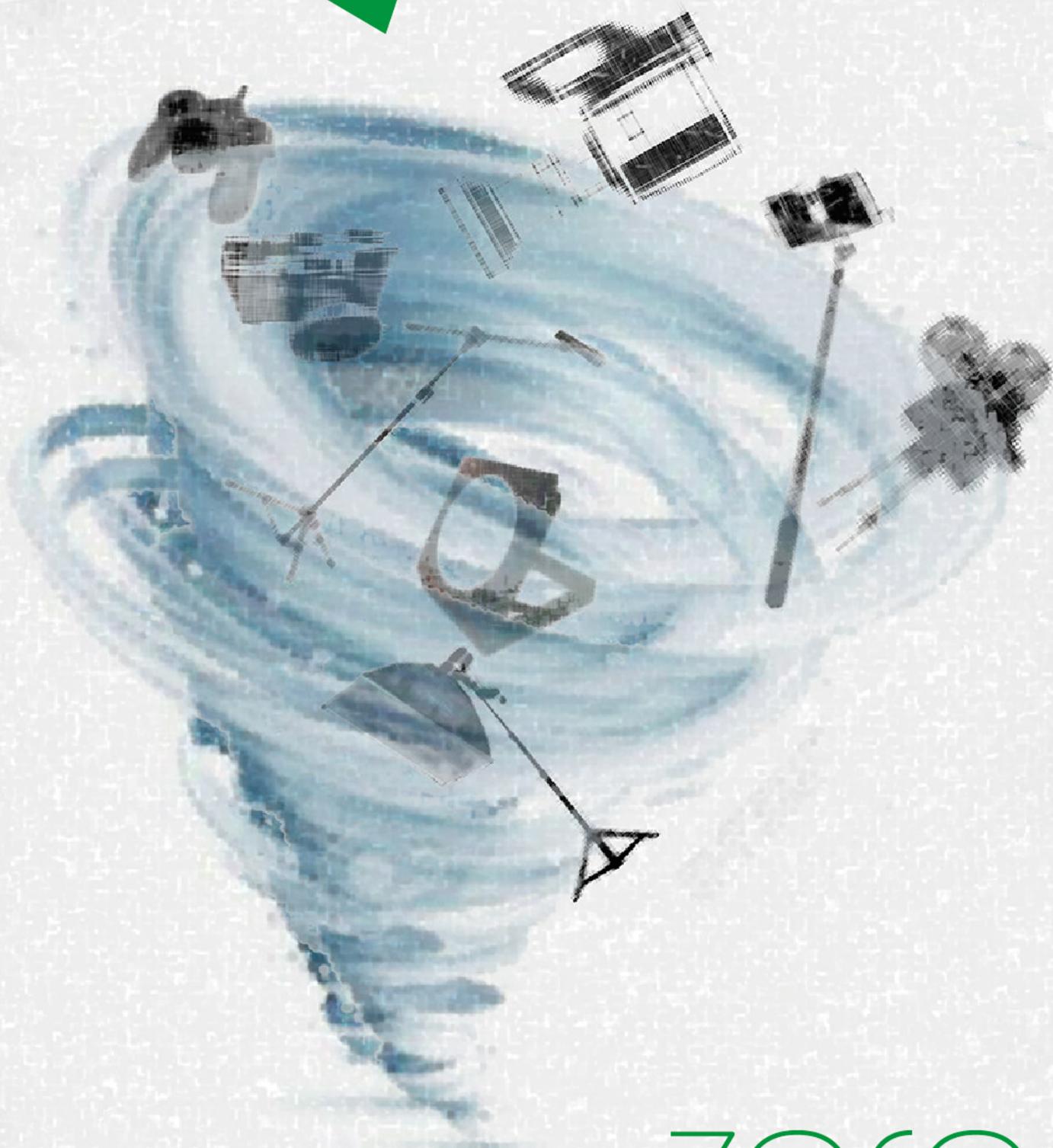


revista

mnemo
cine



zero

revista



zero

agosto 2017

EDITORES

André Piero Gatti, Flávio Brito e Humberto Pereira da Silva

REVISÃO

Flávio Brito e Humberto Pereira da Silva

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Ana Key Kapaz

ILUSTRAÇÕES INTERNAS E DA CAPA

Herman Tacasey

CONSELHO EDITORIAL

Arthur Autran
Carlos Alberto Mattos
Carla Miucci
Filipe Salles
Ivonete Pinto
José Inacio Melo Souza
Sheila Schvarzman

Universidade Federal do São Carlos
blog Rastros de Carmattos
Universidade Federal de Uberlândia
Universidade Estadual de Campinas
Universidade Federal de Pelotas
Cinemateca Brasileira
Universidade Anhembi Morumbi

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

Adilson Mendes, Ana Key Kapaz, André Piero Gatti, Carla Miucci, Dario Mesquita, Fabíola Notari, Felipe Macedo, Humberto Pereira da Silva, João Massarolo, João Nóbrega, José Inacio Melo Souza, Lucas Navarro e Tania Arrais de Campos

Revista disponível para download gratuito nos formatos EPUB e PDF

www.mnemocine.com.br

índice

EDITORIAL

A que viemos?

ENTREVISTA

Alfredo Manevy

POLÍTICAS AUDIOVISUAIS

Atividade econômica da indústria cinematográfica e audiovisual no Brasil, o olhar da Ancine

André Piero Gatti

TECNOLOGIA

Centros transmídia e startup audiovisual

João Massarolo e
Dario Mesquita

CINEMA E... HISTÓRIA

Mocinhos e bandidos no Velho Oeste: a história, o cinema e suas representações

Humberto Pereira da Silva

*Desejo, sexualidade e subjetivação feminina em *Queen Christina* de Greta Garbo*

Carla Miucci

NOTA HISTÓRICA

José Inácio de Melo Souza

Adilson Mendes

Felipe Macedo

Fabiola Notari

Ana Key Kapaz

Lucas Navarro

João Nóbrega

Tania Arrais de Campos

PRESERVAÇÃO

Patrimônio audiovisual sem futuro

CINECLUBISMO

E cineclube hoje?

ANÁLISE FÍLMICA

*Entre gravar e revelar: vestígios de uma memória em *Elegia Oriental**

*A poética da transformação em *A vida dos outros**

NOVOS OLHARES

*Retraçando o acidente na paisagem em *Chris Marker**

*O espírito e os autômatos em *O filho de Joseph*, de Eugène Green*

Alberto Cavalcanti, um produtor de cinema no Brasil

**SUBMISSÃO DE ARTIGOS PARA A
EDIÇÃO UM**

A Revista Mnemocine é uma publicação semestral que propõe um espaço de reflexão e discussão sobre temas relacionados à história do cinema e do audiovisual em seu sentido mais amplo.

Desde seu lançamento em 1999, o site Mnemocine publicou conteúdos pedagógicos, resenhas, críticas assim como textos de maior densidade, muitas vezes também disponíveis para download.

Com intuito de valorizar essa produção, lançamos a Revista Mnemocine, um projeto editorial com identidade própria, reunindo entrevistas com personalidades do universo audiovisual, textos de docentes em cinema e áreas correlatas, assim como de jovens iniciantes na crítica.

ESSA EDIÇÃO

Seguindo essa proposta, inauguramos a edição número **ZERO** da Revista Mnemocine com a entrevista de Alfredo Manevy, na qual ele faz um balanço de seu trajeto pessoal no mundo do cinema e de sua passagem pelo MinC.

Em seguida, a partir de uma acurada análise dos dados fornecidos pela ANCINE, André Piero Gatti enfatiza a relação entre atividade econômica e a realização cinematográfica no Brasil, destacando temas atuais e discussões que apontem para os **novos rumos do audiovisual**, como no artigo *Centros transmídia e startup audiovisual*, assinado por João Massarolo e Dario Mesquita.

Nos textos de Humberto Pereira da Silva sobre o Velho Oeste e de Carla Miucci, em torno da subjetivação feminina em *Queen Christina* de Greta Garbo, abrimos espaço para as relações entre cinema e outras áreas do conhecimento como a **História**.

A coluna de José Inacio Melo Souza, **Nota histórica**, pinça textos clássicos da historiografia e tece comentários contextualizando as polêmicas da época...

Buscando convidar para o debate sobre **preservação** e os desafios colocados pelas mídias digitais, assim como refletir sobre os problemas recentes da Cinemateca Brasileira, trazemos o texto de Adilson Mendes.

E também convidando para uma reflexão sobre os espaços de exibição, no site e nas próximas edições da revista, o artigo de Felipe Macedo enfoca a atualidade do **cinclubismo**.

Na seção dedicada às **análises fílmicas**, trazemos os textos de Fabíola Notari abordando *Elegia Oriental* e Ana Key Kapaz, sobre *A vida dos outros*.

E com **Novos olhares**, publicamos pela primeira vez (de muitas) textos de estudantes e recém formados em cinema pela FAAP, já convidando professores e estudantes de outros cursos para enviarem uma seleção de artigos. Nesta edição da revista, colaboraram João Nóbrega, Lucas Navarro e Tania Arrais de Campos.

É isso, desejamos uma ótima leitura e aguardem o número **UM** da Revista Mnemocine!

Alfredo Manevy

Alfredo Manevy é doutor em audiovisual pela USP, foi secretário-executivo do Ministério da Cultura (2008-2010) e primeiro diretor da SPCine. Atualmente é professor da UFSC.

Entrevistadores
Transcrição
Imagem e som
Agradecimentos

André Piero Gatti, Cristina Merlo, Flávio Brito e Humberto Pereira da Silva
Cristina Merlo
Rafaela Franco Pereira e Amanda de Lima Paiva
Pedro e Isabel Marques

Origens

Desde que eu me lembro, sempre fui uma pessoa muito conectada com cinema. Em Belo Horizonte onde passei 10 anos da minha adolescência, juventude, é uma cidade muito cinéfila. Tem uma tradição de cultura cinematográfica desde os anos 50/60, com o centro de estudo cinematográfico do "CEC". Ali se formaram gerações de militantes do cinema, de apaixonados pela sétima arte e de certa maneira eu encontrei um ambiente muito interessante nos anos 90, de contato com outros cinéfilos, quando participei de cineclubes e produzimos alguns jornais na época.

Eu me sinto um pouco fruto, eu lembro da biblioteca do "CEC" como um tesouro de revistas. Era um pensamento muito ligado a dimensão estética. O grande viés deles era uma visão mais universal do cinema, da estética cinematográfica, da sétima arte, do culto ao cinema. Não era muito politizado no sentido de outros movimentos cineclubistas que existiram antes. Os anos 90 não eram uma época exatamente muito positiva pra fazer ou pensar cinema no Brasil, porque era logo depois da hecatombe que implodiu as políticas de cinema, com o fim

da Embrafilme, com a produção cinematográfica brasileira praticamente indo a zero ou quase: um ou dois filmes por ano.

Então, naquele momento pensar cinema era algo que você realmente se sentia contracorrente, era algo mais alternativo, mais experimental, porque não tinha uma perspectiva muito clara de horizonte profissional, nem de um horizonte de atividade de trabalho nessa área.

A vinda para São Paulo, graduação na USP

Então eu tenho uma trajetória que vem muito dessa relação no início como cinéfilo, depois como crítico de cinema; a gente produzia alguns jornais em Belo Horizonte. Aí passei no vestibular no curso de cinema na USP, que eu coloquei como meta quando eu morava em Belo Horizonte. Só havia três cursos de cinema na época: o da FAAP, o da USP e o da UFRJ. Então tive a sorte de passar no vestibular; claro que a bagagem cinéfila me ajudou, mas vestibular é sempre uma grande loteria, ainda mais no curso de cinema que tem gente interessante do Brasil inteiro fazendo. Então tive essa grande sorte de passar, mudar pra São Paulo. E a oportunidade de

conviver com todo um ambiente de pensamento, de reflexão, que naquele momento era a grande ênfase do curso da ECA, porque o fazer cinematográfico estava cheque no Brasil. Nos anos 90 eu acho que o fazer cinematográfico era um grande nó, uma grande camisa de força, era algo traumático, você via os cineastas e pessoas mais velhas saindo da faculdade falando de uma maneira dolorida, como um parto, um processo difícil, que deixava cicatrizes nas pessoas...

Por outro lado a gente tinha um ambiente extremamente rico de pensamento, um ambiente de debate, o curso tinha naturalmente uma certa ênfase na discussão cinematográfica.

Nos anos 90 eu acho que o fazer cinematográfico era um grande nó, uma grande camisa de força, era algo traumático.

Colegas de turma, de geração, a Revista Sinopse

Vai ter um reencontro de geração, o Manuel Rangel, parceiro na

realização da revista Sinopse, Leopoldo Nunes, Mauricio Hirata, Paulo Alcoforado, Leandro Saraiva, Newton Canito, Mauro Batista, enfim... E a Sinopse também não era uma revista só dessa geração; também ali a participava o Rubens Machado, professor de teoria e o Ismail Xavier, um grande estimulador de que a gente abrisse espaço de reflexão...

Havia um sentimento muito grande de perplexidade, vontade de intervenção nesse ambiente um pouco desarticulado do cinema brasileiro. Você está na faculdade querendo realizar cinema, querendo participar da atividade. Naquele momento, abrir o espaço de uma revista era a possibilidade de criar um ambiente de discussão, de expressão, de articulação entre pessoas e de dar vazão imediata também a uma avaliação sobre o cinema brasileiro. Porque realizar filmes naquele momento de certa forma era se submeter a um processo draconiano de linha de financiamento obscura, que retomava paulatinamente leis de incentivo; tinha a lei Rouanet e a lei do audiovisual, que dominavam um pouco o cenário em termos de viabilidade da produção cinematográfica brasileira. Então a gente realmente encontrou no

debate crítico um espaço possível e criativo, para que a gente pudesse construir um diálogo de geração também com outras gerações. Assim a Sinopse de certa maneira foi espaço que se prestou a isso, da gente mapear um pouco os interlocutores, fazer um diagnóstico um pouco espontâneo do contexto cinematográfico brasileiro, e criar um ambiente de formação menos comprimido pela situação da indústria cinematográfica que era catatônico naquele momento.

Um ambiente onde as pessoas diziam claramente "olha vou abrir uma padaria porque fazer cinema não dá; olha vou para a área de administração de empresa porque trabalhar com isso é...", tinha um discurso catastrofista que era totalmente justificável, e que impregnava um pouco o ambiente da parte prática da Universidade. Então eu acho que a dimensão do conceito, a dimensão da formulação, toda necessidade de depositar energia em pensar o cinema brasileiro e o campo audiovisual no seu sentido mais amplo, foi o que viabilizou a constituição desse campo que estava tão desarticulado.

Cineclube da USP (Cinusp) e Revista Sinopse

Eu acho que de certa maneira a gente sentiu uma espécie de convite para gastar nossa energia criativa, crítica e de pensamento, em pensar o campo: a Sinopse acabou sendo um instrumento, como revista, para essa discussão,

Havia um sentimento muito grande de perplexidade, vontade de intervenção nesse ambiente um pouco desarticulado do cinema brasileiro.

porque ela nunca chegou a ser uma revista de crítica de cinema propriamente dita.

Ela acabou virando uma revista de discussão de filmes sim, mas sempre dentro de uma avaliação do campo cinematográfico, da relação entre crítica e cinema, entre as instituições que formam esse campo - a política audiovisual de certa maneira começa a aparecer ali como um tema.

A revista nasceu primeiro de uma necessidade que o Cinusp tinha de ter uma publicação; na época a Maria Dora Mourão, professora que coordenava o Cinusp queria fortalecer a discussão dos filmes e abrir uma publicação específica para audiovisual, e a gente também já tinha uma ideia de ter uma revista, uma publicação que pudesse dar conta de discussões contemporâneas. Então foi uma aliança, um apoio mútuo que surgiu com o Cinusp dando esse apoio financeiro inclusive, para

Todos esses elementos formam um campo que é um ecossistema que precisa vibrar internamente, estar conectado pra que a gente possa desenvolver e se desenvolver junto.

a revista poder existir. Eu lembro que como qualquer revista na história do cinema, sempre nasce desse tipo de esforço abnegado, comum, sem recursos, a partir de uma necessidade mesmo de compreender o ambiente em que estávamos.

Por exemplo, entrevistar você, (André) Gatti, assim como o Gustavo Dalh, Sérgio Bianchi, Ismail Xavier, (Carlos Augusto) Calil, Roberto Farias, a revista se transformou em uma ferramenta de mapeamento de vozes e leituras da realidade cinematográfica brasileira, que nos permitiu ampliar o debate da universidade, uma discussão mais ampla e que recuperasse vozes que estavam pouco distantes, um pouco exiladas ou que precisavam ser resgatadas para o debate.

A Revista acabou em poucas edições, creio que foram dez ou onze números, em três ou quatro anos. Foi de curta duração, mas bem intensa. Acredito que o grande momento dela foi quando aconteceu o 3º Congresso de Cinema, em 2000. Então isso dá mais ou menos um indicativo das datas da revista, ela começa em 1998/1999 e vai até 2001/2002.

Cursos do Cinusp

Os cursos do Cinusp no espaço da Maria Antônia também faziam parte desse projeto. A gente se conheceu em 1999, naquele momento que vocês estavam lançando **Mnemocine** e ministraram o curso de documentário (com Andréia Paula,

Carla Miucci e Flavio Brito) e a gente com a revista Sinopse.

Os cursos de cinema começaram a virar uma espécie de fonte de renda, uma forma de ser remunerado, já que muitos de nós tinham bolsa de iniciação científica ou de mestrado; isso ajudava na sobrevivência financeira de algumas das pessoas que trabalhavam na revista. De certa maneira, esses cursos também ajudaram a criar um discurso e uma abordagem mais didática, menos acadêmica; uma discussão mais aberta com pessoas e coletivos e grupos que não estavam na universidade e que queriam fazer cinema, pessoas que inclusive viraram roteiristas.

Eu até hoje encontro ex-alunos desses cursos livres que viraram críticos, que entraram na atividade fazendo caminhos diferentes do caminho que a gente fez academia. Então esses cursos livres foram um grande aprendizado, pra mim pelo menos, porque me colocaram em contato com olhares, pessoas e demandas que eram muito diferentes daquelas que estavam dentro da universidade.

A gente conheceu muita gente, se articulou com pessoas como vocês (**Mnemocine**) e com outras

iniciativas cinéfilas e de estudos sobre cinema brasileiro; então os cursos, a revista, esse ambiente de discussão, de publicação, aquilo foi um caldeirão. Também acrescentaria a participação de algumas dessas pessoas nas ABDs (Associação Brasileira de Documentaristas), que sempre teve uma trajetória de militância na discussão cinematográfica audiovisual e a nossa participação ali também combinou discussões da revista, com discussões estéticas e da política audiovisual que começaram entrar de maneira mais clara na perspectiva.

Começou a ganhar espaço na discussão a preocupação com a formação do campo audiovisual, no sentido mais amplo, da crítica, da distribuição, do público. Entendendo o campo no sentido que o Antônio Cândido dá para o campo literário, no sentido de articular todos esses elos: a crítica, a produção, o pensamento, o fazer, a criação, a exibição e o encontro com o público.

Todos esses elementos formam um campo que é um ecossistema que precisa vibrar internamente, estar conectado para que a gente possa desenvolver e se desenvolver junto. Então acho que essa ideia do

campo começa a ficar mais clara exatamente com essa abertura da discussão da revista, o Congresso Brasileiro de Cinema, que foi o momento onde surgiu a ideia da Ancinav, que depois se tornou só ANCINE.

Governo Lula e Gilberto Gil no MinC

Acho que a eleição do Lula e a indicação do (Gilberto) Gil para o Ministério da Cultura era algo que ninguém esperaria anos antes, que tivesse essa mudança, essa abertura... Trazer uma sumidade do ponto de vista cultural, artístico que se revelou também um grande ministro...

Esse momento foi interessante porque o Gil abriu o Ministério da Cultura e optou por construir um ministério como se fosse uma espécie de antena parabólica, ou seja, captasse o que tivesse de movimento cultural vivo no Brasil; ele abriu o ministério para que viesse para dentro; ele não quis impor uma visão dele, de gabinete para fora; optou por construir um modelo muito participativo desde o primeiro momento, e da composição dos principais nomes. Claro que não trouxe só nomes que ele queria, porque como qualquer governo de coalizão

tem concessões aos partidos, e isso houve também; mas ele conseguiu impor na negociação da montagem no Ministério um espaço muito consistente em relação à visão programática que ele trazia, de dar ao Ministério da Cultura um protagonismo na Esplanada dos Ministérios.

Com uma receita mínima, inicia a grande briga em defesa do 1% como patamar que é o que a UNESCO propõe, o mínimo da dignidade possível de um Ministério da Cultura, e ele faz essa batalha em público. Isso que é interessante, não fez isso na mesa de negociação com o Ministério da Fazenda; ele vai à rua e diz: "presidente, eu quero sua autorização para fazer esse embate". Daí o que eu soube é que o Lula disse: "Mas Gil será que em público é o melhor lugar pra fazer? Eles vão fazer isso internamente na reunião de Ministros" e ele diz: "Não, eu quero fazer o debate em público, porque essa é uma questão da sociedade, a gente precisa repactuar o lugar da cultura; é um debate que nós temos de fazer, não é uma decisão tecnocrática e política só do governo". Então, ao fazer isso, ele propõe um ministério num patamar novo, de refundar o Ministério da

Cultura e de certa maneira isso nos alcança; nós enquanto grupo de pessoas que estava pensando o cinema, que estava escrevendo e participando dos congressos, na medida em que o Ministério passa a trazer pessoas e aceitar contribuições de todos aqueles que estavam em alguma medida formulando.

Uma pessoa chave nessa história é o Orlando Senna, que como todo mundo sabe é cineasta, roteirista, escritor, gestor, foi da escola de Cuba, professor, e acho que uma das pessoas do Cinema Novo que mais entendeu a questão da mudança, da renovação, da necessidade de apostar em outras gerações e abrir os processos. Acho que ele tem essa característica, como pessoa e ser humano, de abrir os processos, que o Gil também tem, de abrir inclusive para pessoas que a gente não conhece, mas que a gente acredita que trazem ideias interessantes... Então ele convida pessoas como Leopoldo Nunes, Manuel Rangel, eu, que entro no ministério um pouco por esse caminho, embora vá trabalhar na secretaria executiva, que não era ligada ao cinema, era ligada aos temas gerais do ministério; tive oito anos de experiência sem

trabalhar com audiovisual, e sim como gestor da cultura...

Não é exagero dizer que o Ministério da Cultura era irrelevante até então, porque era um balcão de projetos, você tinha a lei Rouanet que é de 1991, e que é basicamente a renúncia fiscal onde o dinheiro público é decidido por departamentos de marketing.

