Kennedy & TORRES, Wanderson (orgs). *Cinema e o mal-estar na civiliza o*. São Paulo: Max limonad, 2014.

SILVA, Joelma Tito da. Nina Rodrigues: ‘Civilizado, brasileiro e médico’. In: *Anais*. XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho 2011. Disponível em <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300495501_ARQUIVO_ArtigoAnpuh.pdf>
> Acesso em: 20 Jun 2014.

SILVA, Mateus Araújo. Prefácio. A cinefilia francesa moderna segundo um filho temporão. In: BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: inven o de um olhar, história de uma cultura. 1944-1968*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 23-30.

SIQUEIRA, Ant nio Jorge. O rural e o urbano no cinema novo. *Projeto história*, São Paulo, n. 14. p. 243-255, 1997.

SOUZA, In cio de Melo. Congressos, patriotas e ilusões. ? f. 1981. Tese (Doutorado em Antropologia social). Universidade de São Paulo, 1981 (datilografado).

STAM, Robert. *Introdu o à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAM, Robert & JOHNSON, Randall. *Brazilian cinema*. Expanded edition. New York: Morningside ed; Columbia University Press, 1995.

STAROBINSKI, Jean. A literatura: o texto e seu intérprete. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: Novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 132-143.

STIGGER, Helena. As Amorasas: o filme político de Walter Hugo Khouri. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, ano 18, n. 29, p. 17-25, 2013.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

- TODOROV, Tzvetan. *A descoberta da América: a questão do outro*. 3. ed. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: Fábrica de ideologias*. São Paulo: Ática, 1977.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2001.
- TOLSTOI, Lev. Khadij-Murat. Lisboa: Cavalo de ferro, 2010.
- TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateliê Ed, 2001.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut - Entrevistas*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber: um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Prefeitura do Rio, 2002.
- VORONKA, Anastasia. Are nationalism and cosmopolitanism compatible? IN: *E-International Relations Students*. 25 nov. 2010. Disponível em < <http://www.e-ir.info/2010/11/25/are-nationalism-and-cosmopolitanism-compatible/>>. Último acesso em 15 set. 2014.
- WARBURG, Aby. *A Renovação da antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WILLER, Cláudio. São Paulo anos 60. *Cidade*. São Paulo, ano 03, p. 114-115, set. 1996.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- _____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- WITTE, Bernd. Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção de modernidade em Walter Benjamin. *Revista USP* (Dossiê Walter Benjamin), São Paulo, n. 15, p. 103-110, set-nov. 1992.
- WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Tradução: Maria Jorge Vilar de Figueiredo. 5. ed. Lisboa: Presença: 1999.
- WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Trad. Cláudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. A estratégia do crítico. In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa. In: CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa. *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986, p. 217-222.

_____. Introdução. In: BAZIN, André. *Cinema - ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 07-14.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Prefácio. In: FABRIS, Maria Rosaria. *Nelson Pereira dos Santos: Um olhar neo-realista?* São Paulo: Fapesp; Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 15-18.

_____. Parábolas cristãs no século da imagem. *Revista Imagens*, Campinas, n. 05, p. 08-17. ago.-dez. 1995.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. *O olhar e a cena: melodrama, hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 07-31.

_____. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) *Teoria contemporânea do cinema* (vol I). São Paulo: Senac, 2004, p. 339-379.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. rev e amp. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2005.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a Estética da fome*. 2a. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. 2 ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. *Encontros*. Org: Adilson Mendes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

ZANATTO, Rafael Morato. Notas sobre a formação do cinema novo – o caso Arraial do Cabo. *Revista da Cinemateca Brasileira*. n.o. 01, p. 46-59, São Paulo, set. 2012.

_____. *Luzes e sombras: Paulo Emílio Salles Gomes e a cultura cinematográfica (1954-1959)*. 185 f. Dissertação (Mestrado em História). Unesp – Faculdade de Ciências e Letras, Assis, SP, 2013.

ZILLES, Urbano. Introdução. In: HUSSERL, Edmund. *Crise das ciências europeias e filosofia*. 3ª. ed. Trad. Urbano Zilles. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.