O Ministério ficava emitindo certificados para as decisões serem emitidas fora de uma política de cultura, fora da única política de cultura que existia, aquela que veio das instituições tradicionais do Estado brasileiro, tipo o "IPHAN", que tem uma política de

A dimensão cultural dos indígenas era decisiva na contribuição da formação do Brasil.

patrimônio, mas era absolutamente isolado. Existia ali algum resquício, mas era muito pouco. O ministério era desconhecido na verdade, não tinham pautas, não tinham grandes debates, não tinham políticas e programas e ações conhecidos da sociedade brasileira.

Um bom indicador disso são os índios, por exemplo, que não tinham contato com o Ministério da Cultura; achava-se, e eu acho um equívoco, que assunto de índio é na FUNAI. A FUNAI lida com a questão da terra, lida com a questão fundiária que é a central,

A globalização impacta positivamente e negativamente em tudo que diz respeito a cultura.

ninguém vai negar isso, mas a dimensão cultural dos indígenas era decisiva na contribuição da formação do Brasil e inclusive para a possibilidade de manutenção do modo de vida que está sempre ameaçado, também pela questão da terra, mas não apenas, tem a saúde; os índios não tinham contato com o MinC, e o Gil abre o Ministério da Cultura para todos aqueles que como ele dizia “carregam carga simbólica”, que tudo aquilo que tem carga simbólica interessa a cultura. Então, os ciganos, a produção imaterial de qualquer grupo cultural, as expressões do grafite urbano, até os surfistas com sua cultura própria, são parte de um

ecossistema que o Ministério da Cultura tem que se relacionar em alguma medida, se ele quer ser contemporâneo.

E ele (Ministério da Cultura) vai trabalhar com três dimensões: a dimensão do simbólico, da diversidade cultural, e do reconhecimento de toda essa dimensão rica da diversidade cultural Brasileira, a dimensão da cidadania, de que a cultura é um direito de todos... Então tem que ter orçamento, mas cabe ao Estado um papel na cultura; essa é a grande afirmação do Gil: o Estado não é um mero repassador de recursos, ele tem um papel que é o de zelar pelos direitos culturais da população, direitos de realizar cultura, de consumir cultura e de participar dessa diversidade cultural a partir de seu lugar de fala, do seu lugar de pensamento.

Convenção da Diversidade Cultural; o Brasil no cenário internacional

Uma política que tem resultados que estão aí; podemos criticar aspectos dessa política e criticamos, mas essa política não teria chegado ao patamar que chegou sem uma política de cultura por trás, sem uma compreensão de política mais geral.

E daí eu vou exatamente na questão da Convenção da diversidade cultural, convenção sobre proteção e promoção da diversidade e expressões culturais, que o Brasil ratificou e teve uma liderança internacional com Gilberto Gil na UNESCO nos anos 2000. Trazendo outros países do mundo, como a França e o Canadá, para assinarem juntos. Os únicos que resistiram até o fim foram os Estados Unidos e Israel, lutando para que a convenção não fosse assinada. O que diz essa convenção, basicamente? Ela diz que os países que assinam essa convenção se autorizam mutuamente a realizar políticas culturais em favor das suas cinematografias, em favor dos povos indígenas, dos povos originários, em favor das suas produções locais, gastando subsídios, criando fundos no setor audiovisual e criando normas regulatórias.

Ela é estratégica para a soberania de alguns países, para uma isonomia e uma maior equidade na globalização. A globalização ameaça efetivamente culturas locais, culturas nacionais; destrói tradições, conhecimentos, tecnologias; ela impacta positivamente e negativamente em

tudo que diz respeito a cultura.

Então a possibilidade dos países terem políticas de cultura é a primeira que “roda” quando você tem um ajuste fiscal; por exemplo, não por acaso Portugal e Grécia, quando tiveram suas crises fiscais e passaram por um desmonte de instituições, a primeira política que foi sacrificada foi a de cultura. Isso não é por acaso, Portugal acabou com seu Ministério da Cultura - agora está recriando. A Grécia liquidou com seu Ministério da Cultura. Logo a Grécia, onde eu acho que, mesmo em tempos de crise, a cultura seria algo que eles não deveriam mexer, porque eles têm um legado fundamental na cultura do ocidente. E não só do ocidente.

Então os ministérios da cultura e as políticas de cultura são elementos hoje estratégicos da disputa econômica e disputa geopolítica do mundo. É por isso que eles são os primeiros a serem negociados, por isso que, por exemplo, não me surpreendeu quando o governo Temer colocou na mesa o Ministério da Cultura como um dos primeiros atos de governo sua extinção. Isso nunca é por acaso, isso é parte de você reposicionar uma dimensão colonial em uma

dimensão de negociação em torno de aspectos vitais de soberania, de como os países se colocam estrategicamente faces uns aos outros, e como eles negociam que é do seu interesse.

E abrir mão da cultura interessa a muita gente, economicamente, porque o Brasil é um mercado de 200 milhões de pessoas, sétima ou sexta economia do mundo,

Os Estados Unidos sabem que o desenvolvimento vem de uma articulação entre instituições públicas e privadas, ao mesmo tempo atuando deliberadamente para desorganizar isso nos países menos desenvolvidos.

um país que tem uma riqueza econômica grande, capacidade de consumo enorme, e as salas cinema, apesar do pequeno número, tem aqui um mercado muito importante.

O Brasil interessa como parte

de um jogo internacional de disputa de mercado. Então na Convenção o Gil defende, assina, e mais do que assinar, nos coloca como protagonista no discurso internacional; cria um amparo e a base política para ter uma ANCINE proativa, que começa a se posicionar não apenas como agência reguladora, mas junto com a Secretaria do Audiovisual.

Com o Ministério da Cultura capitaneando, passam a formular uma política audiovisual e cinematográfica, amparado numa articulação mais geral, que passa pelo Itamaraty, pelo Ministério da Fazenda e pela mesa do Presidente da República.

Não há dúvida, porque em última instância a pressão bate lá; a pressão para que o Brasil desregulamente, por exemplo, o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). O que é o FSA? Um subsídio, como o subsídio agrícola, como o subsídio a qualquer indústria. Isso é contestado na Organização Mundial do Comércio, por ferir o princípio de livre comércio; e você tem um Fundo Setorial do Audiovisual.

A defesa do livre comércio prega que o Brasil no caso do audiovisual, deveria deixar o

próprio cinema a mercê dos capitais locais. Só que toda tradição do século XX mostra que na área da cultura não é possível desenvolver economias nacionais fortes sem o papel do Estado. É isso que a história brasileira mostra, a história da França, do Canadá, e até a história americana... Estive em um desses encontros internacionais da UNESCO, com um representante americano, diplomata, e ele criticava a posição brasileira, dizendo: "você estão criando constrangimento aqui; o Brasil fica forçando a barra do protecionismo em relação ao audiovisual e a cultura" e eu disse: "olha, nós estamos fazendo exatamente o que vocês fizeram"...

Aí ele falou: "mas nós fazemos isso?" E eu falei: "basta pegar a história americana, como Hollywood foi construído, os Estados Unidos foram o primeiro país do mundo a regulamentar seu mercado; os franceses (especialmente a Pathé) dominavam o mercado americano até os anos 1910"...

Eles montaram uma associação sindical que junto a Casa Branca defendeu o mercado americano para os americanos, de quebra

fizeram uma campanha moralista na época contra o cinema francês; conseguiram virar o jogo, colocar o cinema francês como minoritário.

Em Los Angeles fui atrás de informações do estado, de como a Califórnia botava recursos em Hollywood. Descobri que eles colocam por ano 900 milhões de dólares; perguntei se era para produtores independentes e falaram: "não, é nos grandes estúdios", para os grandes estúdios não saírem de lá. Eles recebem 900 milhões de dólares, o que é mais que o Fundo Setorial; isso é dinheiro em qualquer lugar do mundo.

Lembro de um livro de um economista sul coreano, Ha Joon Chang, **Chutando a Escada**, que diz que os países que subiram a escada do desenvolvimento precocemente, como os Estados Unidos, sabem que esse vem de uma articulação moderna entre instituições públicas e privadas, de um projeto nacional, ao mesmo tempo atuando deliberadamente para desorganizar os países que não subiram as escadas; então eles chutam a escada.

Está explicado. Conversando com o diplomata ele diz: "é, mas não é bem assim"; e eu falei: "você estão

fazendo o que vocês fazem, então qual o problema?" Assim como eles estão no papel deles de fazer o lobby, e tem os lobistas aqui no Brasil que fazem a diplomacia, alias muito qualificados, para desarticular o governo brasileiro, desarticular esses mecanismos.

Agora, o Brasil não pode entrar ingenuamente nesse processo, entrar a reboque, entrar sem valorizar. Aquilo que o Gil trouxe, a percepção de que a diversidade cultural brasileira é um grande ativo, que a cultura brasileira, onde quer que você vá no mundo, a maneira pela qual o Brasil percebido, a maneira pela qual não tem hall de hotel no mundo que não toque bossa nova, que não toque João Gilberto, talvez seja maneira pela qual o Brasil é percebido no mundo: é um país que tem na sua cultura uma grande *commodity*, um valor agregado absurdo que nunca foi transformado em uma economia em favor do Brasil.

Acho que isso é uma coisa estrutural no audiovisual brasileiro e o lado bom das políticas audiovisuais mais recentes foi numa linha de quebrar um pouco esse aspecto do patrimônio dessas obras, do patrimônio da

propriedade intelectual, que é o grande ativo que é regulado por alguém. Esse ponto não é fora da curva porque também remete a experiência do *Cangaceiro*, da (Companhia Cinematográfica) Vera Cruz, o filme que poderia ter salvo a Vera Cruz da bancarrota, foi distribuído por uma *major* (Columbia Pictures) cuja grande receita internacional não retornou para os investidores iniciais. Essa quebra do ciclo econômico local tem a ver com uma legislação, com uma ausência de políticas específicas.

O surgimento da ANCINE

A ironia dessa história é que esse projeto da Ancinav já existia em linhas gerais; ele vinha de governos anteriores; quer dizer, a ideia de uma agência reguladora do audiovisual num sentido mais amplo, que desse conta das relações de cinema e televisão, que olhasse para o conjunto da atividade audiovisual, já estava em dois documentos. Estava no Congresso Brasileiro de Cinema, de 2000, e ali você tinha assinaturas, inclusive de pessoas que depois vieram na cobertura da mídia. Se posicionar contrariamente no momento que o governo Lula apresentou a proposta foi a grande reivindicação

final do Congresso. A Ancinav, que inclusive Fernando Henrique aceitou por pressão dos bastidores foi alterado para Ancine na mesa do Pedro Parente, Ministro da Casa Civil.

Na época a Secretária do Audiovisual capitaneada pelo Orlando Senna tinha uma equipe de pessoas propondo uma releitura da política de cinema *lato-sensu*, de pegar esse projeto que já existia na sua amplitude que era audiovisual, ou seja, de entender a cadeia do audiovisual como televisão, cinema, TV aberta, TV a cabo e fazer a regulação de maneira conjunta como já se colocava desde os anos de 1970 pelo menos, e propor um projeto que traduzisse isso para um debate. O projeto foi massacrado. Acho que foi a primeira grande crise do governo Lula; eu me lembro que o governo desfrutava de alta popularidade, até de uma certa lua de mel com a imprensa, de modo geral. E essa crise (digamos assim) quebrou aquele clima, azedou, azedou total...

Criou uma coisa assim... Capa da Veja, começou a vir uma avalanche que o governo, o Ministério da Cultura, apanhou que nem gente

grande; foram quatro meses de capa de revista toda semana, e aí eu acho que abriu um flanco de estratégia da oposição em relação ao governo Lula. Construir a ideia de um governo autoritário, que nunca se comprovou, quando a gente pega os oito anos de governo Lula, e até os da Dilma; eu não participei, mas de fora, não vi nada de errado nesse sentido que vou falar aqui. Ninguém foi perseguido, a oposição falou o que quis, xingou, criticou, artistas de oposição captaram recursos; quem não tinha opinião captou também,

Curiosamente esses que agora se dizem liberais e estão compondo o novo governo, estão indo atrás de artistas que criticam o governo.

ou seja, não houve mistura...

Essa ideia de que havia no governo um monstro autoritário, que ia sair do armário e que começou a ser construído já naquele momento, com a ideia do Conselho Nacional de Jornalismo, da Ancinav. E eu diria que não se comprovou que havia um monstro atrás do armário

porque o Lula, com defeitos e qualidades, é um conciliador e não tem a característica de embates desse nível.

O governo foi tolerante com tudo que veio contra, na verdade apanhou constantemente, ou calado, ou reagia, mas não houve o uso da máquina pública para perseguir ninguém. Curiosamente esses que agora se dizem liberais e estão compondo o novo governo, estão indo atrás de artistas que criticam o governo. Porque a ANCINE abriu um processo profundo de relação com a mídia, abriu uma linha de debate que infelizmente foi para o lado ruim, o lado de estigmatização completa, e não

A lei gerou demanda privada de compra de conteúdo brasileiro, criou um ambiente fundamental de ativação do audiovisual brasileiro.

no debate do conteúdo em si. O conteúdo em si era uma proposta moderna de regulação econômica da atividade audiovisual, não de

regulação de conteúdo. Ninguém ia propor no século XXI discutir temas dos filmes, discutir linhas ideológicas, editoriais: era de regulação de propriedade cruzada, de relações modernas entre os agentes econômicos. Como tem em qualquer economia do mundo, tem nos EUA, tem na França, tem nos países liberais e nos países social-democratas, só que eles sabiam disso e estigmatizaram para matar na origem e de fato foi uma tempestade de canivetes tão forte que assustou o governo.

Conteúdo nacional na TV por assinatura: a lei 12485

Acho que a diferença para a lei 12485 (Lei da Comunicação Audiovisual de Acesso Condicionado), que em grande medida tem sido responsável por gerar empregos para ativar a economia do audiovisual, é que as produtoras hoje têm problema? Têm! Mas estão trabalhando para canais. A lei gerou demanda privada de compra de conteúdo brasileiro, ampliou o número de canais do Brasil, criou um ambiente interessante, um ambiente fundamental de ativação do audiovisual brasileiro. Então é um grande acerto da lei, a lei regula a dimensão, o segmento, da TV por assinatura. Ela é parte da a lei

12485, sem a parte da TV aberta, a parte da TV por assinatura que ficou, o acerto da TV da lei 12485 em relação a ANCINE é que aquela porrada foi tão forte que nós aprendemos com os erros. Houve um erro de encaminhamento lá, uma certa ingenuidade, uma certa pretensão do pactuar com todo mundo nos bastidores e depois vir a público com tudo consertado. Obviamente não é assim, não fazer um grande debate público precedendo a reforma, tentar criar por medida provisória. Esse eu acho que foi um erro de encaminhamento que na época, eu sei, foi debatido dentro do ministério.

Havia pessoas que eram contrárias à maneira como foi conduzido, mas quem conduziu sempre esteve no Ministério do Gilberto Gil. A prerrogativa de certa maneira liderar e dar sua linha de abordagem política foi levado de uma certa maneira, foi rechaçado no final, o governo recuou e abriu mão do projeto. Lula, (Antonio Palocci, etc, o próprio Gil, avaliaram que não tinha condições políticas e de fato já não havia mais naquele momento de que projeto fosse sequer enviado. Então o projeto foi colocado no armário, na geladeira, mas naquele

momento nascia um embrião da 12485 com a percepção de que essa parte da TV por assinatura poderia ser tramitada de uma outra maneira. Então sem autoria do governo, pelo Congresso Nacional, que é o lugar das negociações, dos embates, esse embate acontece de uma outra maneira: tramita

As empresas de TV aberta estavam começando a se enfrentar, e isso dava ao governo uma posição de neutralidade positiva, em que ele poderia se colocar como mediador do processo.

de maneira a trazer os agentes econômicos e aproveita uma janela de oportunidade, que era o conflito da emergência da telefonia como provedora de conteúdo e da radiodifusão das grandes empresas de TV aberta no Brasil detentoras desse oligopólio. Elas obviamente estavam começando a se enfrentar naquele momento, isso dava ao governo uma posição de neutralidade positiva, em que ele poderia se colocar como mediador desse processo,

e tirar dali um grande acordo conservador, ou poderia tentar tirar dali um interesse público, que foi o que a lei conseguiu em alguma medida levantar.

As produtoras independentes têm que produzir 8000 horas de conteúdo. Se traduzisse em longa-metragem, daria 4000 longas-metragens, no mínimo, para cumprir a lei.

Então essa janela de oportunidade com o aprendizado da ANCINE levou o governo a montar uma estratégia muito mais interessante que é tramitar pelo Congresso, fazer o debate no Congresso, criando um processo de defesa do interesse público, a partir de uma leitura que eu acho que foi uma leitura da complexidade da atividade, percebendo que a globalização desses agentes internacionais é inevitável, mas que é possível defender o conteúdo local a partir de contrapartidas de lei, de cotas de canais brasileiros de conteúdo independente. Então de certa

maneira isso colocou a TV aberta em uma posição de negociação e colocou as empresas de telefonia numa posição de negociação com o governo, e o governo manobrou de maneira inteligente, e tirou uma lei que tem uma modernidade intrínseca.

É claro, a proposta original era ter, primeiro, um número maior de canais brasileiro, uma maior participação de conteúdo independente no horário nobre. Isso foi sendo desidratado na negociação e se chegou os patamares de cota que estão aí, tanto de participação de capital estrangeiro nessas operadoras da TV por assinatura quanto de conteúdo nacional. Agora mesmo desidratado, como não tinha nada, hoje a TV por assinatura tem uma demanda de 8000 horas de conteúdo inédito/ano, que tem que ser comprado para cumprir a lei. Então as produtoras independentes têm que produzir 8000 horas de conteúdo. Se traduzisse em longa-metragem, daria 4000 longas-metragens, no mínimo, para cumprir a lei.

A TV por assinatura tem uma diversidade de oferta que vai ganhando o brasileiro em relação a TV aberta. Acho que ela nunca

vai perder prestígio no Brasil, porque Brasil é um país que pelas características a TV aberta vai sempre existir, mas ela vai perdendo porque tem oferta de conteúdos, a possibilidade com preços mais acessíveis de ganhar a classe C, que foi o que a TV por assinatura fez, que é onde o Netflix disputa também. A TV aberta não entendeu muito bem; assim, a Globo apostou na Globosat, os outros, SBT, Bandeirantes e Record só agora estão entendendo isso, tentando desesperadamente e reagir e impor uma negociação agora, vinte anos depois que esse modelo foi implantado. Sete anos depois da lei, estão tentando valorizar o conteúdo da TV aberta, cobrando das telefônicas um valor, uma taxa, pela exibição desses conteúdos.

O que acontece? As telefônicas disseram: "tá bom, se quiser tirar tira! Tudo bem, a gente distribui conteúdo, a gente não vai pagar esse valor que vocês querem não, mas se vocês quiserem tirar, a gente para de ofertar vocês, a gente tem mais de 100 canais aqui que a gente oferece, inclusive com conteúdo nacional". É um outro fenômeno interessante, não sei o que vai acontecer com eles. Nessa negociação acho que a TV aberta

foi derrotada. Esses três canais em especial, que apostaram numa zona de conforto, não entenderam as mudanças legais, econômicas, tecnológicas e socioculturais do Brasil e apostaram na zona de conforto tradicional da publicidade da TV aberta.

E a outra questão, é que os conteúdos brasileiros passaram a entrar via cota nos canais da lei 12485, passaram a brilhar, a ganhar audiência, a ser *prime time*, a ter a melhor audiência dos canais; isso está acontecendo com três ou quatro séries brasileiras hoje. Então os canais gostaram de ter esse conteúdo, a ver retorno econômico, ter audiência.

Os canais que apostaram numa zona de conforto não entenderam as mudanças legais, econômicas, tecnológicas e socioculturais do Brasil.

O que está acontecendo hoje é uma mexida de placa teutônica no subsolo do mundo da radiodifusão; é uma mudança,

uma revolução nem tão silenciosa assim, porque há uma "grita" dos canais abertos de querer que a TV por assinatura pague o que lhe é devido. Só que a TV por assinatura com os canais e com a lei, que levou lá trás a obrigação de produzir conteúdo nacional e em língua portuguesa, tem armas na mão para dizer: "olha talvez sua novela não seja tão interessante, eu tenho uma série aqui que faz sucesso, eu tenho uma animação que você não tem".

E essa briga vai ter novos capítulos. Então o que é interessante? A Lei deu certo! Com todos os problemas, a lei é um case bem sucedido de política cultural que tem suas raízes em tropeços, problemas e derrotas de batalhas. Mas eu digo que ela é bem sucedida porque o interesse público é o da, q valorização do conteúdo brasileiro, da valorização dos produtores independentes, da valorização dos artistas regionais, da possibilidade de gerar emprego do Brasil, de gerar propriedade intelectual, que a gente falou lá atrás: poxa, João Gilberto, a propriedade que ele gerou está gerando milhagem econômica lá fora, não aqui; a moedinha não cai aqui dentro: o plim plim é lá fora. Então você tem agora a possibilidade de gerar propriedade intelectual aqui, gerar ganho econômico social artístico cultural em infraestruturas locais.



políticas audiovisuais



Atividade econômica da indústria cinematográfica e audiovisual no Brasil, o olhar da Ancine

André Piero Gatti

Formado em Letras, André Piero Gatti fez mestrado na ECA-USP e doutorado no IA-Unicamp. É professor universitário e pesquisador cinematográfico. Sua tese de doutorado, **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)**, é publicada pela Editora Mnemocine.

No período de 2007 a 2014, a indústria cinematográfica e audiovisual vem apresentando um crescimento econômico invejável, claro, se comparado ao desenvolvimento que os tradicionais setores da economia brasileira vêm apresentando no mesmo período. Isto se deve a várias razões, mas, uma razão parece fundamental, que se encontra no fato de que os investidores e empreendedores no Brasil estão

se identificando, cada vez mais, com este ramo da economia. O fato é que estudos sobre o assunto têm sido publicados de maneira bastante corriqueira tanto por entes corporativos quanto públicos. Mais recentemente, foi a vez da Ancine publicar dois estudos, a saber: *Valor Adicionado pelo Audiovisual e Brasil: comércio exterior de serviços audiovisuais*. Vale saber que as duas citadas pesquisas da Ancine se pautaram principalmente sobre a

categoria do Valor Adicionado (VA)¹.

Os dados da Ancine foram coletados através de pesquisas realizadas pelo IBGE, basicamente retiradas da Pesquisa Anual de Serviços (PAS), Pesquisa Anual de Comércio (PAC) e do Sistema de Contas Nacionais, em 2014, além de demandas emanadas da própria Ancine.

O Valor Adicionado do Setor Audiovisual (VASA), já faz algum tempo vem apresentando índices crescentes de desempenho econômico, mostrando como este setor da economia apresenta um dinamismo para acima da média dos segmentos mais tradicionais da economia brasileira. Vejamos o retrospecto da tabela 1. No período estudado, identifica-se o fato de que o crescimento do VASA apresentou uma taxa de 181%. Este índice representa uma taxa média de crescimento da ordem de 22,62% ao ano, ou seja, o audiovisual cresce em taxas vertiginosas. Vale ressaltar também o fato de que no triênio 2012-2014, a correlação do VASA e o PIB teve seu patamar elevado para uma média anual de 0,44.

Tabela 1. VASA (2007 - 2014)

Ano	R\$ Bilhões	VASA/PIB (%)
2007	8.7	0,33
2008	9.9	0,33
2009	11.5	0,36
2010	13.1	0,35
2011	16.3	0,39
2012	19.6	0,45
2013	22.2	0,46
2014	24.5	0,43
TOTAL	125,8	MÉDIA 0,38

Fonte: IBGE, Diretoria de Pesquisas, Coordenação de Serviços de Comércio: Pesquisas Anual de Serviços e Pesquisa Anual de Comércio - 2007 a 2014, e Sistemas de Contas Nacionais Referência 2000.

Elaboração e pesquisa: Spcine/CRIA.

Tabela 2. Taxa de Crescimento Anual do VA x VASA

Ano	VA (%)	VASA (%)
2008	4.1	7.1
2009	1.0	7.8
2010	6.7	5.2
2011	2.3	15.9
2012	0.5	13.2
2013	2.5	4.2
Média	2.85	8.9

Fonte: Valor adicionado pelo audiovisual: comércio exterior de serviços audiovisuais, p.6.

Elaboração e pesquisa: Spcine/CRIA.

Como já fora comentando anteriormente, o crescimento do setor audiovisual pode ser melhor avaliado quando comparamos a taxa de crescimento da economia de uma maneira geral e a do setor audiovisual especificamente, tendo como base o instrumento do VA (Tabela 2, na página anterior).

De posse dos números ao lado, fica perceptível que o setor audiovisual vem apresentando um dinamismo de crescimento econômico pujante, enquanto outros setores da economia não vêm acompanhando os mesmos índices. Portanto, apesar do fato de o País estar vivendo num cenário recessivo já faz algum tempo, de

uma maneira geral, a economia do audiovisual ainda continua em passos firmes para um regime de solidez único na história econômica brasileira.

A Ancine também pactuou o desenvolvimento da indústria por alguns segmentos da indústria, que obteve o seguinte desempenho (Tabela 3).

Audiovisual e o mercado externo: uma abordagem inédita

O comércio exterior de serviços audiovisuais no Brasil foi alvo de um estudo que há muito era reivindicado pelos agentes do setor; a pesquisa da Ancine obteve o seguinte desempenho (Tabela 4, na próxima página).

Tabela 3. Evolução do mercado salas de cinema e TV Paga (2002 - 2015)

Segmento	2002	2015	Crescimento(%)
Salas de cinema	1.635	3.005	184
Bilhetes vendidos salas de cinema	90 milhões	173 milhões	192
Número de assinantes de TV Paga	3,5 milhões	19,6 milhões	560
Nº Canais de TV paga que veiculam Conteúdos Brasileiros Constituintes De Espaço Qualificado	2	19	950
Filmes Brasileiros lançados em sala de cinema	29	129	445
Número de espectadores de filmes brasileiros	7,2 milhões	22,4 milhões	311

Fonte : Valor adicionado pelo audiovisual: comercio exterior de serviços audiovisuais, p.6.
Elaboração e pesquisa: Spcine/CRIA.

Tabela 4. Comércio Exterior de Serviços Audiovisuais no Brasil (2014 - 2015)

	2014(US\$)	2015(US\$)	Total	VAR (%)
Vendas (Exportações)	73.688.717,89	154.806.638,50	228.495.356,39	110,1
Aquisições (Importações)	1.546.144.985,50	1.436.099.012,49	2.982.243.997,99	2,9
Saldo	-1.472.456.267,60	-1.436.099.012,49		- 2,5

Fonte: Valor adicionado pelo audiovisual: comercio exterior de serviços audiovisuais, p.6.
Elaboração e pesquisa: Spcine/CRIA.

Há evidentes problemas de assimetria entre esses números, pois o setor como um todo movimentou recursos da ordem US\$ 1,74 bilhão entre importações e exportações, apenas em 2015. Esta assimetria pode ser verificada pelo déficit entre importações e exportações, pois as importações foram da ordem de US\$1,6 bilhão e a as exportações totalizaram US\$ 154,8 milhões. Portanto, as exportações representam um índice de cerca de 10% desta balança comercial ou US\$ 1,44. Deste valor US\$ 1 refere-se à importação dos EUA, ainda que as exportações tenham crescido em 110,1%, de uma maneira geral.

A TV por assinatura como locomotiva da indústria audiovisual no Brasil

Um dos setores que tem dado este folego ao audiovisual se

encontra na TV por assinatura. Isto porque este segmento se tornou o ramo mais desenvolvido economicamente falando do VASA. Pois, no último ano da pesquisa realizada pela Ancine, o setor chegou aos 51.7% do valor total alcançado pelo setor audiovisual como um todo. Chama a atenção a queda abrupta da TV aberta, esta que teve um descenso de 22,2 % do total dos valores alcançados pela indústria. Curiosamente, neste cenário, a economia do audiovisual de São Paulo saiu fortalecida. Pois, de acordo com a ABTA as maiores e mais importantes empresas do segmento aqui se encontram instaladas. As seguintes empresas programadoras e empacotadoras têm a matriz da sua empresa localizada em território paulistano, são elas (Tabela 5):

Tabela 5. Empresas de TV por Assinatura com Matriz em São Paulo (2016)

- 1 - Arris Telecomunicações do Brasil
- 2 - Associação Neo TV
- 3 - Cisco do Brasil LTDA
- 4 - Discovery Comunicações Brasil
- 5 - ESPN do Brasil Eventos Esportivos LTDA
- 6 - Fox Latin American Channels do Brasil
- 7 - G2C
- 8 - Gamecorp S.A
- 9 - Globosat Programadora LTDA
- 10 - Mídia do Brasil Comunicação e Serviços de TV LTDA
- 11 - Nagra Mídia Brasil LTDA
- 12 - Claro S.A.
- 13 - Pace Brazil Indústria Eletrônica e Comércio LTDA
- 14 - Sky Brasil Indústria Eletrônica e Comércio LTDA
- 15 - Superimagem Tecnologia em Eletrônica LTDA
- 16 - Telefonica Brasil S.A
- 17 - Turner International do Brasil LTDA

Fonte: ABTA.
Elaboração: Spcine/CRIA.

Esta situação da concentração paulista da indústria da TV Paga vem a ser corroborada, por exemplo, no que diz respeito à importação de bens e serviços para a indústria em São Paulo, como atesta a Tabela 6 que segue abaixo.

Destaca-se o crescimento que teve a participação do audiovisual na cesta de serviços ofertados em São Paulo, este índice aumentou em mais de 100% , em menos de um ano.

Tabela 6. Vendas e Aquisições de Serviços Audiovisuais de São Paulo e o Mercado Externo (2014-2015)

Ano	Vendas(R\$)	% Total	Aquisições(R\$)	%Total
2014	21.190.644,06	0.17(*)	589.373.066,52	3,53(*)
		42(**)		73(**)
2015	42.108.545,92	0.37(*)	1.012.954.622,30	6.69(*)
		65(**)		82(**)
Total	63.299.189,98	3,95(**)	1.602.327.688,82	

(*) Serviços de uma maneira geral (SP)
(**) Somente serviços audiovisuais (BR)

Fonte: Brasil, comércio exterior de serviços audiovisuais, Ancine, 2016.

Pesquisa e elaboração: Spcine/CRIA.

TV aberta um mercado em descenso

O agora ex-carro chefe da indústria audiovisual brasileira, a TV aberta tem visto seu faturamento caindo em queda livre, pois , em 2007, a sua participação no bolo da receita da indústria audiovisual batia em 63,7%, viu este faturamento cair para 41,5 % em 2014. Em sua história, esta é a primeira vez que isto acontece, a indústria da TV aberta perdeu 22% de mercado, ainda que pese o sucesso de alguns canais com a sua programação ficcional, principalmente novelas e conteúdos em vários formatos dedicados ao público infantil, tais como *Os 10 mandamentos* (TV Record) e *Carrossel* (SBT). Por outro lado, a Rede Globo tem visto seus índices gerais caírem de forma sistemática, ainda que seja o canal mais visto na TV linear.

O que se nota é que está havendo uma mudança de fulcro nos hábitos de consumo audiovisual por significativa parcela da população brasileira. Isto porque a pesquisa do IBGE aponta que 97% dos domicílios brasileiros possuem pelo menos um aparelho de TV. Vale ressaltar que o índice de penetração da TV por assinatura ronda um percentual de 33% dos

domicílios, entretanto, por outro lado, há grande concentração nos domicílios nas regiões Sul e Sudeste, isto em detrimento às demais regiões do País.

NOTAS

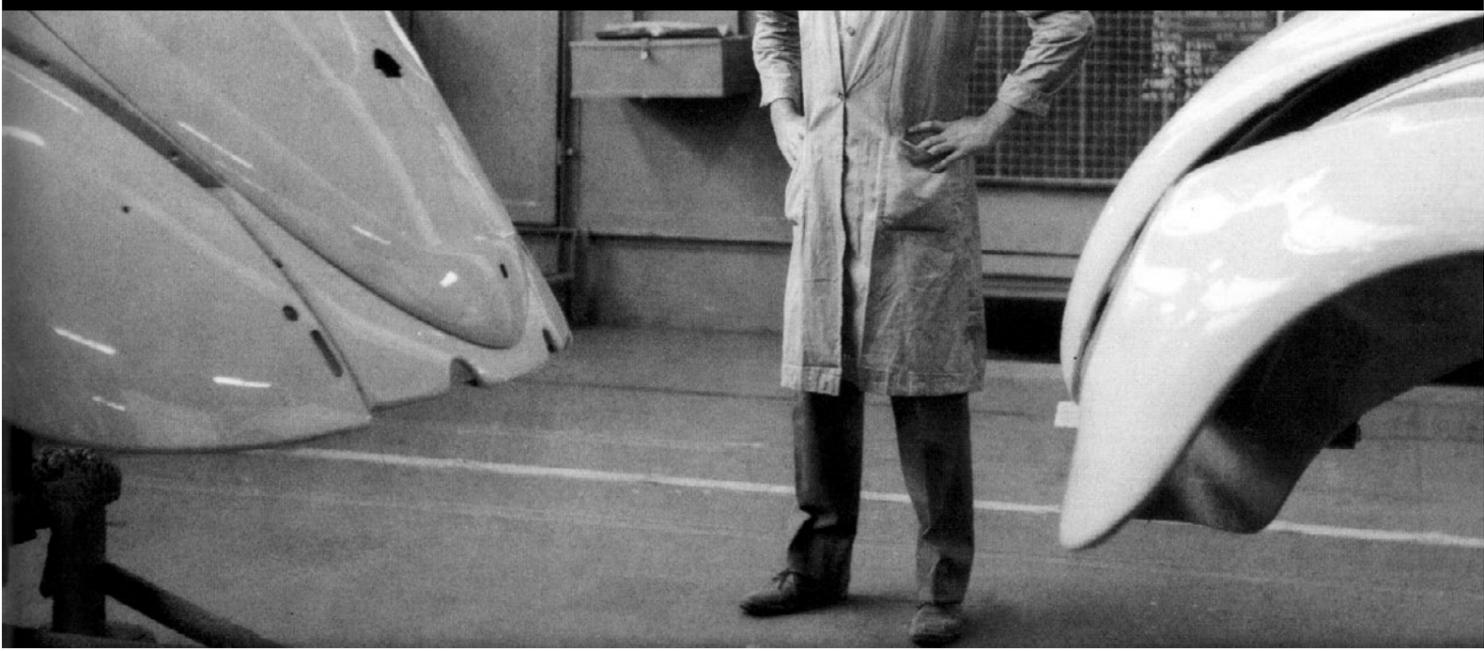
1 É o valor que a atividade acrescenta aos bens e serviços consumidos no seu processo produtivo. Em termos macroeconômicos, é o valor dos bens produzidos por uma economia, depois de deduzidos os custos dos insumos adquiridos de terceiros e utilizados na produção. O VAEB é pautado por “preços básicos”. Enquanto o PIB é mensurado por “preços de mercado” que inclui impostos e exclui subsídios.

Centros transmídia e startup audiovisual

João Massarolo e Dario Mesquita



tecnologia



João Massarolo é Professor Associado do Departamento de Artes e Comunicação (DAC/UFSCar), e do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (PPGIS/UFSCar)

Dario Mesquita é Professor Assistente do Departamento de Artes e Comunicação - DAC/UFSCar. Pesquisador do Grupo de Estudos sobre Mídias Interativas em Imagem e Som (GEMInIS)

Introdução

A indústria audiovisual é um empreendimento no qual a dinâmica de gestão e de inovação, assim como de organização e de estruturação sofre mudanças ao longo do tempo em função de evoluções e transformações tecnológicas, econômicas, sociais e culturais que afetam simultaneamente a produção, a distribuição e o consumo do entretenimento audiovisual. Além disso, a cadeia de valor também passa

por alterações nos processos em curso na globalização, onde a incorporação e a fusão de grandes conglomerados de mídia promovem novas modelagens de negócios - o que diversifica as alternativas para o consumo de conteúdo audiovisual.

No caso específico do mercado televisivo, por exemplo, o acesso aos conteúdos sob demanda afetou o próprio modelo de negócios da

televisão - agora os espectadores consomem seus conteúdos livres da antiga grade de programação. O usuário pode escolher entre assistir a um filme no cinema, televisão ou internet (pelo *Netflix* ou *iTunes*, entre outros serviços de vídeo por *streaming*), ou pode ainda criar seu próprio conteúdo e propagá-lo via plataformas alternativas de valor (como o *YouTube*, de acesso gratuito). Essa proliferação de meios contribui para a modicidade de preços, agrega maior valor à experiência dos indivíduos com o conteúdo, além de promover a expansão do mercado, que passa a alcançar públicos mais amplos e de forma mais personalizada, passando de um modelo industrial vertical com visão corporativa, para um modelo com visão horizontal e articulado em redes participativas. Essas estratégias inovadoras que “circulam pela internet e pelas redes sociais flexibilizam hábitos de consumo e fornecem novos desafios para a colocação de produtos que não necessariamente devem seguir os modelos de negócio do consumo de massa” (BIZERRIL, 2012, p.153).

Neste contexto, os centros transmídia expandem o campo das indústrias de conteúdos e

criam novos nichos de mercado, onde antes havia apenas fluxo de produtos massificados. As relações entre ‘centro’ e ‘periferia’ se tornam mais complexas do que era no ambiente midiático do século XX, promovendo um maior fluxo de trocas, ao mesmo tempo em que formatos e canais de mídia se tornaram aparentemente invisíveis diante da ubiquidade do conteúdo nas redes. A circulação de conteúdos pelas redes predomina sobre produtos industriais do tradicional modelo centralizador, no qual o discurso hegemônico se fazia sentir nas regiões mais periféricas do planeta. Esse modelo unidirecional relegava as questões locais ao segundo plano ou subordinava-as aos interesses de grandes corporações, mas essa situação começa a sofrer mudanças devido ao aumento da velocidade e do volume de informações de caráter multidirecional, através de multiplataformas de mídias, que transitam entre os principais centros transmídia contemporâneos.

Essas mudanças tecnológicas, comunicacionais e culturais afetam não somente a modelagem de negócios que fornece sustentação aos tradicionais conglomerados de mídia, mas o próprio ambiente

de mídia, provocando mudanças significativas na produção e consumo de conteúdo audiovisual. Este complexo cenário faz com que as empresas brasileiras produtoras de conteúdo procurem se adaptar às novas lógicas do mercado audiovisual, cujas demandas por inovação é cada vez mais crescente. O Governo Federal, através do Ministério das Comunicações, por exemplo, criou as *Diretrizes para uma Política Nacional para Conteúdos Digitais Criativos*¹ com objetivo de integrar e estimular o potencial econômico das cadeias produtivas dos setores de audiovisual como forma de desenvolver e fortalecer os segmentos produtores de conteúdos criativos no Brasil.

Este artigo trata dos estudos realizados na primeira etapa do projeto de pesquisa² em andamento sobre os centros transmídia e startup audiovisual do entretenimento audiovisual brasileiro. Nesta primeira etapa, as discussões concentraram-se em torno da noção de capital de mídia visando um maior entendimento da cidade de São Paulo como centro transmídia estratégico para o desenvolvimento do setor audiovisual brasileiro. Na segunda etapa de pesquisa, pretende-se

elaborar indicadores para análises da produção de séries e webséries para diferentes plataformas com o objetivo de realizar uma cartografia da produção audiovisual realizada no centro transmídia de São Paulo. Os resultados alcançados nos estudos da segunda etapa serão utilizados, posteriormente, como parâmetro para as análises que serão desenvolvidas sobre outros centros transmídia brasileiros³.

Cultura mainstream

A cultura *mainstream* é uma questão importante para a indústria audiovisual e o seu estudo tem sido desenvolvido pelo campo da comunicação através da criação de indicadores que permitam destacar e analisar os fatores que contribuem de forma decisiva para que algumas cidades sejam consideradas como capital de mídia. Essas cidades erguidas em lugares estratégicos para a geopolítica regional são importantes polos de desenvolvimento econômico localizado, atraindo sucessivas levadas de imigrantes de diferentes regiões, fazendo com que a diversidade cultural seja uma das principais marcas de sua vitalidade. O grande fluxo de capitais dessas regiões ofereceu condições para a criação de infraestruturas

midiáticas que impulsionaram a circulação de conteúdos globais, principalmente os produtos dos conglomerados de mídia tradicional (cinema e televisão, entre outras). Neste aspecto, o termo capital de mídia se refere a cidades com passaporte global, que se tornaram importantes centros da produção midiática globalizada, conforme explica Curtin (2003, p. 2015):

Cidade que são centros de financeiros de produção e distribuição de produtos audiovisuais, que apresentam suas próprias lógicas que não correspondem necessariamente aos interesses políticos do Estado-nação. Nelas, forças complexas interagem, como a cultural, econômica e a política.

Por estarem inseridas em um contexto de capital globalizado, as capitais de mídia são marcadas pela cultura *mainstream*, em que estratégias econômicas e estéticas dos *blockbusters high concept* exploram as possibilidades oferecidas pelos grandes conglomerados de mídia. Devido aos altos custos de produção, assim como de propaganda e marketing, os conteúdos audiovisuais encenam um texto global para interagir com

o mercado de entretenimento globalizado. Para Waytt (1994), essa proposta estética e narrativa atende às demandas das novas estratégias de marketing e de venda ao longo de uma cadeia midiática integrada, o que aprofunda a sinergia entre os conglomerados de mídia e os mercados de entretenimento. Deste modo, apesar do audiovisual vivenciar um processo de interdependência midiática, ainda é fundamental para gerar novas possibilidades de negócios no setor de entretenimento, materializando sistematicamente imaginários de plateias globais e provocando, deste modo, tensões entre uma afirmação de identidade local e/ou regional, bem como nacional e os processos de subjetivação postos em prática pelos fluxos mundiais de conteúdo.

Desde os anos 1990, as grandes corporações controlam a produção e a circulação dos conteúdos em escala global, incluindo os mercados de sala de cinema, *home vídeo*, TV paga, *Pay-per-view* e de videogames, entre outros. Normalmente, esses produtos chegam ao mercado brasileiro praticamente sem nenhum mecanismo de defesa propriamente dito. Mesmo em

mercados altamente regulados, como a China, por exemplo, a presença das empresas transnacionais do audiovisual tem gerado ruídos na diplomacia estadunidense. André Gatti (2015), no artigo “1110 Tons de cinza: notas sobre a ocupação do mercado e a mexicanização dos circuitos de salas de cinema no Brasil”, recorda que no caso do *blockbusters high concept* baseado em histórias em quadrinhos de super-heróis *Homem de Ferro 3*, “os chineses resolveram não enviar uma parte dos lucros que o filme tinha gerado por ocasião do seu lançamento na China”.

Neste sentido, pesquisas recentes sobre as dinâmicas econômicas, tecnológicas e culturais de produção audiovisual apontam para mudanças na cartografia global, na qual os contra modelos emergentes se impõem diante do seu público local e/ou regional, mas, de outro lado, os produtos na linha *blockbusters high concept* norte-americano são dominantes no plano mundial. Frédéric Martel (2012), ao estudar diversos polos de produção de entretenimento tanto no ocidente quanto no oriente, conclui dizendo que nos anos 1980 foram se constituindo novos centros de produção

e distribuição de conteúdo audiovisual global. Segundo o autor, países como a China, a Índia, o México e, inclusive, o Brasil, são contra modelos emergentes que fazem parte das novas redes de circulação de conteúdos com uma dimensão cultural e econômica de peso próprio diante do entretenimento norte-americano e, em menor escala, da cultura europeia. Estes países são protagonistas de trocas culturais regulares, mas que ainda não são “medidas pelas estatísticas do Banco Mundial e do FMI, são ignoradas pelas das UNESCO [...] e a Organização Mundial do Comércio as apresenta com outras categorias de produtos e serviços” (MARTEL, 2012, p. 15).

Nos anos 1990, segundo Keane (2006), os estudos sobre “centros periféricos” começavam a tentar a compreender as produções audiovisuais (filmes, telenovelas e dramas televisivos) fora dos grandes eixos produtores (Estados Unidos e países Europeus). Porém, esses estudos compreendiam que essas produções alcançavam apenas regiões próximas a esses centros periféricos, sob um contexto de diáspora de comunidades em condições culturais semelhantes,

e ainda abordando a presença de um imperialismo cultural dominante. Eram pesquisas que compreendiam “empresários e redes de televisão que a partir das periferias se voltavam para o exterior utilizando conexões emergentes com audiências deslocadas que ansiavam por conteúdo de seu país de origem” (KEANE, 2006, p. 838). Para o autor, o termo “periférico” perdeu relevância nos estudos de mídia por uma série de fatores: a vivacidade do mercado da televisão via satélite e a cabo; o crescimento da coprodução internacional; a intensificação das aquisições e fusões transnacionais; a troca de gêneros e formatos entre diferentes mercados; e o crescimento de consumo de mídia pela classe média em países em emergentes.

Praticamente todos os países do mundo produzem e consomem conteúdo audiovisual e essa diversidade cultural condiciona o surgimento de posturas anti-hegemônicas de caráter globalizante. Neste contexto, a noção globalização das mídias deixa de ser compreendida como uma força unidirecional, sinônimo de homogeneização cultural ou de dominação cultural do ocidente

sobre as culturas periféricas do planeta. As dinâmicas globais de mídias resultam de negociações complexas que se sobrepõem, convergem e colidem entre si, o que rompe com abordagens holísticas para a cultura e a sociedade (CURTIN, 2003).

A televisão, com seus formatos e produtos narrativos, é vista especialmente como parte importante de um processo multidirecional de conteúdos, como afirma Curtin (2004, p. 270), “embora as exportações de Hollywood continuem a dominar o mercado de entretenimento mundial, os debates sobre fluxos transnacionais de televisão foram além da tese imperialista da mídia, para se concentrar em deliberações sobre a globalização”. Os produtos televisivos fazem parte de acordos estabelecidos tanto no âmbito local e regional, quanto nacional e global, que operam dinamicamente em várias esferas: econômica, institucional e tecnológica.

Centros transmídia e os fluxos de conteúdo audiovisual

Na perspectiva da convergência midiática, o fluxo de conteúdo audiovisual por espaços geográficos diversos (Ásia,

Europa e América Latina, entre outros) não é mais controlado apenas pela lógica do *broadcast* dos grandes conglomerados de mídia. A entrada no mercado de empresas de telecomunicações se constitui num dos principais temas da convergência ao produzir alterações significativas nos esquemas tradicionais da indústria cultural. Jenkins (2008) denomina esse fenômeno típico da cultura participativa como convergência corporativa e convergência alternativa, onde conflitos surgem devido à possibilidade de o público participar e interferir numa obra, mesmo que seja contra os interesses das corporações de mídia.

A associação entre a telecomunicação e a lógica de *broadcast* evidencia que as relações da indústria cultural com o audiovisual é apenas um dos aspectos das ‘indústrias de conteúdos’. Atualmente, é comercializada uma gama de serviços, conteúdos, formatos e propriedades intelectuais. Mesmo a imagem de uma ‘indústria’ como engrenagem da economia global das mídias se encontra em questionamento, pois não se trata apenas de “indústrias, mas também de governos em busca de

*soft power*⁴ e de microempresas atrás de inovações nas mídias e na criação desmaterializada” (MARTEL, 2012, p.15).

O novo padrão de fluxos multilaterais de conteúdos audiovisuais, como observa o pesquisador norte-americano Michael Curtin (2003), não envolve necessariamente trocas entre Estados soberanos, mas de localidades específicas, cidades que se tornaram centros de finanças, produção e distribuição de programas de televisão, em especial. São cidades que se estabelecem como capitais de mídia, ou seja, espaços geográficos que funcionam como centros de mídia para atividade da economia criativa audiovisual, que apresentam suas próprias lógicas que não correspondem necessariamente aos interesses políticos do Estado-nação. Essas capitais de mídia, a exemplo de Hong Kong e São Paulo, são locais de mediação, onde forças complexas interagem, como a cultural, economia e a política. Segundo Curtin, esses fluxos “emanam de cidades particulares, que se tornam centros de finanças, produção e distribuição” (CURTIN, 2003, p. 203) de produtos audiovisuais, especialmente

obras ficcionais seriadas voltadas para televisão, em diferentes plataformas, que atendem audiências internas e externas.

Uma cidade como Hong Kong, um dos principais focos de análise do autor, possui um grande volume de produções audiovisuais voltadas para televisão, visando não apenas atender uma audiência local, mas também outras cidades como Taipei, Beijing, Amsterdam, Vancouver, Bangkok, dentre outros. “O nó central de toda essa atividade é Hong Kong, mas as lógicas que motivam o desenvolvimento do meio não são regidas principalmente pelos interesses do Estado chinês” (CURTIN, 2003, p. 204), mas pelo fluxo cultural e econômico que circunda o espaço urbano, configurado como centro de mídia. Em contraste, cidades como Beijing possuem grande parte de sua produção capitaneada pelos interesses do Estado chinês, mas inserida dentro do contexto global.

A constituição desses espaços se dá mediante fatores confluentes à formação e estruturação econômica de uma cidade, como uma geografia que os coloque perto de centros de poder ou que ajudem a sustentar um

grande fluxo comercial – como um centro portuário ou ferroviário, ou atividades como o turismo – fatores que permitem não apenas o fluxo e a troca econômica, mas também de valores culturais diversos. Curtin (2007) classifica as capitais de mídias em duas principais categorias: a) *comerciais*, com destaque para a lógica de migração criativa e cultural, dinâmica econômica e produção voltada para a audiência; b) *oficiais*, com o controle e financiamento do Estado; produções ideológicas orientadas por uma lógica cultural fechada, e economicamente marcada pelo monopólio da comunicação e pela forte burocratização das trocas comerciais. O Autor define como principais fatores para o estabelecimento dessas categorias a interação de três princípios:

- (1) acumulação;
- (2) fluxos migratórios criativos;
- (3) variáveis socioculturais.

Tendo em mente as questões geográficas citadas anteriormente, que permitem o fluxo econômico de uma região, tais condições viabilizam a *acumulação* de recursos necessários para investimentos para os mais

diversos setores. De um lado, um centro econômico deve concentrar e integrar diversas frentes de trabalho a fim de reduzir tempo e recursos para manufatura de produtos e, por outro, aprimorar a distribuição a fim de atender outras regiões. Tal dinâmica, segundo Curtin (2007), estabelece a acumulação como primeiro passo para constituição de uma economia dinâmica e atrativa, que não apenas retém recursos, mas também se foca em atender outras regiões para expansão do capital.

Toda essa dinâmica que provém da acumulação contribui para a construção de *clusters* de empresas dos diversos setores, focados na inovação de produtos, serviços e de distribuição. Para as capitais de mídia, tal demanda requer que elas sejam atendidas por uma mão de obra qualificada. As cidades precisam atrair *fluxos migratórios criativos*, que as abasteçam com pessoas motivadas para um trabalho tanto de inovação estética, quanto de mercado, “ainda que o casamento entre arte e comércio nunca seja fácil” (CURTIN, 2007, p. 14). Mas o maior desafio, para o autor, não é apenas atrair pessoas criativas, mas mantê-las por valores que não são puramente econômicos, como

boas condições de trabalho e boa qualidade de vida na cidade. Se bem-sucedida nesses quesitos, uma capital de mídia é capaz de se conduzir para a construção de uma forte rede entre comunidades criativas de diversos interesses econômicos e culturais, não sendo restrita apenas ao audiovisual, mas abrangendo setores voltados a explorar a cultura e as propriedades intelectuais criadas nesse ambiente.

Por trás desses princípios ainda há outras forças que envolvem variáveis *socioculturais*, que envolvem instituições nacionais e locais com papéis relevantes nas dinâmicas de produção em especial. O Estado, por exemplo, é um ator importante na regulamentação ou no financiamento da comunicação, podendo criar incentivos para produção e exportação de produtos culturais de interesse nacional ou regional, criar barreiras ou cotas para empresas de comunicação ou obras estrangeiras no país, além de determinar a legislação de concessões de rádio e televisão e as normas que dizem respeito a propriedades intelectuais.

Além da primeira classificação entre *comercial* e *oficial*, e os princípios para formação das capitais de mídias, Curtin (2003) estabelece um segundo eixo de categorização que aponta qualidades referentes aos processos comerciais e institucionais estabelecidos:

a) *formal*, em que as negociações são vinculadas a processos formais e burocráticos bem claros;

b) *informal*, quando não é um processo de negociação formalmente estabelecido, prevalecendo acordos abertos.

O gráfico 1 representa alguns exemplos de centros de mídias alinhados às classificações estabelecidas por Curtin (2014).

Porém, é interessante perceber as limitações existentes ao se adotar uma noção única de

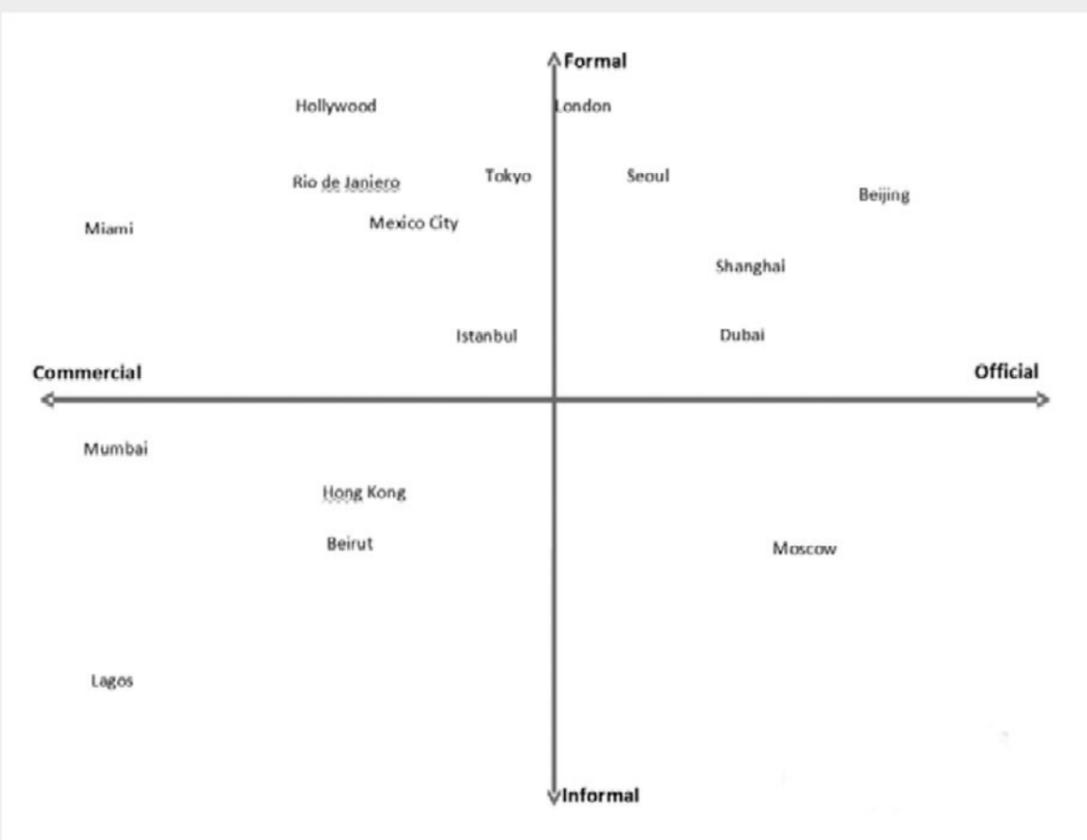
capital de mídia - muita atrelada às políticas econômicas de uma localidade. O pensamento por trás deste conceito se prende a questões geográficas, num debate entre o global e o local, dentre outras questões relacionadas à burocracia e os interesses do mercado e do Estado, com suas políticas de manutenção da economia conforme os interesses culturais locais - tudo dentro de uma dinâmica de conglomerados midiáticos, seguindo o desenvolvimento de propriedades intelectuais em meios de comunicação específicos, sem relacioná-los em uma estratégia *transmídia* ou de sinergia entre marcas. Há um cenário de elementos relevantes ao considerar o conceito de capital de mídia, entretanto é necessário um entendimento amplo que consiga abarcar questões contemporâneas, de uma produção tecnológica em rede, que foge da noção de construção de conglomerados ou de fronteiras geográficas - ou mesmo de interesses puramente econômicos. Deve-se pensar em um conceito que vá pelo viés de construção coletiva, que permita o experimentalismo e a inovação, sem um território efetivo ou uma identidade local fixa, que siga um caminho mais fluído e ambíguo,

que possa se desenvolver meio a rede de plataformas midiáticas, que fuja a acordos comerciais das tradicionais indústrias do entretenimento.

Por esse viés, a noção de *centros transmídia* surge com a ideia de um nó nas redes de relações que fluem por plataformas midiáticas, conforme as demandas criativas e de mercado - que não envolvem unicamente a criação de conteúdos, mas a criação de soluções igualmente, com produtos que convergem experiências de consumo midiático em multiplataformas em suas diversas faces tecnológicas e de linguagem. O centro *transmídia* envolve empresas tradicionais de comunicação e empresas *startups* de inovação - dotadas de relações transitórias e geolocalizadas, ou seja, que podem transitar seu núcleo/centro (*core*) por diversos locais conforme interesses diversos.

Centros *transmídia* são como nós de uma rede criativa de produção em diferentes frentes profissionais, que convergem conhecimentos, vindo a inovar em novos modelos de negócio e produção. Arranjos que podem se estratificar localmente ou mesmo em rede

Gráfico 1 - Centros de Mídia classificados segundo Michael Curtin (2014)



através de plataformas midiáticas, relacionados e distribuídos com outros nós, a fim de manter a cadeia produtiva de um circuito econômico emergente - a exemplo do *YouTube*, com suas Redes Multicanais (*Multichannel Networks - MCN*) - redes que agregam milhares de canais afiliados, não são de propriedade de *YouTube*, mas parceiras da empresa, utilizando a sua plataforma de vídeo para distribuir, rentabilizar e gerir conteúdos de vídeo criados pelos seus talentos afiliados (VOLLMER; BLUM; BENNIN, 2014).

Os centros transmídia, tais como as capitais de mídia, além de uma infraestrutura tecnológica e econômica, necessitam de um importante elemento que é o fomento e manutenção da força criativa de trabalho - com melhores condições de vida, lazer, e a integração e diversidade de projetos criativos que criem novas oportunidades de aprendizagem e emprego - um ponto que, como comenta Curtin (2015), as políticas de comunicação negligenciam em favor de interesses empresariais e institucionais. Nessa questão, o próprio autor coloca que é preciso ir além de uma visão econômica da criatividade, para buscar uma forma de gestão

cultural sustentável, procurando por um lado "combinar recursos públicos e privados, enquanto, por outro, ajudar e sustentar microcomunidades ou círculos de oposição que não possuem nenhum valor comercial" (CURTIN, 2015, p. 25), com ações de longo prazo que busquem promover uma variedade de recursos culturais em diversas escalas geográficas.

Nesse sentido, em um contexto brasileiro, podemos apontar a existência de iniciativas governamentais para constituições de Arranjos Produtivos Locais (APLs) no campo da comunicação e do audiovisual para a criação de centros transmídia no país. O Arranjo Produtivo Local (APL), ou *cluster* (denominação em inglês), é um conceito que pode ser utilizado para pensar como empresas, indústrias e profissionais podem se aglomerar e criar modelos de cadeias de produção nos mais diversos segmentos de mercados. Esses arranjos são criados para estimular o crescimento mútuo e propiciar a inovação ao realizar práticas cooperativas de produtos, serviços, mão de obra, conhecimento, estrutura e tecnologia entre empresas e indústrias geograficamente próximas, assim como podem fazer

com APLs de outras regiões, nos quais as atuações são similares ou complementares (PORTER, 1998).

Como comenta Coelho (2012), em abril de 2010 a Secretaria do Audiovisual (MinC) apresentou para discussão a Política Nacional para Conteúdos Digitais (PNCD, 2010), propondo criação de programas do governo federal que visam convergir e desenvolver as cadeias produtivas do setor do audiovisual e mídias interativas, adotando a estratégia de formar arranjos produtivos locais de conteúdo digital, com a criação polos de produção de acordo com a vocação de cada região (PNCD, 2010, p. 22).

Neste aspecto, paralelamente as análises em curso sobre as capitais de mídias e a economia criativa, existem novas questões a serem discutidas, que pedem uma releitura desses conceitos. Se imaginarmos um contexto em que a convergência de mídias vem se colocando cada vez mais como um modelo tecnológico, econômico, produtivo e de consumo, os limites e setores entre os meios de comunicação e os serviços de telecomunicações são cada vez mais irrelevantes, prevalecendo a lógica em rede.

Se os cenários das mídias estão configurando-se como rede, as cidades tornam-se os nós de onde pulsam os conteúdos de mídia. Talvez as atividades midiáticas de uma região geográfica, como em uma cidade, sejam mais diluídas e transformadoras do que uma ideia de capital (que remete a institucionalização, setorização, geografia estabelecida, autoridade política, etc.). Compreende-se que um centro transmídia é uma capital de mídia, mas inserida na lógica da convergência, e as análises realizadas da cidade de São Paulo como tal (permeada por outros centros brasileiros), convergem para uma rede inovadora de produção e distribuição de conteúdo audiovisual para multiplataformas.

Centro transmídia da cidade de São Paulo

Historicamente, ocorre uma concentração dos setores de mídia ligados aos grandes conglomerados de comunicação na região Sudeste, especialmente no Estado de São Paulo. Essa realidade promove a concentração dos capitais financeiros e comunidades criativas do setor nessa região. Esse modelo de negócio centralizado favorece a criação e o desenvolvimento de

produtos audiovisuais com traços identitários relacionados à cultura local e/ou regional. No entanto, o acelerado desenvolvimento tecnológico produz uma série de inovações no tradicional modelo de negócio do audiovisual, alterando a lógica de operação do próprio mercado. A cidade de São Paulo, cosmopolita de formação e multicultural por vocação, acolheu, ao longo de sua história, inúmeras levas de imigrantes que marcaram a paisagem da cidade com traços da cultura portuguesa, espanhola, italiana, alemã, japonesa, argentina e boliviana, entre outras.

A cidade de São Paulo opera tais mudanças reconhecíveis no início dos anos de 1950, onde começa a haver a transformação de sua malha territorial. Naquele momento, os espaços da cidade já concentram uma significativa imigração estrangeira e começara, também, a ganhar contornos de um maior crescimento com a emigração interna (CASTRO & BACCEGA, 2009, pp.172).

Esse processo de mescla/fusão de diferentes culturas num mesmo espaço acaba por gerar um novo modelo de cultura marcado pela hibridização dessas manifestações, cujas práticas multiculturais são possibilitadas justamente por

estes encontros (CANCLINI, 2011). De acordo com Canclini (2011), desse encontro resulta a formação de gêneros impuros, cuja desarticulação cultural é marcada por dois processos: o *descolecionamento*, que dá sentido, sobretudo, ao fim da produção de bens culturais colecionáveis, produzindo a quebra de divisões entre diferentes modalidades de cultura, principalmente devido ao desenvolvimento dos recursos tecnológicos que permitem que um bem cultural seja reproduzido e disponibilizado mais facilmente para o público em geral.

Por outro lado, a *desterritorialização* rompe definitivamente com as barreiras geográficas físicas ao descentralizar os polos de produção cultural, permitindo que diversas instituições interajam de forma mais natural e harmoniosa, possibilitando migrações efetivas e trocas simbólicas entre os novos mercados estabelecidos. Em linhas gerais, o multiculturalismo é visto como um espaço que possibilita o diálogo entre as culturas e permite, entre outros fatores, a consolidação de determinadas localidades como centros transmídia, quando observamos a cultura audiovisual contemporânea.

Segundo o autor, os estudos de Martin-Barbero apontam que formas culturais complexas das experiências cotidianas da migração, e que são memória popular da América Latina, encontraram expressão na produção cultural das empresas de comunicação no século XX. Neste sentido, um centro transmídia oferece algo mais que infraestrutura física e tecnológica, fazendo uso do talento e da criatividade de seus moradores para encontrar soluções, superar problemas e conhecer a si mesmo, sabendo que sua cultura é única e que só poderá ser encontrada naquela localidade específica.

Valorizar a criatividade é desenvolver a unicidade que marca um determinado local, o que acaba por determinar seu reconhecimento perante o público. Uma produção audiovisual pode se aproveitar das particularidades do local, ao passo que o local também se aproveita dessa produção, ao movimentar toda a cadeia produtiva relacionada a este setor, além de ser um catalisador do comércio local, de atividades culturais e demais atividades correlatas.

Neste sentido, a cidade de São Paulo se caracteriza por sua vocação de atrair pessoas de

Valorizar a criatividade é desenvolver a unicidade que marca um determinado local, o que acaba por determinar seu reconhecimento perante o público.

todas as partes do país e esse histórico a credencia como um centro que agrega a sede de “importantes empresas produtoras de todos os tipos de mercadorias, onde o audiovisual poderia ser um importante instrumento de divulgação, modernização, aperfeiçoamento, competitividade e expansão destas empresas” (GATTI, 2013, p.7). Esses fatores são os alicerces para uma economia sustentável à cidade e se estendem ao mercado audiovisual, como pode ser observado na tabela 1 (na próxima página) sobre os investimentos da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) no setor Audiovisual (2005 - 2012), na gestão de Carlos Augusto Calil.

Tabela 1 - Investimento da SMC da cidade de São Paulo em Audiovisual (2005 - 2012)

Ano	CM	R\$*	Filmes SP	R\$	LM	R\$	Total (R\$)
2005	0	-	26	2.21	0	-	2.210
2006	4	0,28	0	0	14	4,0	4.28
2007	10	0.8	10	0.39	12	5.6	8.684
2008	10	0.79	-	-	14	0,96	1.75
2009	10	0,79	10	0.24	13	1.689	4.033
2010	10	0.79	13	0.96	17	3.398	5.171
2011	10	0.79	29	1.198	12	4.499	6.496
2012	10	0.79	11	0.798	17	4.0**	9.477
Total	74	3.45	99	4.756	99	24.146	42.1

Fonte: Gatti, 2013. ECINE - São Paulo City Film Commission.

Esses investimentos foram distribuídos da seguinte forma:

- 1) Filmes temáticos sobre a cidade de São Paulo, incluindo o projeto de documentário 'História dos bairros de São Paulo', 'Crônicas da Cidade' e outros produtos audiovisuais;
 - 2) Interprogramas, Virada Cultural;
 - 3) Webséries;
 - 4) Animação;
- além de editais para o desenvolvimento de projetos de sete (07) filmes de longa-metragem e a finalização de outros quatro (04) filmes.

Os investimentos da SMC de São Paulo no setor audiovisual estão em consonância com os objetivos da criação da agência SPCine⁵ - Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo, uma iniciativa da Prefeitura de São Paulo, em parceria com o Governo do Estado de São Paulo e o Ministério da Cultura, por meio da Ancine⁶. Criada pela Lei nº 15.930 de 20 de dezembro de 2013, ela é formada pela associação da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo com entidades do audiovisual que atualmente fazem parte de seu Comitê Consultivo⁷.

A proposta da SPCine é de atuar como uma APL - Arranjo Produtivo Local, voltado para desenvolvimento, financiamento e implementação de programas e políticas para o setor audiovisual, com o objetivo de estimular o potencial econômico e criativo do audiovisual paulista e seu impacto cultural e social da cidade a partir de três eixos:

- 1) Inovação, criatividade e acesso: elaboração e apoio a ações de desenvolvimento criativo e inovação aplicada a novas tecnologias, formatos, linguagens e empreendedorismo no setor, além da formação, capacitação e requalificação profissional;
- 2) Promoção e o desenvolvimento do mercado de audiovisual rumo a um cenário de sustentabilidade econômica;
- 3) Integração e internacionalização: estímulo às coproduções, atração de produções estrangeiras, exportação do conteúdo audiovisual paulista e o intercâmbio cultural e de talentos.

A APL 'SPCine' é formada por uma rede audiovisual interconectada que inclui o *SP Film Commission* - escritório para filmagens na cidade de São Paulo; o Circuito Cultural SP

que promove a circulação de filmes pelas regiões da capital paulista e LEIA - Laboratório de Inovação e Experimentação Audiovisual. Recentemente, o Ministério das Comunicações⁸ e a SMC de São Paulo firmaram convênio que prevê o repasse de recursos para o centro equipar oficinas, estúdios e laboratórios para produção de conteúdos digitais criativos. A implementação da APL SPCine permite analisar a cidade como um território cultural e criativo, um centro transmídia. Para André Gatti (2013, p. 6), por meio deste estudo seria possível obter "o mais completo domínio das dimensões do espaço ecrânico paulistano. Conhecer as suas principais variáveis, ou seja, sua economia, cultura e importância social".

Outros incentivos advindos de diversos editais de fomento da SMC de Cultura são de patrocínios e copatrocínios de produtos audiovisuais: longas e curtas metragens, séries de TV, webséries e games, entre outros. O edital Nº 01/2015/SMC-NFC, lançado pela SPCine em parceria com o Fundo de Mídia do Canadá, promove o desenvolvimento de conteúdo audiovisual para TV, internet e jogos eletrônicos. Estes eventos e festivais contribuem

para destacar os produtos audiovisuais circulados⁹ na cidade. Deste modo, a APL SPCine indica um redirecionamento no foco como é tratado o sistema de produção audiovisual da cidade e oferece indícios de mudanças do *mainstream* tradicional calcado no cinema, televisão e na publicidade, para um centro transmídia em formação, com foco na convergência de mídias e deslocado da setorização. Esse movimento é potencializado pela lógica interacional criada entre os produtores de conteúdo e as audiências conectadas em rede. Neste aspecto, a busca de um maior entendimento da cidade de São Paulo como um centro transmídia no contexto da convergência se torna uma questão central para a elaboração da cartografia audiovisual paulistana.

Considerações finais

No Brasil, as pesquisas contemporâneas realizadas no campo do audiovisual privilegiam a elaboração estratégica de cartografias do setor através da coleta de dados com o objetivo de identificar características locais por meio de avaliações de desempenho do setor perante as atividades culturais como um

todo. Neste trabalho, buscou-se analisar os lugares denominados como capitais de mídia, e a sua atualização em centros transmídia.

No contexto da convergência midiática, é de fundamental importância que se possa elaborar cartografias do audiovisual - considerando quais são os segmentos envolvidos e o impacto da atividade na realidade socioeconômico das cidades. No entanto, esta abordagem pretende ir além do mapeamento econômico e produtivo setorizado convencional, tratando questões amplas de inovação no campo do audiovisual.

Ao problematizar a noção de centros transmídia e os processos de inovação no mercado audiovisual brasileiro de entretenimento, este artigo pretendeu explorar algumas questões do audiovisual na cidade de São Paulo. Uma análise de Arranjos Produtivos Locais em diferentes regiões do país, com o estudo comparativo do perfil da cidade de São Paulo com o de um centro transmídia destaca a existência de atividades midiáticas criativas em outros locais, bem como permite observar quais são as relações da cidade de São Paulo

com outras localidades e quais são as dinâmicas culturais e de poder.

Uma das conclusões que emerge destes estudos é a importância dos estudos sobre os centros transmídia, seus Arranjos Produtivos Locais e a inovação para a elaboração de políticas para o setor audiovisual. Tais pesquisas, também ajudariam a compreender as dinâmicas que veem se estabelecendo no mercado audiovisual fora do âmbito das grandes redes televisivas abertas e da produção cinematográfica, que já são objetos de estudos por diferentes perspectivas, compreendendo produções independentes e alternativas para web e a TV Paga.

Na próxima etapa da pesquisa, pretende-se sistematizar a base de dados e elaborar indicadores para análises da produção de séries e webséries; aprofundar os estudos sobre os Arranjos Produtivos Locais midiáticos para diferentes plataformas, com o objetivo de ampliar as análises dos da produção audiovisual ligada aos centros transmídia brasileiros.

NOTAS

1 Fonte: <http://www.mc.gov.br/doc-crs/doc_download/>. Acesso em: março/2015.

2 Projeto de pesquisa - Laboratório de pesquisa sobre produção seriada audiovisual brasileira para plataforma transmídia, do Grupo de Estudos sobre Mídias Interativas em Imagem e Som, da UFSCar, aprovado pelo CTI/CNPQ/MEC/CAPES no. 22/2014 - Ciências Humanas e Sociais.

3 Porto digital de Recife; Parque tecnológico de Salvador; Fapergs no Rio Grande do Sul; Lab Rio Criativo no Rio de Janeiro, entre outros centros em Belém/Pará; João Pessoa/Paraíba e Aracaju/Sergipe.

4 Termo do campo das relações internacionais, criado por Joseph Nye em 1990, sobre estratégias culturais usado para influenciar questões internacionais na diplomacia (*hard power*) (TRUNKOS, 2013).

5 Cf.: <<https://www.facebook.com/saopaulofilmcommission>>. Acesso em: março/2015.

6 Cf.: <http://www.culturaemercado.com.br/noticias/sao-paulo-lanca-empresa-de-fomento-ao-audiovisual/>. Acesso em: março/2015.

7 ABCA - Associação Brasileira de Cinema de Animação; ABD - Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas; ABELE - Associação Brasileira das Empresas Locadoras de Equipamentos; ABPITV - Associação Brasileira de Produtores Independentes de Televisão; ABRAGAMES - Associação Brasileira de Games; APACI - Associação Paulista de Cineastas; APRO - Associação

Brasileira das Empresas de Propaganda e da Produção de Obras Audiovisuais; AR - Associação de Roteiristas; ALT[AV] - Rede de Coletivos de Artistas Audiovisuais; RDI - Rede de Distribuidores Independentes; **Forcine - Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual; SIAESP - Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo; Associação Era Transmídia.**

8 Cf.: <<http://www.brasil.gov.br/infraestrutura/2015/01/acordo-preve-repasse-de-r-7-mi-para-centro-de-inovacao-em-sao-paulo>>. Acesso em: março/2015.

9 Brazil's Independent Games Festival (BIG); Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental; Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo - Curta Kinoforum; Animaldiçoados - Festival Internacional de Animação de Horror, entre outros.



cinema e... história





Mocinhos e bandidos no Velho Oeste: a história, o cinema e suas representações

Humberto Pereira da Silva

Humberto Pereira da Silva é professor de filosofia e ética na FAAP e crítico de cinema; autor de *Ir ao cinema: um olhar sobre filmes* (Musa Editora, 2006) e *Glauber Rocha - cinema, estética e revolução* (Paco Editorial, 2016)

Introdução

Em 1776 as treze colônias inglesas que se estabeleceram na costa leste da América do Norte se declararam independentes da Coroa Inglesa. O reconhecimento da independência pelo Reino Unido deu-se em 1783 e o processo de independência das treze colônias culmina com a adoção de uma constituição em 1789, na qual o país assume a forma de uma República Federal, com autonomia para os

Estados Federados. Após o desfecho do processo de independência, até meados do século XX, novos territórios e Estados foram incorporados, num processo de expansão para a costa oeste que se estendeu até as ilhas da Polinésia e do Havaí no Oceano Pacífico.

A política de expansão do território americano tem início no governo de Thomas Jefferson, que apesar

de sofrer resistência compra a Louisiana dos franceses em 1803 e dobra a área de extensão do país. Mas apesar das resistências iniciais, a implementação de uma política expansionista da fronteira na direção oeste ganha força a partir da década de 1840, com a doutrina do Destino Manifesto¹. Essa doutrina expressa a crença de que o povo dos Estados Unidos é eleito por Deus para comandar o mundo, e o processo de expansão nada mais é que a satisfação da vontade de Deus. No seguimento dos pressupostos do Destino Manifesto, deu-se a compra do Alasca dos russos, a guerra com o México, que custou para este a perda do Texas, da Califórnia, do Novo México, de Nevada, do Arizona e de Utah (praticamente metade do México foi incorporado aos Estados Unidos) e, após a Guerra de Secessão, com a expansão populacional para a fronteira oeste, as chamadas "Guerras Indígenas"². Principalmente os Sioux, nas planícies com a fronteira para o Canadá, e os Apaches, na região próxima à fronteira com o México, resistiram ao assentamento dos chamados peregrinos nas terras do oeste e se opuseram à transferência para as áreas reservadas pelo governo.

As guerras indígenas se estenderam até 1887, com a Lei Dawes, que revisou a política americana sobre as terras indígenas. Segundo Richard Wade³ o congresso aprovou neste ano a Lei Dawes, que estabelecia uma política indígena inteiramente nova. O Ato abolia a maioria das organizações indígenas tribais; dividiria as reservas em porções de terra oferecidas aos índios para estes cultivarem, desde que abrissem mão de seus costumes, era o objetivo do Ato. Feito isso, após vinte e cinco anos os índios teriam direito a um título de proprietários e ser-lhes-ia concedida cidadania norte-americana plena. A Lei Dawes, contudo, não resolveu por completo o "problema indígena". A política do governo americano sobre a "questão indígena" seria novamente modificada em 1935, durante o governo Roosevelt, com a Lei de Reorganização Indígena, que tentou proteger a cultura indígena nas reservas.

Entre os governos de Andrew Jackson e Grover Cleveland (1836-1890) é que ocorrem as guerras indígenas. O avanço do "leste civilizado" para o "oeste selvagem" foi o encontro e choque entre dois mundos distintos. As narrativas

sobre a conquista do oeste, por sua vez, converteram-se numa mitologia que serviu para forjar a personalidade do país, como a procura de oportunidades, a atitude enérgica perante as dificuldades.

Grande parte da mitologia em torno da conquista do oeste deve-se ao modo pelo qual o oeste foi representado pelas narrativas fílmicas⁴. Paralelo à mitologia sobre a conquista da fronteira, desenvolve-se uma historiografia com foco no relacionamento entre brancos e índios; historiografia essa que com o correr do tempo tem passado por um processo de revisão. Assim, é dentro dessa perspectiva revisionista que pretendemos desenvolver o trabalho que se seguirá. Tendo como foco as guerras entre índios e brancos no processo de expansão para o Oeste, nos interessa compreender como certas figuras foram construídas – de acordo com as necessidades do momento – para serem reconstruídas a partir da revisão historiográfica.

Falamos, então, mais especificamente da figura do General Armstrong Custer, conhecido oficial da cavalaria

norte-americana que lutou contra os índios, ficando famoso pela dureza e crueldade com que conduzia as batalhas: massacrrou cheyennes e sioux (principalmente mulheres e crianças) e, em 1874, comandou tropas para expulsar os índios de Dakota do Sul. Sua figura, construída a partir da batalha de Little Bighorn⁵, terá, a partir de então, muitas interpretações. Considerando que símbolos e mitos são forjados a partir de justaposições com outras figuras, a compreensão que se terá do índio também é escrita e reescrita de forma dialógica com a do famoso General. Essa relação e construções e reconstruções dessas figuras ao longo da história é o que nos propomos tratar.

Cinema e história: breves notas

Tendo em vista a força das imagens fílmicas, este trabalho se deterá em dois filmes que mostram sob ângulos diferentes o relacionamento entre brancos e índios, trata-se de *Sangue de Heróis* (1948), de John Ford, e *Pequeno Grande Homem* (1970), de Arthur Penn. Para tanto, o apoio para a organização da exposição será dado pelo artigo de Marcos Napolitano⁶, no qual ele procede a uma análise dos filmes *Amistad* (1997), de Steven Spielberg, e

Danton (1983), de Andrzej Wajda.

Napolitano, por sua vez, se apoia na maneira como Jacques Le Goff diferencia documento e monumentos e como Pierre Sorlin define “filme histórico”. Le Goff, observa Napolitano, nota que os materiais de memória coletiva apresentam-se sob duas formas: os documentos, escolha do historiador, e os monumentos, herança do passado consagrado socialmente. O monumento carrega em si uma intenção de legar aos pósteros um determinado conjunto de sentidos para personagens, eventos ou processos históricos. E o cinema, dado que um de seus aspectos importantes é o caráter espetacular, é um dos vetores para a monumentalização. Com o cinema o que se tem é o encontro em que arte e técnica possibilitam a monumentalização do passado.

Daí, observa Napolitano, ser necessário buscar trabalhar com uma definição do que, tendo em vista que o cinema possibilita o estudo do passado a partir do pressuposto da monumentalização, seria um “filme histórico”. Ele se apoia então na definição dada por Pierre Sorlin, para o qual se deve entender como “filme histórico”

aquele no qual estejam presentes os seguintes elementos:

1. Relação presente/passado. O filme histórico ancora-se no presente (produção/distribuição/exibição) e no passado (datas/eventos/personagens que marcam o tema dos filmes)
2. Filmes históricos são formas peculiares de “saber histórico de base”. Os filmes não criam esse saber, mas o reproduzem e o reforçam. O filme histórico está inserido numa cadeia de produção social de significados que envolvem historiadores, críticos, cineastas e público.
3. O analista deve problematizar a “narração fílmica da história”, explorando a tensão entre ficção e história, ou seja, entre documentos não-ficcionais e imaginação/encenação. Nesse sentido a narrativa fílmica e a narrativa histórica estruturam-se como formas de narração literária, sendo que esta última busca um efeito de realidade na sua narração, além de ancorar-se em evidências documentais.

De sorte que, com a posse desses pressupostos da definição de “filme histórico” é que para Napolitano ventila-se uma das

vias pelas quais pode ocorrer a operação de monumentalização ou, pelo contrário, a desconstrução de monumentos históricos, E com isso se pode proceder ao exame de manipulações, anacronismos e representações nem sempre muito fiéis do passado. Posto isso, passemos aos filmes *Sangue de Heróis* e *Pequeno Grande Homem*.

Monumentalização em “Sangue de Heróis” e “Pequeno Grande Homem”

Na imensa obra de John Ford, *Sangue de Heróis* faz parte do que se convencionou chamar “Trilogia da Cavalaria”, que tem na sequência *Legião Invencível* (1949) e *Rio Grande* (1950). O contexto histórico da “Trilogia da Cavalaria” é o do início da Guerra Fria, quando o cinema americano expressará o sentimento de paranoia em relação à ameaça comunista. Ford, ao contrário de outros cineastas e artistas do período, não expressou publicamente afinidades com ideias de esquerda. Trabalhou com tranquilidade seus temas no período da “caça às bruxas”, política levada a cabo pelo Senador MacArthur e que consistiu em grande parte como vigilância aos artistas que tivessem meras simpatias com a ideologia

comunista: Ford passou incólume pelo macarthismo.

Se não se pode afirmar que Ford não era um diretor afinado com a ideologia comunista, tampouco se pode atribuir a ele a etiqueta de um diretor de direita. Nesse sentido, Ford não via o cinema e sua atividade com a importância política e estética que se passou a dar ao cinema nos anos seguintes, quando o diretor, como autor, era visto como o criador de uma obra e com isso responsável pelos significados diretos ou indiretos que ela carregava. Ford se via como mero funcionário de estúdio, como um artesão. Era totalmente avesso a entrevista, a comentários sobre seus filmes e, quando indagado por um jornalista, respondia de modo seco: “Meu nome é John Ford e faço western”.

Mas nem John Ford, seus filmes, nem o cinema podem ser considerados de modo neutro. Pela simbologia que carrega, pelos efeitos que provoca, um filme não pode ser deslocado de condicionantes do tempo em que foi produzido, dos interesses diretos ou indiretos que estão em jogo. E a “Trilogia da Cavalaria”, da mesma forma que se apoia no passado - a ação do exército

americano na guerra contra os índios - foi concebida nos primórdios da Guerra Fria e traz à tona a questão da ação do exército americano diante de ameaças à integridade e ordem social da nação. Apesar do laconismo fordiano, filmes como os da "Trilogia da Cavalaria" podem bem ser examinados como diálogo entre o passado e o presente.

No caso específico de *Sangue de Heróis*, o que se tem é uma incursão indireta pela Batalha de Little Bighorn⁷, quando a Sétima Cavalaria, comandada pelo General George Amostrong Custer, foi dizimada por diversas tribos, entre Sioux e Cheyennes, lideradas por Touro Sentado e Cavalo Louco. Para o que interessa aqui, o enredo de *Sangue de Heróis* pode ser assim resumido. Após a Guerra Civil, e depois de rápida passagem pela Europa, o Coronel Owen Thursday é enviado ao Fort Apache. Lá ele encontra o Capitão York, bastante acostumado aos hábitos Apaches e que goza de enorme prestígio entre os soldados. Ford mostra através do Coronel Thursday um militar, formado na Academia de West Point, cioso do lugar social que ocupa na sociedade americana do leste, por isso, arrogante, de

poucos diálogos, extremamente rígido no que se refere ao código de conduta militar. Ao contrário do Capitão York, o Coronel Thursday conhece os índios da perspectiva do leste e do estudo de manuais e, por ter estudado em West Point, tem profundos conhecimentos de estratégias e táticas de guerra. É um oficial qualificado que vê os índios como bárbaros e inábeis para uma batalha aberta com um regimento de cavalaria do exército americano.

A tensão se adensa quando os Apaches, liderados por Cochise, se recusam a voltar para a reserva estabelecida pelo governo. Entre o exército e os Apaches há um agente americano que, em seguimento à política de acordo com os índios, intermedia a distribuição de alimentos e outras necessidades. No livro em que aborda as chamadas "Guerras Indígenas", Odie Faulk observa que este agente é também responsável pelo tráfico de bebidas e armas⁸. No filme, a bebida desagrega os Apaches e as armas lhes dão munição para que possam enfrentar o exército. Diante da resistência dos Apaches, o Capitão York tenta dialogar com Cochise; ocorre que os Apaches veem como problema principal a presença do

agente americano, e o Coronel Thursday se recusa a negociar qualquer acordo a partir de condições estabelecidas por índios ignorantes. Apesar de alertado pelo Capitão York dos riscos de um enfrentamento com os Apaches, o teimoso Coronel não se sensibiliza e parte para a batalha. Desorganizados e inferiorizados, como em Little Bighorn, os comandados pelo Coronel Owen Thursday são dizimados.

Num primeiro momento, *Sangue de Heróis* pode ser entendido como um libelo antimilitar e um exemplo de como a arrogância e a teimosia de um oficial podem levar a resultados trágicos. Na relação com os índios, se pode perceber também uma preocupação em mostrá-los como dignos, honrados e envoltos numa situação em que são vítimas de acordos que acabam por afetar sua cultura e modo de vida. A se considerar as razões apresentadas por Faulk para as "guerras contra os índios", *Sangue de Heróis* exibiria como as tensões se adensam por conta da corrupção na relação entre brancos e índios. O conflito resultou, em última instância, da presença do agente do governo. Nesse sentido, o filme mostraria um lado humano dos índios na figura de Cochise

e o profundo desconhecimento do leste, prefigurado pelo personagem do Coronel Thursday, do modo de viver dos Apaches.

Ocorre que *Sangue de Heróis* não se resolve assim de modo esquemático. Há algo de monumentalização que não pode ser desconsiderado. O monumento que se tem em vista é o do heroísmo do Coronel Thursday em campo de batalha. Mesmo sabendo, no calor da batalha, que cometera erro ao subestimar o poderio dos Apaches, a ele foi dada oportunidade de se salvar. Mas, ferido, ele se recusa diante do apelo do Capitão York, que, justamente por se manifestar contrário ao enfrentamento foi destituído de suas funções. Assim, o Coronel Thursday prefere ficar com seus homens e sacrificar a vida a viver como covarde.

O que fica como monumento é a imagem do herói que se sacrificou pelo país, como se pode notar na sequência final, no depoimento do Capitão York para jornalistas do leste que recolhem seu depoimento sobre a batalha. O capitão, no final, afirma a atitude heroica do Coronel. A se observar que, enquanto *Sangue de Heróis* se afirma na glorificação da figura

do Coronel Thursday, a relação com os Apaches é exibida de modo exageradamente elíptico. Pelo filme sabe-se que os Apaches se rebelaram porque não queriam ficar confinados nas terras reservadas pelo governo; sabe-se igualmente que foram municados pelo agente do governo; mas o foco do filme acaba sendo a glorificação do gesto final do Coronel no confronto.

A tensão entre ficção e história em *Sangue de Heróis* reside na maneira como se eclipsa o relacionamento com os Apaches. A figura de Cochise aparece apenas na medida em que a economia narrativa o exige. O Cochise do filme não desponta propriamente como personagem e sim como coadjuvante que na batalha final apenas deu razão para a glorificação do Coronel. Nesse sentido, *Sangue de Heróis* não faz ver as razões dos Apaches para se rebelarem, não matiza o desprezo do Coronel Thursday pelos índios e o conhecimento e o respeito que o Capitão York tinha de seus hábitos. O foco do filme acaba sendo que pode, na época da Guerra Fria, servir como exemplo para um tipo de erro que não se podia cometer. A se considerar o contexto histórico em que foi

realizado, na história americana o que veio a seguir foi justamente a guerra da Coréia (1951-1953) e a do Vietnã (1964-1975). Ao monumentalizar a figura de um oficial em campo de batalha, perde-se o sentido histórico das razões que, durante as “guerras contra os índios”, levaram regimentos de cavalaria americana a enfrentar Sioux, Cheyennes, Apaches.

Guerra Fria, macarthismo e paranoia comunista marcam o contexto cultural e cinematográfico americano no final dos anos de 1940 e anos de 1950. As décadas de 1960 e 1970, por sua vez, são marcadas pelo movimento dos direitos civis, pela contracultura e pela guerra do Vietnã. Muitos filmes americanos do período assumem uma perspectiva revisionista que adere de forma marcadamente explícita à visão das minorias na reconstituição de eventos históricos. Um filme exemplar dessa perspectiva é *Pequeno Grande Homem*, de Arthur Penn, que como *Sangue de Heróis* volta-se para a batalha Little Bighorn. Mas, ao contrário de Ford, Penn, por meio de uma narrativa mordaz e debochada, assume

explicitamente a perspectiva de desconstruir o monumento em torno da ação do General Custer/Thursday em Little Bighorn.

Pequeno Grande Homem não é a primeira incursão de Penn pela história americana, em outro momento que muito rende à formação de uma mitologia, os anos de 1930 e a violência do período da Grande Depressão, ele concebeu uma interpretação polêmica da dupla de gangsteres *Bonnie & Clyde* (1967), na qual glamoriza suas ações. *Pequeno Grande Homem* também não é a primeira incursão de Penn pelo oeste. A vida do pistoleiro Billy the Kid deu o mote para que filmasse *The Left Handed Gun* (1958). Nos anos de 1960 já havia passado para artistas, diretores, atores, o fantasma do macarthismo e Penn, no contexto contestatório desses anos, é um dos principais nomes do cinema americano a expressar o espírito da contracultura. *Pequeno Grande Homem*, com isso, se torna um marco porque desconstrói de modo subversivo e irreverente a maneira pela qual se deveria entender o relacionamento entre brancos e índios no período das guerras indígenas. Vale enfatizar que os anos de 1960 são os em que movimentos como os do

feminismo, dos negros e das minorias indígenas ganham uma força que não tinham tido antes. E a participação dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã canalizará muito da insatisfação da juventude em relação ao *status quo*. *Pequeno Grande Homem* nada mais faz do que expressar abertamente a que fim trágico pode levar a arrogância e ausência de lucidez de um oficial que enxerga o mundo a partir de seu próprio umbigo.

A desmonumentalização da figura do General Custer começa pela escolha narrativa. Baseado numa novela de Thomas Berger, de 1964, que conta a história de um possível nativo americano conhecido como Little Big Man que se envolveu na captura do chefe Lakota Cavalo Louco, Penn optou pela narrativa em *off*. Jack Crabb, já centenário, conta para um jornalista sua vida entre os índios e os brancos, entre Cheyennes, Pawnees, pistoleiros, prostitutas e o General Custer. Crabb, o “Pequeno Grande Homem”, fora educado inicialmente pelos Cheyennes, depois que sua família foi dizimada pelos Pawnees. Um Reverendo continua sua educação até que ele volta ao contato com os Cheyennes e, por fim, acaba como sobrevivente na Batalha de Little

Bighorn. No início da fala com o jornalista, este interpreta as ações do exército americano nas guerras indígenas como um genocídio. Grabb, no entanto, o interpela e diz que vai ensinar a ele como as coisas realmente ocorreram.

O que Grabb, o Pequeno Grande Homem, conta é como os Cheyennes viviam, como eram suas crenças, que valores norteavam suas ações. E, porque transitava constantemente entre o mundo dos brancos e o dos índios, o modo de vida destes foi exibido em contraste com o dos brancos. O que se poderia esperar pelas cenas iniciais é que Crabb mostraria ao jornalista que não houve genocídio, que essa é uma visão distorcida da “verdadeira” história, história essa que, por ter sido testemunha ocular, ele poderia contar ao jornalista, que estaria apenas repetindo clichês revisionistas. Como Penn optou pela narrativa picaresca, ou burlesca, o que acontece é que há um descompasso entre a maneira como Crabb conta os episódios vividos por ele e como as imagens os captam. Ele não poderia, nem teria condições de conta uma história isenta. Ao jogar com o picaresco, com o burlesco, o que se tem é a afirmação da

tese do jornalista: as ações do exército americano podem ser interpretadas como de genocídio.

O que se tem como foco em *Pequeno Grande Homem*, ao contrário de *Sangue de Heróis*, é o modo de vida dos Cheyennes, sua cultura e seus hábitos. Nesse sentido, embora vençam a Batalha em Little Bighorn, não é tanto uma vitória a ser comemorada, como para os antigos a vitória de Pirro⁹, pois há entre os Cheyennes, no modo como expressa sua sabedoria o Chefe Pele Bronzeada, o sentimento de que o caminho da tribo é o da extinção. Assim sendo, a imagem mais impactante é a do chefe que se tornou invisível e, durante a batalha, caminha entre os contendores sem ser visto. É que, da perspectiva dos acontecimentos, ele não mais vive, é apenas um espectro.

Com isso, o que se tem em *Pequeno Grande Homem* é ao mesmo tempo a desconstrução do monumento do General Custer e a monumentalização do chefe Cheyenne. Pele Bronzeada simbolizaria não tanto a resistência, mas o sentido de que os índios foram dizimados pelos brancos. Penn, no espírito da contracultura propõe em *Pequeno Grande*

Homem uma revisão da história. O fundo moral é que se deve assumir a culpa pelo genocídio e que, da mesma forma que aconteceu nas guerras indígenas, o exército americano precisava prestar contas da maneira como estava atuando nas selvas do Vietnã.

Mas *Pequeno Grande Homem* não está imune às distorções que a desconstrução de monumentos pode trazer. Se em *Sangue de Heróis* a figura de Cochise aparece apenas na medida em que a economia narrativa o exige, em *Pequeno Grande Homem* é o próprio General Custer que não desponta propriamente como personagem e sim como coadjuvante na batalha final. Nesse sentido, na medida em que mostra um General tomado pela megalomania e insanidade, *Pequeno Grande Homem* não faz ver, por exemplo, como as diversas tribos indígenas não se conheciam, como a ação do exército em grande parte foi facilitada pelo conluio entre brancos e índios no momento em que acordos para assentamentos seduziam grupos indígenas que se deixavam levar pela corrupção de armas e traíam seus próprios membros.

A desagregação e o comércio com os brancos foram, como observa Faulk, fatores de tensão entre os índios; na mesma medida, dada a desvantagem entre o exército americano e os índios, esses fatores foram responsáveis por uma “guerra” desigual e com resultado esperado. Penn fez um filme cuja importância, no contexto dos anos 1960, se deve principalmente à desconstrução do monumento do General Custer. Mas, deve-se observar, *Pequeno Grande Homem* peca pelas distorções históricas: os Sioux, Touro Sentado ou Cavalo Louco, simplesmente não existem no filme.

Narrativas fílmicas e debate historiográfico em torno da relação entre brancos e índios

Sangue de Heróis e *Pequeno Grande Homem* se prestam, pois, a um exame a partir da definição de filme histórico e de elementos de monumentalização tais quais estabelecidos por Napolitano. Nesse sentido, vale destacar que, para além de se pensar numa “verdade histórica” definitiva acerca de acontecimentos como as guerras indígenas, a Batalha de Little Bighorn, tanto *Sangue de Heróis* quanto *Pequeno Grande Homem* dialogam com tradições

historiográficas. Podem se situar, portanto, no centro de debates sobre a interpretação do passado. No caso das guerras indígenas, essas podem ser entendidas como um fenômeno que se insere no sentido mais amplo que é a o da conquista do oeste, no espírito da doutrina do “Destino Manifesto”. A se levar em conta a política americana de expansão para o oeste, diversas tribos indígenas estavam no meio do caminho. Daí a presença do exército americano e, por conseguinte, as tensões e incidentes que marcam o período que vai de meados da Guerra Civil até pelo menos a Lei Dawes.

O que se tem em vista aqui, a partir de pressupostos apresentados por Napolitano, é que filmes como *Sangue de Heróis* e *Pequeno Grande Homem* não criam um saber alternativo sobre acontecimentos do passado, mas sim que reproduzem ou reforçam um saber que se constituiu com a passagem do tempo. Não se trata de dizer se correntes historiográficas corroboram ou não narrativas como a da conquista do oeste, que foram muito bem exibidas pelo cinema desde E. S. Porter. Trata-se, sim, de acentuar que as narrativas fílmicas dialogam com tradições historiográficas e a memória social.

O que se tem hoje então são posições interpretativas que se opõem quanto à maneira pela qual os brancos e os indígenas se percebiam na caminhada pela conquista do oeste. De fato, como qualquer interpretação histórica, a que trata acerca da expansão norte-americana para o Oeste pode ser apresentada sob diversos prismas. Sendo assim, é comum que existam divergências e apontamentos opostos sobre um mesmo tema. É isso que ocorre entre a tradicional tese da fronteira – defendida e apresentada por Frederick Jackson Turner¹⁰ – e a nova historiografia do Oeste, aqui representada por Nash. A respeito de *Sangue de Heróis* e *Pequeno Grande Homem*, pode-se dizer que de algum modo suas imagens dialogam ou com a tese da fronteira apresentada por Turner ou com a crítica que lhe é feita por Nash.

Segue-se então que a revisão historiográfica a partir de um debate historiográfico permite reorganizar e reconsiderar papéis históricos de certos personagens. Consideramos que é apenas por meio da revisão e da discussão que podemos ampliar nossas considerações acerca de assuntos.

É como material fragmentado parcial e muitas vezes anacrônico em relação aos eventos representados que um filme pode se revelar como documento histórico. Mas, o debate historiográfico, com seus recortes e ênfases, abre espaço para dúvidas e reavaliações do passado. Tanto quanto a narrativa fílmica, a narrativa histórica estrutura-se como narração literária, mas, ao contrário daquela, a narrativa histórica suporta-se em evidências documentais.

Conclusão

A tese da fronteira defendida por Turner justifica-se quando analisada dentro de seu momento de concepção. Os anos anteriores ao de 1893, ano de publicação da tese, os Estados Unidos marcam processos de guerra, instabilidade interna, pressão demográfica na costa leste – em contraposição às terras férteis e ricas ao oeste – uma crescente industrialização e pressão para novos mercados e matérias-primas. Em momentos assim, ações em nome de causas e bens comuns se justificam, se defendem, como é o caso de Turner, a unidade e preservação de uma jovem nação. A expansão para o Oeste trazia consigo o mito do *garden of the world*; o destino

se manifestava. Posto isto, o massacre indígena, se necessário à prática política, arrasou seu modo de vida; no melhor dos casos, a fim de corroborar a construção de uma imagem fundamental para que se seguisse o plano de expansão, estimulou a representação do índio como um ser fraco, selvagem, que precisaria ser tutelado e civilizado. Compreendemos que a tese de Turner se justificou num determinado momento como base de sustentação de uma ação política nacional. A promoção e a renovação contínua das ideias democratas e individuais fazem com que monumentos sejam erigidos.

Mas, se pensamos o estudo da História como uma reflexão distanciada do passado, nada mais natural do que a reavaliação dessa tese. Hoje, como mostra a nova historiografia, há uma visão mais social do índio. A resistência de Sioux ou Apaches à marcha para o oeste, apresentada pela nova historiografia, procura representar o índio como um ator social. Erigido um novo monumento, com respeito à figura indígena, em contrapartida, há a desmonumentalização da figura do herói branco e da lenda da fronteira como a idealização de

uma terra de liberdade individual e de igualdade.

Sendo assim, já que nos propusemos a discutir o papel da filmografia na construção e desconstrução de figuras históricas, é importante ressaltar o impacto que filmes podem causar na construção do imaginário do passado quando trabalham com o conceito do senso comum. Sem um olhar acuidado sobre a filmografia corre-se o risco desta se prestar a manipulações – como vimos nos filmes examinados –, anacronismos e representações irreais.

NOTAS

1 Henry Nash observa que o sentimento de expansão para o oeste encontra-se expresso no prefácio da primeira edição de "Leaves of Grass" (1855), de Wat Whitman. Henry Nash, *Virgin Land: the American West as Symbol and Myth*. Massachusetts, Harvard University Press, 1975.

2 As chamadas "Guerras Indígenas" não foram propriamente um conjunto de eventos declarados pelo congresso, mas sim um conjunto de incidentes envolvendo o exército e diversas tribos indígenas desde as "Guerras Comanche" (1836-1876), que teve seu evento mais destacado na Batalha de Pease River (1860), até a Campanha de Pine Ridge (1890-1891), cujo evento mais conhecido é o massacre de Wounded Knee (1890), no qual morre o líder Sioux Touro Sentado, um dos líderes na batalha de Little Bighorn, em que perecem todos os homens da Sétima Cavalaria, comandados pelo General George Armstrong Custer (1876). Cabe aqui uma observação: os conflitos com os indígenas, na política de expansão para o oeste, têm início na década de 1830 e se tornam mais agudos após a guerra da Secessão, quando são estabelecidas políticas de assentamento nos novos Estados que foram incorporados à União e de acordos com as tribos indígenas.

3 WADE, Richard C. *A History of the United States*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1966.

4 Já em 1903 E. S. Porter filmou "The Great Robbery of Train", que tem o oeste como cenário, e desde então até o recente "The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford" (2006), de Andrew Dominik, reforçam a

imagem fabular que as cenas fílmicas formam do oeste. Mesmo considerando que nem todas as produções tratem especificamente da questão indígena durante o processo de expansão é inegável admitir que todos eles contribuem para a construção de um imaginário mitológico e simbólico coletivo dentro de um espectro diverso de personagens. Aqui vale a ideia de que uma imagem vale mais do que mil palavras.

5 É tida como uma das batalhas mais controvertidas da história militar estadunidense. No episódio Custer conduziu seus 266 comandados contra muitas tribos indígenas acampadas perto do rio Little Bighorn. No confronto ele e toda sua cavalaria foram dizimados pelos índios comandados pelos chefes sioux Touro Sentado e Cavalo Louco.

6 NAPOLITANO, Marcos, "A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton". In: CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé. *Cinema e História*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007, pp.65-84.

7 *Sangue de Heróis* tem o roteiro baseado no romance de James Warner Bellah e tem como personagem principal o Coronel Owen Thursday. A ação não se passa no estado de Dakota, onde Custer enfrentou Sioux e Cheyennes, e sim no Arizona, território Apache. A se observar também que a Batalha de Little Bighorn ocorreu em 1876 e o líder Apache em *Sangue de Heróis* é Cochise, que foi capturado pelo General George Crook em 1871. A se observar igualmente que nas "guerras indígenas" não há registro de vitória dos Apaches comandados por Cochise da maneira como exibida em *Sangue*

de Heróis. A alusão à Batalha de Little Bighorn ocorre porque a maneira do Coronel Owen Thursday conduzir seus comandados lembra a campanha de Custer contra Sioux e Cheyennes.

8 FAULK, Odie B. *Land of many frontiers: a history of the America Southwest*. New York, Oxford University Press, 1968.

9 Esta expressão tem origem em Pirro, General Grego que, tendo vencido a Batalha de Ásculo contra os Romanos, na qual sofreu um número considerável de perdas, ao receber cumprimentos pela vitória teria dito: "Mais uma vitória com essa e estou perdido".

10 TURNER, Frederick Jackson, *The Significance of the Frontier in American History*, Madison Wisconsin, 1893.

Desejo, sexualidade e subjetivação feminina em *Queen Christina* de Greta Garbo

Carla Miucci

Carla Miucci Ferraresi de Barros é docente da Universidade Federal de Uberlândia, MG/Brasil

A reflexão sobre as mudanças econômicas e culturais que ocorreram nos EUA, na virada do século XIX e início do século XX, abre-nos a possibilidade de pensar sobre uma verdadeira revolução moral, que influenciou, entre outras coisas, a configuração de novos comportamentos e valores para as mulheres que ganharam o espaço público, num contexto de profunda crise econômica e social, marcado por

disputas entre sociedade civil, Estado e estúdios de cinema em torno das temáticas desagregadoras da família e da moral vitoriana, veiculadas por Hollywood no período.

Preocupados em atrair uma audiência formada pela nascente classe média urbana, que após o período pós-Primeira Guerra tendeu ao crescimento acelerado, estimulada pelo incremento da economia estadunidense, que

potencializou as oportunidades de ascensão social e de consumo por meio do aumento dos postos de trabalho, os grandes estúdios mobilizaram seus diretores, produtores e distribuidores e em 1922, criaram a *Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)*, com o intuito de controlar, por meio da censura, os temas das fitas. Isso ocorreu justamente num período marcado por alguns escândalos, largamente veiculados pela mídia impressa, as *fans magazines*.

Notícias envolvendo crimes, traições, drogas, escândalos e adultérios que moviam o lado *sin city* de Hollywood e alimentavam a mesma indústria que vendia a face glamorosa dos atores e atrizes, também foi alvo de preocupação da MPPDA. Em setembro de 1921, o comediante Roscoe "Fatty" Arbuckle foi acusado de estupro e assassinato da atriz Virginia Rappe, no San Francisco Hotel, durante uma festa retratada pela imprensa como orgia, recheada de vícios e pecados. Mesmo após a perícia ter concluído que a causa de morte da atriz fora rompimento da bexiga e a corte o ter absolvido, Arbuckle ficou mais de dez anos fora das telas. Em fevereiro de 1922, outro escândalo envolvendo a indústria

do cinema hollywoodiano foi explorado pela imprensa, quando veio a público o assassinato do diretor William Desmond Taylor, encontrado morto em seu apartamento de Los Angeles.

Após histórias semelhantes a essas ganharem destaque nas revistas e se apresentarem como um grande filão, não é de se surpreender que a própria indústria do cinema tenha tomado medidas no sentido de moralizar suas produções. Assim,

Fazendo eco às preocupações iniciais sobre a imoralidade dos *nickelodeons*, os reformistas de Hollywood desempenharam a tarefa de postular o cinema como potencial corruptor da moral da nação. Um desses cruzados, Canon Chase, secretário-geral do Conselho Federal de *Motion Picture*, era a favor da existência da censura, a fim de garantir filmes saudáveis e controlar o fenômeno em Hollywood. (*Photoplay*, August, 1926, p.28.)¹

Não demorou muito para que a ameaça de investigação feita pelo Congresso aos escritórios dos grandes estúdios em Nova York e aos lotes de filmes produzidos em Los Angeles, fizessem os estúdios nomear Will Hays o chefe da associação



da *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA). Diácono da igreja presbiteriana e ex-presidente do partido republicano, Hays estava pronto para fazer cumprir as disposições do Código de censura, que incluía proibição de temas como palavrões, homossexualidade, miscigenação, sexo, ridicularização da Igreja, e recomendava cuidado na produção de filmes cujos roteiros mostrassem simpatia por criminosos, beijos lascivos e comportamentos considerados excessivos. O objetivo posto pela associação era, fundamentalmente, lutar contra a censura federal, proteger os mercados interno e externo e acalmar os críticos da indústria limpando a imagem dos filmes.²

Embora a intenção de moralizar o cinema tenha sido levada a cabo com a produção de um Código, em 1930, todos os esforços no sentido de sua implementação, na prática, se revelaram ineficazes. As equipes atribuídas para o trabalho

de revisão de scripts e de filmes acabados eram pequenas e não foram suficientes. A combinação

de “esclerose burocrática e crise econômica, política e cultural provocada pela Grande Depressão inaugurou uma era vibrante no cinema, com a introdução de várias estrelas, cujas personagens estariam enraizadas para sempre nos filmes do período chamado de pré-código.”³

O Pre Production Code Administration: subversões no écran

No breve período entre o anúncio das diretrizes de censura do *The Motion Picture Production Code*, em 1930, e a criação de um aparato com vistas a, de fato, implementá-las, o *Production Code Administration*, de 1934, os estúdios de Hollywood produziram fitas cujos temas subvertiam a moral vitoriana e as diretrizes do Código de censura. Crimes, corrupção e adultérios marcaram grande parte das fitas produzidas pelos grandes estúdios, fase que se convencionou chamar “pré-Code”. Esse interregno demarcou o nascimento de uma safra de filmes que testaram os

limites de uma sociedade que até então tinha na moral vitoriana e no mito do Horatio Alger⁴ seus referenciais maiores.

Relações sexuais fora do casamento e não abençoadas por Deus em *Unashamed* (1932), *Blonde Venus* (1932) e *She Done Him Wrong* (1933); casamentos ridicularizados e redefinidos como em *Madame Satã* (1930), *The Common Law* (1931) e *Old Moral for New* (1932); casamentos étnicos e barreiras raciais ignoradas como em *The Bitter Tea of General Yen* (1933), *The Emperor Jones* (1933) e *Massacre* (1934); injustiças econômicas e corrupção policial assumida em *Wild Boys of the Road* (1933), *This Day and Age* (1933), *Heroes for Sale* (1933) e *Gabriel Over the White House* (1933), vícios impunes e virtudes não recompensadas em *Red Headed Woman* (1932), *Call her Savage* (1932) e *Baby Face* (1933), beijo lésbico e subversão de papéis de gênero em *Queen Christina* (1934), o qual analisaremos neste artigo, continuaram a compor o catálogo de produção dos grandes estúdios entre o ano da criação do Código Hays, em 1930, e sua efetiva aplicação, com o *Production Code Administration*, em 1934.⁵

Além dos conselhos municipais e estaduais, organizações femininas cristãs foram importantes agentes em prol da censura dos filmes em Hollywood. A protestante *Woman’s Christian Temperance Union* (WCTU), fundada em 1874, juntou a suas consagradas bandeiras na luta pelo sufrágio feminino e contra a violência doméstica sofrida pela mulher, a partir de 1906, a criação da censura federal dos filmes, com o intuito de proteger as crianças e os jovens das influências negativas de filmes que consideravam danosos para a sua formação⁶.

Frente ao panorama de crescente controle dos temas pela censura, nenhuma outra manifestação social foi tão poderosa e influente como a Legião Católica da Decência. Fundada em 1933 pelo Arcebispo John McNicholas, tinha como objetivo purificar o cinema e boicotar os filmes hollywoodianos, até que não entrasse em vigor seu próprio sistema de classificação, que ordenava os filmes em notas como A B e C, sendo o C para os filmes considerados condenados. Novos membros se juntaram a essa cruzada, inclusive protestantes, o que levou a mudança do nome para Legião Nacional de Decência.

Desejo juntar-me à Legião da Decência, que condena imagens vis e insalubres. Eu me uno a todos os que protestam contra elas e as reconhecem como uma grave ameaça à juventude, à vida doméstica, ao país e à religião. Condono absolutamente aquelas figuras de filmes devassos que, com outros agentes degradantes, estão corrompendo a moral pública e promovendo uma obsessão sexual em nossa terra ... Considerando esses males, prometo permanecer afastado de todos os filmes, exceto aqueles que não ofendam a decência e a moralidade cristã. (*Catholic Legion of Decency pledge*).⁷

Em meados de 1934, o católico Joseph Breen foi nomeado chefe do *Production Code Administration* (PCA) e ao contrário de seus antecessores, fez um trabalho eficiente no sentido da aplicação do código. Obrigou todos os estúdios membros do *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) a certificarem seus filmes antes do lançamento, solicitando que apresentassem *scripts* para análise do PCA, o que não raro era motivo de pedido de alteração e cortes no roteiro original.

A ideia deste artigo, recorte de um trabalho mais amplo de

investigação, é a de analisar o filme *Queen Christina*, lançado em 1934, pela MGM, e problematizar a forma como foi veiculado pelas *fans magazines*. Inspirado na vida da rainha da Suécia, a fita traz Greta Garbo como a protagonista que herda do pai o trono do país nórdico, em 1633, mas é infeliz, até que conhece um grande amor e abdica do trono para fugir com ele. Por trás de uma história de amor romântico, há questões que resvalam na subversão dos papéis de gênero, da feminilidade e das relações afetivas de modelo heteronormativo, que escaparam à análise frouxa da censura Pre PCA mas que, argutamente, parte da imprensa especializada da época, tentou reenquadrar.

Em cartaz, nas *fans magazines*: o amor romântico, a heteronormatividade e os papéis femininos

Em artigo de março de 1934, meses após o lançamento de *Queen Christina* (1933) a revista *Screeland* veiculou a seguinte resenha sobre o filme, na coluna *Reviews of the Best pictures*:

Garbo existe! (...) Garbo está na grande tradição. E como "Rainha Christina" ela é a figura mais romântica que se viu nas telas. Como eu disse, o filme é muitas

vezes, muito, muito lento; Mas há cenas - e que cenas! - entre Christina e seu amante espanhol em uma pousada no meio da neve e, mais tarde, no exterior de um navio, que expiam as passagens maçantes. As cenas de amor, tão líricas; A abdicação da rainha e o magnífico final - tudo isso faz de "Queen Christina" um filme memorável. A rainha não está morta! (*Screeland Magazine, March 1934, p.62*)⁸

Considerando a chamada veiculada pela que a revista *Screeland*, o filme *Queen Christina* não teria problema algum com a censura já que se tratava, segundo a publicação, de uma história de amor romântico nos moldes heteronormativos, em que Garbo, a protagonista, aparece como a "mais romântica figura da tela", e que, a despeito do ritmo do filme ser considerado "muito, muito lento", há "cenas de amor, tão líricas... entre Christina e seu amante espanhol", além da cena da "abdicação", em que Christina, ao trocar o poder do trono pela vulnerabilidade do amor romântico, reassume, tanto na trama do filme quanto no interior da sociedade patriarcal e conservadora estadunidense, o papel feminino que cabia às mulheres, especialmente as

brancas da classe média, de forma exemplar.

O lançamento de *Queen Christina* como uma história de amor heterossexual foi estratégico. A imprensa especializada tirou partido da já conhecida química dos protagonistas - greta garbo e John Gilbert - comprovada em outros trabalhos no cinema e também fora das telas, para divulgar a estreia do filme, veiculando cartazes que estampavam as cenas da noite em que eles passam juntos, numa clara promoção do romance heterossexual. Os anúncios de



estreia do filme não deixam dúvida sobre que tipo de história se pretendia vender, "Rainha

Christina é, sem dúvida, a história mais romântica em que ela [Greta Garbo] já apareceu. Vistos como amantes na tela, Greta Garbo e John Gilbert estão unidos em um drama de paixões requintadas”.⁹

Se considerarmos a popularidade das *fans magazines* no mercado editorial estadunidense entre os anos de 1920 e 1930, a circulação, o montante de investimentos que aplicavam no mercado cinematográfico e da crescente indústria de produtos de consumo de massa que anunciava em suas páginas, chegaríamos à conclusão que esses dados, por si só, já seriam suficientemente importantes para considerá-las em qualquer análise cultural do período. Mas aqui, não se trata somente disso. Trata-se do impacto que essas publicações tinham no público leitor, que a despeito de não serem consumidores passivos das imagens e dos discursos por elas veiculados, foram fortemente influenciados por eles, que tinham o poder de reverberar e por vezes, amplificar, fora da tela, o que se passava na sala escura. Em sua maioria financiadas pelos grandes estúdios, dos quais recebiam materiais de divulgação dos filmes, *posters* das estrelas, *cards* autografados, calendários

e toda sorte de notícias da vida particular das *stars*, revistas como *Motion Picture Story*, *Movie Weekly*, *Photoplay*, *Motion Picture Classic*, *Filmplay Journal*, *The Film Forum* funcionavam como verdadeiras vitrines para as *star* do *écran*, fora dele.

Segundo DeCordova, o *star system* “existe como uma ferramenta de marketing para vender o filme e também, como uma instituição que mobiliza mecanismos psíquicos de identificação com o público”¹⁰. É através da dramatização do campo privado das estrelas, com ênfase, principalmente, na demonstração do consumo e de comportamento, veiculadas pelas revistas, que se dá o funcionamento do poder simbólico e da constituição do imaginário. Além disso, a chegada do som ao cinema, a partir de 1927, o crescimento da economia de consumo e da classe média estadunidense nos anos de 1920, aliados à exploração de temas sociais - frente ao agravo da Grande Depressão - e o comprometimento com o *happy end* das histórias filmadas, constituíram fatores essenciais para humanização dos atores e atrizes, que deixam de ser inatingíveis para se tornarem figuras afeitas à identificação.

Os papéis interpretados pelas *stars* bem como suas vidas pessoais veiculadas pelas revistas alimentavam o processo de projeção, identificação e elaboração de desejos. O fato dessas revistas publicarem também sobre a vida cotidiana das estrelas dissimulava o fato de serem também elas personalidades construídas, como as personagens que interpretavam nas telas. Assim também funcionava com a feminilidade e com os papéis de gênero, cuidadosamente representados no *écran* e cujo processo de construção ficava obliterado pela suposta naturalidade e estabilidade dos gêneros.

Assim, não é difícil entendermos a importância das *fans magazines*, do cinema hollywoodiano e do *star system* na construção de papéis de gênero, comportamentos, representações dos corpos, modos, gestos e todo um receituário que serviria como referência nos processos de subjetivação dos sujeitos sociais, especialmente das mulheres. A luta pela moralização do cinema pode ser entendida como a busca pela preservação do que Judith Butler¹¹ chamou de matriz da “inteligibilidade dos gêneros”,

isto é, da relação direta entre o sexo biológico, o gênero e a sexualidade, que fixa os gêneros no binômio masculino-feminino, delineia papéis para cada um deles e dá legitimidade e inteligibilidade às relações sociais entre os sujeitos, cristalizando hierarquias e alimentando relações de poder.

Esse mecanismo pode ser verificado em relação ao cinema, ao menos em dois momentos da história cultural dos EUA. O primeiro deles vai de meados de 1909 até a eclosão da Primeira Guerra, quando o cinema veiculou valores e papéis de gênero por meio de personagens que representavam um tipo feminino muito popular na literatura vitoriana herdada do século XIX, as heroínas. Elas reiteravam normas ligadas aos papéis sociais da mulher relativos ao casamento, à maternidade e aos cuidados com a família, além do culto à domesticidade, à resignação, à disciplina e à parcimônia. As heroínas mais populares foram interpretadas nas telas por atrizes como Mary Pickford, Lilian Gish, Florence Lawrence, Ethel Clayton, June Caprice, Ruth Roland, Marguerite Clark, em filmes cujas tramas envolviam histórias de mulheres jovens, inocentes que,

forçadas pelas circunstâncias e impelidas a assumir o controle de suas vidas, suportavam privações, lutavam por respeito e mobilizavam a força de vontade e a coragem para vencerem as adversidades. Eram filhas, mães, esposas dedicadas e carregavam consigo a crença no amor romântico¹².

O segundo momento pode ser localizado logo após a eclosão da Primeira Guerra Mundial, período marcado pelo fortalecimento da economia estadunidense e a abertura do mercado de trabalho para a mão de obra feminina, gerando mudanças no posicionamento das mulheres no interior da sociedade, fato que refletiu também nas telas do cinema, com o aparecimento das *flappers* - esteriótipo da mulher urbana, moderna, branca de classe média, com personalidade forte, independente e acima de tudo, consumidora.

Frequentadoras dos espaços públicos como cafés, cinema e livrarias, as *flappers* - que fizeram sucesso na pele de atrizes como Clara Bown, Gloria Swanson, Louise Brooks - flanam pelas ruas, fumam e observam vitrines. Independentes, elas têm trabalho

e seu próprio salário. Assumem postos de vendedoras de lojas de departamento, cosméticos e moda. São também secretárias, telefonistas e copeiras. Usam cabelos curtos, maquiagem e fumam. Sonham em se casar, mas não fazem disso seu objetivo de vida. Apesar de alavancarem a venda de inúmeros produtos direcionados à mulher moderna, foram duramente criticadas pelo discurso normativo conservador que as considerava perigosas a manutenção dos papéis sociais femininos de mãe, esposa e dona de casa, e uma ameaça a configuração de poder entre os gêneros no interior da sociedade.¹³

Assim, considerando as possibilidades de representação das identidades sexuais e de gênero do cinema hollywoodiano do Pré-PCA, passa-se à análise da importância do lançamento do filme *Queen Christina* (1933) na medida em que tocou em questões como mobilidade entre os gêneros e desejos considerados desviantes, colocando sob perspectiva crítica a ideia de uma correspondência fixa e naturalmente determinada entre gênero, sexo e afetividade.

A ambiguidade da representação feminina em *Queen Christina*: entre a heteronormatividade e a homossexualidade

O que dizer de uma rainha que calça botas, veste calças compridas, usa casaco e camisa de gola, carrega uma espada na cintura, cavalga como um experiente cavaleiro, frequenta taberna e bebe cerveja em canecas de estanho, como só os homens do seu tempo faziam (fotograma 1). Uma rainha solteira, declaradamente avessa ao casamento, que toma frente nos conflitos e é capaz de manejar



Fotograma 1: 34'54"



Fotograma 2: 36'05"

armas como um mercenário (fotograma 2); que ao invés de um rei que lhe dê ordens, tem ao seu lado um conselheiro - o chanceler Axel Oxenstierna - que nada pode contra sua personalidade forte, seus desejos e valores considerados desviantes em relação às normas de gênero e de status social de sua época, que rejeita "viver pelos mortos", negando trilhar o caminho traçado pelo seu pai - que morreu em campo de batalha - que se recusa a deixar herdeiros a fim de perpetuar a tradição de governo de sua família. O que pensar de uma rainha que é chamada de 'rapaz' quando sai em andanças pelo reino (27':29"), que tem uma amante na corte com a qual protagoniza cenas de intimidade e ciúme (fotogramas 3 e 4, na próxima página) e ao final, abdica ao trono pelo amor de um homem, Dom Antonio (John Gilbert) (fotogramas 5 e 6, na próxima página)?

Essa é a rainha Christina que Hollywood levou às telas, em 1933, no filme homônimo (*Queen Christina*), dirigido por Rouben Mamoulian, rodado nos estúdios da MGM e sucesso de bilheteria naquele ano. O filme tem Greta Garbo como a personagem título,



Fotograma 3: 15'45"



Fotograma 4: 15'46"



Fotograma 5: 45'08"



Fotograma 6: 1h34"

num papel, parece, feito sob medida para ela, que tinha em comum com a personagem além da nacionalidade sueca, uma aura de mistério, tão característica de sua *persona* e igualmente presente em descrições que a literatura faz de Christina.¹⁴

É possível pensarmos que a composição da personagem de Greta Garbo no cinema, tenha sido inspirada direta ou indiretamente, pelas representações de gênero contidas na produção pictórica do século XVII, especialmente nos retratos renascentistas do pintor Sèbastian Bourdon, nomeado artista oficial da corte de rainha em 1652, e responsável por um

dos retratos mais famosos de Sua Majestade, onde Christina é representada montada em seu cavalo, em pose marcial, com roupas masculinas, botas e espada em punho, acompanhada pelo nobre Antonio Pimentel de Espanha em segundo plano, com roupas e cabelo muito semelhantes aos da rainha, em cena de caça, atividade típica masculina de então.

Comparado aos retratos de outras mulheres de sua corte, o de Christina destaca-se pela ausência de traços que caracterizavam a feminilidade da época, traduzida na inexistência de joias, penteado ou adorno de cabeça, a exemplo do retrato feito pelo mesmo artista de Ebba Sparre - provável amante da rainha -, representada com um colar de pérolas, boca e bochechas rosadas, colo e ombros à mostra (figura 1).



Fig.1¹⁵

Sem pretender entrar na questão das convenções que balizaram a produção pictórica e a representação de gênero na sociedade do século XVII, buscamos entender como essas imagens podem ter sido apropriadas e mobilizadas para constituição da personagem, à época da produção do filme.

A troca de correspondências entre autoridades régias e eclesiásticas, contemporâneas à rainha, também podem ter sido fonte de influência para a constituição da protagonista de *Queen Christina*, especialmente no que diz respeito aos papéis de gênero e a ambiguidade em relação à sua sexualidade. A referência a uma mulher que mais se parecia com um homem manifesta-se claramente nas várias das descrições feitas de Sua Majestade, tanto por aqueles que conviveram com ela quanto por quem só a encontrou uma única vez. A começar pelo falecido rei, que deixara claras instruções para que a filha recebesse "uma educação de príncipe" e fizesse muitos exercícios físicos, ênfase incomum para uma menina naquela época.¹⁶

O capelão Manderscheydt, enviado especial do rei católico

Filipe IV da Espanha à Suécia, em 1652, assim descreveu Sua Majestade, então com 26 anos, "Nada é feminino nela a não ser o sexo. A voz, a maneira de falar, o estilo e os modos são todos muito masculinos. Vejo-a a cavalo quase todos os dias. Embora monte uma sela de senhoras, segura-se tão bem e é tão leve em seus movimentos que, a não ser que estejamos muito perto dela, a confundiríamos com um homem".¹⁷ Em carta do cardeal Azzolino - um amigo de longa data de Christina - ao monsenhor Marescotti, núncio papal em Varsóvia, dizia, "(...) ela era tão cheia de coragem marcial" e quanto ao sexo arrematou, "todos já vêem a rainha com homem, na verdade como melhor que qualquer homem".¹⁸ E foi a própria Christina quem escreveu que, "(...) de todos os defeitos humanos, o de ser mulher é o pior".¹⁹

Queen Christina: uma performance queer?

O filme, uma ficcionalização de episódios da vida da rainha Christina da Suécia (1626-1689), tem início com a morte de seu pai, o rei Gustavo Adolfo, caído em campo de batalha durante a Guerra dos Trintas Anos. A essa cena, segue a de sua coroação, aos

seis anos de idade. Até completar a maioridade, o governo do país ficara sob a regência do chanceler Oxenstierna e do *Riksdag* (parlamento sueco), como nos fazem saber os diálogos. Na próxima cena vemos uma pessoa vestida com calça, botas, casaco, camisa e chapéu, galopando rapidamente, seguida por cães farejadores, numa cena típica de caçada (fotograma 6). A tomada da câmera em plano aberto, não nos deixa saber que se trata de uma mulher e muito menos da rainha. Se compararmos o fotograma 7 ao retrato produzido à época por Sèbastian Bourdon (figura 2) é possível encontrarmos ali, referências à caracterização da rainha hollywoodiana. É só quando Cristina, já dentro do palácio, tira o chapéu que lhe cobria o rosto, que vemos que se trata de uma mulher.

Esse jogo ambíguo entre masculino e feminino, homem e mulher, entre códigos, comportamentos e normas que envolvem gênero e sexualidade, marca a construção da protagonista e está presente durante toda a narrativa. Nos fotogramas 8 e 9 vemos dois momentos do filme em que Christina é representada de forma quase oposta, numa clara



Fotograma 7: 05'04''



Fig.2²⁰

referência ao seu livre tráfego entre as identidades masculina e feminina da época, e ao caráter ambíguo de sua personagem: enquanto no fotograma 8 ela aparece vestida em trajes masculinos, ladeada por seus fiéis cães de caça, no fotograma 9 ela está delicadamente sentada em seu trono, usando um suntuoso vestido, ladeada por seu pretendente, seu nobre primo para quem deixa o trono.

As passagens do filme que marcam uma transgressão à norma de gênero de então, não se limitam



Fotograma 8: 17'39''



Fotograma 9: 55'38''

ao plano estético. O casamento heterossexual monogâmico ligado às relações heteronormativas e a maternidade como atribuição do gênero feminino, valores vitorianos enraizados na sociedade norte-americana há muito, são negados para si pela personagem da rainha. À cobrança do chanceler por um casamento arranjado com seu primo, o príncipe palatino Carlos Gustavo, ela responde, lendo um trecho de Molière "Quanto a mim tio, só posso dizer que acho o casamento totalmente chocante. Como é possível considerar a ideia de dormir no mesmo quarto que um homem?" (14':15"). Ela também recusa a ideia normativa de que para a mulher, o sexo é interdito antes do casamento, assim como a de que a sexualidade feminina deve estar restrita à conjugalidade, ao rebater o Chanceler quando este lhe diz "Vossa majestade não pode morrer donzela", com um irônico, "E nem pretendo,

Chanceler. Pretendo morrer solteira" (20':52")

Às investidas do conde Magnus para roubar-lhe um beijo, Christina responde com "não sou uma mulher desocupada, tenho uma guerra em minhas

mãos", referindo-se à Guerra dos Trinta Anos. Depois de comunicar aos homens do parlamento que, ao contrário dos interesses da maioria deles, ela queria acabar com a guerra ("*I want pace and pace I will have*" (12':27")), nomeou representantes para acompanhar os acordos que se desenrolavam nos vários tratados que se anteciparam à Paz de Westfália, numa clara demonstração de comando e autoridade, numa época em que a participação das mulheres ainda era restrita ao espaço privado.

Mas, o que fez com que a MGM, um dos maiores estúdios de Hollywood, produzisse um filme e pusesse sua maior estrela, Greta Garbo, a serviço de personagem tão controversa do ponto de vista das normas de gênero de então? A fim de atender um mercado crescente de novas demandas ligadas ao consumo de massa,

protagonizadas por novos grupos sociais que compunham o cenário urbano do pós Primeira Guerra, os grandes estúdios se aventuraram a levar para as telas temas transgressores, até, pelo menos, o recrudescimento da censura com o surgimento da cruzada católica *Legion of Decency*, e a criação do *Production Code Administration*, em 1934.

As questões que envolveram transformações no contexto econômico também foram importantes para compor o panorama de mudanças que os EUA enfrentavam, no pós Depressão, repercutindo nos papéis de gênero. Enquanto homens perdiam seus empregos, aumentava o número de mulheres – casadas ou solteiras – que entravam no mercado de trabalho e frequentavam o espaço público. Assim, “a ‘nova mulher’, entretanto, incluiu lésbicas que encontraram oportunidades emocionais, culturais e políticas na expansão do mundo do trabalho e da educação e no ativismo feminista”.²¹ Além disso, o status masculino ligado às noções de trabalho e de mantenedor econômico da família estava ameaçado. Sua posição mais recente como consumidor também sofria

constrangimento, e a internalização do sonho americano e do mito do sucesso – numa equação entre masculinidade, poder de ganho e provisão da família – estava abalada pela crise.

O lançamento de *Queen Christina* como uma história de amor heterossexual foi estratégico. No interior de uma sociedade marcadamente heteronormativa e ainda em grande medida conservadora, a imprensa especializada tirou partido da já conhecida química dos protagonistas – Greta Garbo e John Gilbert – comprovada em outros trabalhos no cinema e também fora das telas, para divulgar a estreia do filme, veiculando cartazes que estampavam as cenas da noite em que eles passam juntos, numa clara promoção do romance heterossexual, deixando de lado, propositadamente, uma outra história: a do relacionamento entre Christina e a condessa Ebba Sparre, assim como o beijo entre elas (fotogramas 3 e 4), que apontava para existência e a realização do desejo entre duas mulheres, indicando outras possibilidades de performance de gênero e sexualidade, assumindo um poderoso potencial subversivo em relação aos papéis femininos

percebidos na sociedade de então.

Assim, os anúncios de estreia do filme não deixam dúvida sobre que tipo de história se pretendia vender, “Rainha Christina é, sem dúvida, a história mais romântica em que ela [Greta Garbo] já apareceu. Vistos como amantes na tela, Greta Garbo e John Gilbert estão reunidos em um drama de paixões requintadas”.²²

Ainda que o *marketing* dos estúdios e das revistas especializadas anunciasse o filme como romance heterossexual, cuja rainha abdica ao trono pelo amor de um nobre estrangeiro, assumindo assim o estereótipo da mulher apaixonada, subjugada ao amor romântico pelo qual abandona suas conquistas, isso não minimiza o forte impacto e o grande potencial transgressor de condutas de gênero e sexualidade que o filme apresenta. Durante quarenta e cinco minutos de projeção – num filme com duração de 1h39’-, assistimos à representação de uma mulher poderosa, determinada a realizar seus desejos, seja o de beijar apaixonadamente outra mulher, frequentar tabernas e se apresentar como conde Dohan

(40’50’’), seja abandonar tudo pelo amor de um homem.

A inserção de temas controversos que tocavam nas questões de gênero e sexualidade, só foi possível porque, a despeito da existência de normatizações e códigos de regulamentação em vigor, em 1933 – ano da produção e do lançamento oficial do filme – a censura ainda era frouxa. Além disso, a era pós primeira guerra mundial foi um período importante na política de identidade cultural dos EUA, caracterizada por importantes mudanças no plano econômico e sobretudo no sociocultural, o que teria propiciado, segundo Lugowski²³, um terreno fértil, especialmente no cinema, à veiculação de situações, linhas de diálogos e características que representassem comportamentos codificados como estereótipos amplamente reconhecidos – mas não necessariamente aceitos – como *transgenders*, gays, lésbicas, *crossdressers*, entre tantos outros.

Considerando as possibilidades de representação das identidades sexuais e de gênero do cinema hollywoodiano do Pré-PCA, o lançamento de *Queen Christina* significa uma vitória frente ao jogo

de forças entre a normatividade e as novas possibilidades de ser, ao expor situações que remetem à ideia de mobilidade de gênero e da sexualidade, colocando em questão a ideia de uma correspondência fixa e naturalmente determinada entre gênero e orientações afetivo-sexuais.

Ao trazer para as telas a representação de uma mulher que não partilha das condutas do seu próprio gênero – aplicadas à sua época – apresenta desejo por uma mulher e por um homem, *Queen Christina* revela um potencial de subversão da presumida coerência entre gênero, sexualidade e desejo, insinuando uma sexualidade não heteronormativa, colocando em questão o binarismo heterossexual/homossexual e levando-nos a conjecturar, o quanto o filme pode servir à crítica da estabilidade de gênero e a pensá-lo como performance.²⁴

God save the Queen!

NOTAS

1 "Echoing initial concerns about the immorality of nickelodeons decades earlier, reformers took Hollywood to task, complaining that movies had the potential to corrupt the morals of the nation. One crusader, Canon Chase, general secretary of the Federal Motion Picture Council, called for censorship to ensure wholesome films and to rein in Hollywood's pandering to the sensational." Frederick James Smith, "What is Immorality in Pictures?" (Tradução nossa) in *Photoplay*, August, 1926, p.28.

2 BLACK, Gregory. Censorship: an historical interpretation. *Journal of Gramatic Theory and Criticism*. University of Kansas, vol. VI, n. 1, Fall 1991, p. 168 Apud SPINI, Ana Paula e BARROS, Carla Miucci Ferraresi, "Star System, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934)" in *Revista ArtCultura*, v. 17, n. 30, janeiro-junho de 2015, pp.11-30.

3 "Bureaucratic sclerosis and the economic, political and cultural crisis brought about by the Great Depression ushered in a vibrant era of filmmaking and the introduction of many stars whose personas would forever be rooted in their pre-Code films." (Tradução nossa) In BELL, James. *Pre-Code: Hollywood before the censors* in <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:OrvYbGI1J8oJ:www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/pre-code-hollywood+&cd=12&hl=it&ct=clnk&gl=br&client=safari>.

4 Horatio Alger, autor de uma série de pequenas histórias escritas no século XIX, que se tornaram muito populares na

sociedade estadunidense, dando corpo ao que viria a ser o sonho americano de ascensão e mobilidade social, fazendo crer que através do trabalho duro, do caráter ilibado, da bravura e da coragem, o indivíduo sairia da pobreza e ascenderia socialmente. Suas histórias geralmente apresentam um garoto órfão nascido na pobreza, que não só trabalha duro, mas tem um caráter formado por uma sólida moral cristã. O garoto ascende socialmente acima de suas origens, depois que alguém reconhece a sua dedicação ao trabalho, seu caráter e sua moral. Entre algumas das muitas histórias lançadas, algumas foram adaptadas para o cinema, como *Life Among the New York* (1869), *Harry Raymond's* (1870), *Brave and Bold*, *The fortunes of Robert Rushton* (1874), *Driven from Home* (1889), *Forging Ahead* (1903).

5 DOHERTY, Thomas. *Pre-Code Hollywood: sex, immorality and insurrection in american cinema (1930-1934)*. New York: Columbia University Press, 1999, p. 3.

6 Cf. MASSON, Erin M. The Women's Christians Temperance Union 1874-1898: combating domestic violence. *William & Mary Journal of Women and the Law*. Vol.3, 1997, p. 163. Disponível em <http://scholarship.law.wm.edu/wmjowl/vol3/iss1/7> Acesso em 03/12/2015 Apud SPINI, Ana Paula e BARROS, Carla Miucci Ferraresi, "Star System, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934)" in *Revista ArtCultura*, v. 17, n. 30, janeiro-junho de 2015.

7 BELL, James. *Pre-Code: Hollywood before the censors* (Tradução nossa) in <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:OrvYbGI1J8oJ:www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/pre-code-hollywood+&cd=12&hl=it&ct=clnk&gl=br&client=safari>

bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/pre-code-hollywood+&cd=12&hl=it&ct=clnk&gl=br&client=safari

8 *There Is a Garbo! (...)* Garbo is in the great tradition. And as "Queen Christina" she is the most romantic figure the screen has ever seen. As I said, it's [the film] often very very slow; but there are scenes - and what scenes! - between Christina and her Spanish lover in a snow-bound inn, and later on an outward-bound ship, that more than atone for the dull passages. The love scenes, so lyric; the queen's abdication, actually stirring, and the magnificent finish - all make "Queen Christina" a memorable picture. The Queen is not dead! (Tradução nossa) In *Screeland Magazine*, March 1934, p.62.

9 "Queen Christina it unquestionably the most romantic story in which she [Greta Garbo] has ever appeared. Seen it comes, reuniting as screen lovers greta garbo and John Gilbert in a drama of exquisite passions" (Tradução nossa) in *Photoplay Magazine*, jan. 1934, p. 18 Apud SPINI, Ana Paula e BARROS, Carla Miucci Ferraresi, "Star System, sexualidade e subjetivações femininas no cinema de Hollywood (1931-1934)" in *Revista ArtCultura*, v. 17, n. 30, janeiro-junho de 2015, p.28.

10 DeCORDOVA, Richard. "The Emergence of the Star System and the Bourgeoisification of the American Cinemas" in *Stars Signs*. British Film Institute, 1979, p.32.

11 BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da realidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

12 BARROS, Carla Miucci Ferraresi de. *Das heroínas às flappers: o cinema hollywoodiano e a construção das*

feminilidades (1920) in Revista Fatos & Versões. Universidade Federal de Mato Grosso, v.8, n.15, 2016.

13 Idem.

14 Rainha Christina da Suécia, era filha do falecido rei Gustavo Adolfo, abatido, na batalha de Lutzen, em 1632, durante a Guerra dos Trinta anos. Aos 6 anos de idade foi coroada rainha e assumiu a coroa aos 18 anos. Contribuiu para o final da Guerra dos Trinta Anos, assinando a Paz de Westfália. Recusou-se a casar e a deixar herdeiros. Abdicou ao trono em favor de seu primo Carlos Gustavo em 5 de junho de 1654, converteu-se ao catolicismo e se mudou para Roma, onde terminou seus dias, tendo sido enterrada na gruta vaticana, no interior da Basílica de São Pedro.

15 *Countess Ebba Sparre. 1652-53.* Sébastien Bourdon. National Gallery of Art, Washington.

16 BUCKLEY, Veronica. *Cristina, rainha da Suécia: a atribulada vida de uma exêntrica europeia.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, p. 66.

17 GARSTEIN, Oscar. *Rome and the Counter-Reformation in Scandinavia: the age of Gustavus Adolphus and Queen Christina of Sweden. 1622-1656.* Leiden: E. J. Brill, 1992, p. 705.

18 Carta de Azzolino a Marescotti citada em BILDT, C.D.N., *Le Baron de, Christine de Suède et Le Cardinal Azzolino, Lettres inédites, 1666-68, avec une introduction et des notes.* Paris: E. Plon, Nourri et Cie, 1899, p.449. Apud BUCKLEY, Veronica. *Cristina, rainha da Suécia: a atribulada vida de uma exêntrica europeia.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, p. 335.

19 Citada em RAYMOND. *Christine de*

Suède. Apologies. Paris: Les Editions du Cerf, 1994, p.135 Apud Apud BUCKLEY, Veronica. *Cristina, rainha da Suécia: a atribulada vida de uma exêntrica europeia.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2006, p. 337.

20 *Queen Christina of Sweden on Horseback. 1653.* Sébastien Bourdon, Museu do Prado, Madri.

21 "The 'New Woman', meanwhile, included lesbians who found emotional, cultural, and political opportunities in expanded same-sex worlds of work and education, in settlement houses, and in feminist activism" (Tradução nossa) in LUGOWSKI. David M. Queering the (New) Deal: lesbian and gay representation and the Depression-Era Cultural Politics of Hollywood's Production Code. *Cinema Journal. Vol. 38, no. 2 (winter, 1999), p. 3-35, p.5.*

22 *Photoplay Magazine* jan 1934 - p. 18.

23 LUGOWSKI. David M. Queering the (New) Deal: lesbian and gay representation and the Depression-Era Cultural Politics of Hollywood's Production Code. *Cinema Journal. Vol. 38, no. 2 (winter, 1999), p. 3-35, p. 5.*

24 Ver Conf. BESSA, Karla. "Um teto por si mesma": multidimensões da imagem-som sob o olhar da crítica feminista-queer. In: *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte* v. 17, n. 30, jan.-jun 2015.

Freud em Cascadura

José Inácio de Melo Souza

José Inacio de Melo Souza é ensaísta com diversos livros publicados entre os quais **Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)** pela Editora Senac (2016). Seu livro **A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica, 1941-1945** é publicado pela Editora Mnemocine.

“Recebi de “um leitor assíduo” uma carta indagando “o que há de novo pelos estúdios nacionais”. Os leitores assíduos vingam-se de nos ler, escrevendo-nos coisas indiscretas. São como aqueles alunos terríveis que nunca abrem os livros, mas espiolham um dia o Larousse, para pegar numa emboscada cultural o professor...

Meu caro “leitor assíduo”, os estúdios nacionais têm sempre algo de novo, menos filmes em preparo. Murmuram, até, que o gênio inventivo indígena descobriu um processo de produzir rolos de serpentina carnavalesca, rodando a câmera Mitchell... Deve ser boato de carioca. Os que visitam a Hollywood verde-amarela veem máquinas paradas, cavalheiros de chave de parafuso na mão e uns publicistas afobados mandando

retratos de “estrelinhas” suburbanas a um órgão cinematográfico que tem uma página onde se imprimem sonhos e comunicações espíritas... O primeiro filme silencioso nacional “feito à americana”, como diziam os seus cúmplices, apareceu quando o cinema sonoro dominava o mundo. Culpa do Harry [Henry] King da casa que levou três anos ruminando a obra e acabou cortando a última cena, porque o galã tivera tempo de mudar de cara... Esse filme anacrônico foi exibido no seu ambiente lógico: o Instituto de Surdos Mudos... O nosso primeiro filme sonoro “à americana” aparecerá quando os Estados Unidos substituírem o “talkie” de hoje pela imagem estereoscópica. E será exibido - como é natural - no Asilo dos Cegos...

Indaga o meu ingênuo “leitor assíduo”: “Por que eles não filmam curiosidades nacionais, criando o nosso ‘Tapete mágico’ ou pequenas revistas alegres ou simples, “shorts” de cantos ou de orquestras típicas? Seria um começo inteligente e renderia o necessário para as futuras maiores produções”.

Resposta: Os nossos famosos Borzages, Lubitchs e Browns não se diminuiriam com esses palitos cinematográficos. Eles são dos rolos grandes, das latas duplas de goiabada. O último filme “made in Cascadura” que vimos na Cinelândia, tinha dois mil metros de celuloide, esticando uma bobagem que caberia nas costas de um selo. O público riu do drama até onde pode e, quando não pode mais, foi chorar o dinheiro da entrada na cama, que é lugar quente... Pois bem: quando se referiam ao insucesso do filme, em conversas com seus incorrigíveis perpetradores, eles diziam com um sorriso de vitória: “O público não percebeu que o drama era freudiano... O nosso público nem sabe quem é Freud!...”

Meu caro “leitor assíduo”, por que não contribuis para a grandeza da nossa cinematografia alfabetizando o teu país e ensinando-lhe psicanálise?



H.P. - O Globo, 2/10/1933, p.5.

QUANDO UM “EM” VIRA “DE”

O comentário azedo de H.P., o escritor Henrique Pongetti, obteve uma longa permanência na história do cinema brasileiro. Pongetti, naquele momento, não inventava uma forma nova de classificação das fitas brasileiras. A revista *Cinearte*, desde a sua fundação, já usava o subúrbio carioca de Cascadura como símbolo de subalternidade, de coisa de segunda classe: tal ator era o “Ronald Colman de Cascadura”, aquela fita era um “*David, o caçula* [Tol’able David] de Cascadura” e por aí afora. Dessa forma, seis meses depois de lançada, quando comentava a exibição de *Ganga bruta* em Pelotas, o “Freud de Cascadura” teria obrigatoriamente que voltar à cena.

Ganga bruta era a terceira obra de ficção em longa-metragem dos estúdios da Cinédia, situada na distante Taquara dos anos 1930, empreendimento em que o produtor Adhemar Gonzaga se lançou para alçar o cinema brasileiro no verdadeiro caminho do *studio system*, como tinha aprendido em suas viagens à Hollywood (1927 e 1929). A fita de Humberto Mauro vinha depois das películas mudas *Lábios sem beijos* (1930) e *Mulher* (1931), num

período em que o filme sonoro estrangeiro dominava o mercado. Iniciada sob o signo da “super-produção”, as pelo menos duas cópias sonorizadas por discos foram um fracasso de público tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo (sete dias no Alhambra carioca, cinco no Odeon-Sala Vermelha paulistano, caindo para o circuito secundário em programas duplos na segunda semana para desaparecer em seguida). A má recepção acirrou os ânimos entre o diretor Humberto Mauro e o produtor, cujo desenlace foi a dispensa do mineiro que tinha vindo de Cataguazes para fazer carreira na Capital Federal, iniciando um périplo que o levaria a trabalhar para o Estado no Instituto Nacional de Cinema Educativo-INCE como forma de sobrevivência estável.

Lendo-se o ácido comentário de Pongetti a pergunta que podemos fazer é por que o “Freud em Cascadura” se tornou o “Freud de Cascadura”, com Humberto Mauro assumindo uma carapuça que a curta intervenção não explicitava tão claramente. O “nosso [Frank] Borzage” ou “Ernst Lubitsch” referiam-se evidentemente a Mauro e aos diretores anteriores, mas o “eles” que vem em seguida

expande o comentário para a Cinédia e Adhemar Gonzaga, reforçada por uma segunda crítica publicada mais tarde (Gonzaga, o "hors concours do fracasso").

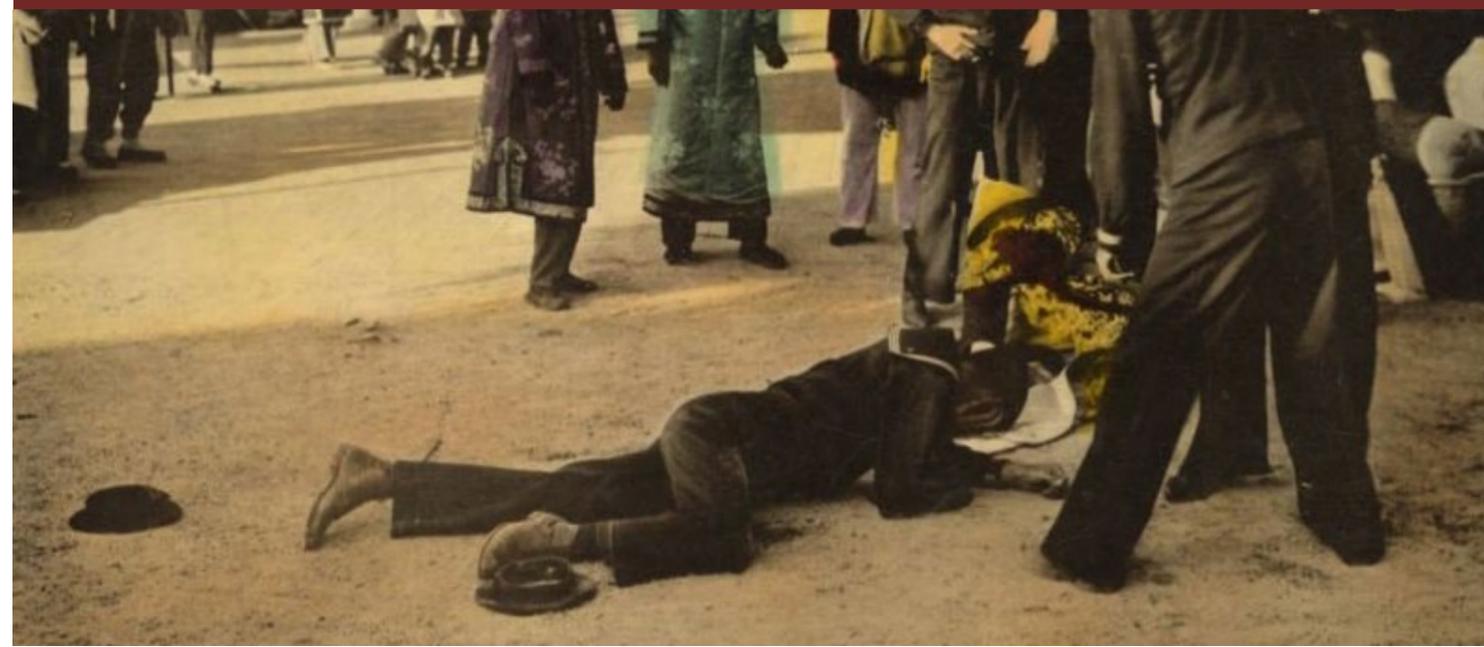
No início dos anos 1960, quando Humberto Mauro foi elevado ao panteão dos heróis nacionais, sendo saudado pelos integrantes do nascente Cinema Novo como uma espécie de "pai fundador" do cinema brasileiro, a expressão "Freud de Cascadura" entrou novamente em circulação depois de quase 30 anos de esquecimento. Em 1961, no Festival realizado em Cataguazes em homenagem a Humberto Mauro, Ely Azeredo voltou a empregar a expressão pela *Tribuna da Imprensa*. Uma conversa com o historiador Georges Sadoul sobre *Ganga bruta*, descrita por Mauro como sujeita a ambiguidades pelo seu francês macarrônico, "dicionarizou" a classificação para o diretor, que assumia claramente para o mundo a sua condição de "Freud de Cascadura", deixando para o leitor estrangeiro o entendimento do que seria "Cascadura". A mitologia foi aumentada com Mauro declarando a Miriam Alencar, quatro anos depois, que tinha procurado ler tudo sobre Freud, inserindo efeitos

"freudianos" em *Ganga bruta*. A partir deste ponto o apodo irônico de Henrique Pongetti se firmou como certeza e não houve quem não o usasse: Alex Vianny, André di Mauro, Jurandir Noronha, André Andries, Ronaldo Werneck e alguns outros.

Pongetti tinha "desavenças" com Gonzaga, não com Mauro, com quem viria a trabalhar pouco depois em *Favela dos meus amores* (1935). O título do pequeno artigo é bem claro: "Freud em Cascadura". As ironias sobre o estúdio distante do centro do Rio de Janeiro, de suas produções erradas, as explicações públicas dos "incorrigíveis perpetradores" da fita falhada naquele momento (não para a história do cinema brasileiro), a burrice do público, incluíam um espectro muito mais amplo de pessoas do que unicamente o diretor que, no entanto, assumiu ser o "Freud de Cascadura". Além de despedido da Cinédia, Humberto Mauro carregou o passivo de uma culpa desnecessária. Somente com o tempo o subalterno pôde rir da situação.



preservação



Patrimônio audiovisual sem futuro

Adilson Mendes

Adilson Mendes é Doutor pela ECA-USP, é autor de *Trajectoria de Paulo Emilio* (Ateliê, 2013).

Nunca foi tão difícil escrever sobre o patrimônio audiovisual como neste momento de incerteza generalizada em todos os campos da vida nacional. A princípio, esse texto, iniciado uma série de vezes, buscava evidenciar o desenvolvimento do audiovisual local em contraste com o estado lamentável de sua memória, os progressos da ANCINE e os regressos dos arquivos de filmes. Em seguida, em outra tentativa,

eu tentava saudar a chegada de João Batista de Andrade ao Ministério da Cultura, que, além de salvar a ANCINE das mãos do atual e ilegítimo poder, certamente tomaria providências urgentes em relação aos arquivos de filmes, se não fosse escorraçado do cargo antes da conclusão deste artigo. Em outro recomeço do texto, em uma brincadeira inspirada em Paulo Emilio, eu tentava chamar atenção para as particularidades dos nomes

ligados ao inúmeros flertes de uma recente Associação Brasileira de Preservação Audiovisual, que acenou para todos os golpistas com quem conseguiu contato, municiando os discursos pífios de um secretário chamado Leopoldo, avançando em propostas a um jovem chamado Calero, bajulando um breve Bertini, para chegar a um certo Plano Nacional de Preservação Audiovisual, que está fadado a virar documento (mais um!) a ser depositado nas estantes da Cinemateca Brasileira, onde se encontram uma série grande de similares do fracasso nacional em guardar sua memória.

Esta associação é uma espécie de subproduto da antipatia generalizada que a concentração de recursos na Cinemateca gerou entre 2002 e 2012. O MinC, numa tentativa de reparação tardia, sob o comando de Gilberto Gil, finalmente reconheceu nesse período a função de um arquivo de filmes de âmbito nacional. Porém, o modelo de gestão adotado, por seu imediatismo político, que mesclava uma gestão pioneira e controversa com a prepotência tipicamente paulista, gerou uma animosidade inédita na história da Cinemateca, fazendo com que todos os arquivos - privados

e públicos - do país (na medida em que se pode chamar de arquivo uma "cinemateca" como a do MAM-RJ) questionassem a hegemonia da Cinemateca Brasileira em relação aos cuidados com o patrimônio audiovisual. Aliás, questionamento fundamental para um país de proporções como o Brasil, apesar do udenismo congênito.

Por fim, pensei em partir do caso *Cinema Novo*, filme medíocre do notável Erik Rocha, "filme de família" que encanta os olhos gringos pelo impacto dos corpos estropiados em movimento, mas que para o analista do patrimônio audiovisual é mais uma evidência de como a memória audiovisual é propriedade exclusivamente privada, de umas poucas famílias que, por sua vez, se beneficiaram mais uma vez das relações de favor para digitalizar seus acervos, conseguindo grandes incentivos fiscais, que certamente poderiam ser utilizados de forma mais republicana. Para termos uma ideia concreta, o restauro (se é que se pode chamar assim o processo de digitalização marcado por algumas intervenções técnicas, enorme aparato tecnológico, muita escuta dos detentores de direito e pouca pesquisa histórica,



como fica evidente no caso de *Os fuzis*, que a Cinemateca Brasileira, em seus recentes - mas já tão longínquos - "anos dourados" recuperou de maneira equivocada, salvando a versão do produtor e ignorando [para sempre?] a versão do cineasta, que até hoje é praticamente desconhecida!!! O mesmo poderia ser dito sobre o *Repórter Esso*, certamente a pior restauração da história das cinematecas do sistema solar!) da obra de um Glauber Rocha, ou de um Joaquim Pedro de Andrade custaram aos cofres

públicos muitos milhões, valores que poderiam equipar muito bem inúmeros arquivos de filmes do país, ou restaurar até centenas de outros filmes. Mas no Brasil a questão do patrimônio é indissociável da relação de favor.

A questão do privado e do público também atravessa a história do maior arquivo de filmes do país - para não dizer o único -, a Cinemateca Brasileira. A história do movimento mundial que engendra um dispositivo patrimonial audiovisual passa necessariamente

pela organização de salas de cinema ligadas a movimentos artísticos de vanguarda. Esse é o caso, por exemplo, da Cinemateca Francesa, resultado do processo de salas de ensaio como *Les amis de Spartacus*, o *Vieux-Colombier*, o *Studio des Ursulines*, o *Studio 28*, o *Studio Diamant*, o *Ciné-Latin*, o *Oeil de Paris*, como evidencia Christophe Gauthier.¹ Fato similar acontece com os arquivos de filmes da Holanda, tributários da *Filmliga*, ou o *British Film Institute*, que se liga à *London Film Society*, assim como a noção de cinemateca na Alemanha se relaciona com *Volkfilmverband (VFV)*.²

O caso brasileiro, como em tudo o mais, foi muito diferente, com a ausência de um subsistema cultural do cinema (é preciso lembrar mais uma vez que o cinema brasileiro sempre foi, e é, um estrangeiro em seu próprio território?), uma casta ilustrada decide aproveitar o surto desenvolvimentista local para erigir instituições que fizessem a cultura brasileira se inserir na nova onda da arte moderna, que nos anos 1940 e 1950 é promovida pelo governo norte-americano. A história dos arquivos de filmes oferece novos ângulos para se pensar a história da cultura, relacionando esferas que a história tradicional tende a separar.

De maneira geral, a produção audiovisual foi o alvo das pesquisas e a exibição, a circulação e a distribuição foram deixadas de lado. Mas esse quadro tem se transformado, e hoje cada vez mais estudiosos se voltam ao movimento gerado pelos cineclubes e as cinematecas, mesmo se frequentemente essa ênfase recaia sobre trabalhos biográficos ou estudos regionais concentrados em uma cidade específica. Uma outra observação importante quando se trabalha com a história dos cineclubes ou das cinematecas recomenda que se deve estar atento aos personagens que produziram essas instituições, pois eles inventaram seus próprios cânones, suas próprias histórias, suas próprias teorias, e até fundaram cursos universitários. Ou seja, eles praticamente pré-determinaram aquilo que as gerações posteriores são capazes de ver, ler, pensar e também preservar. Por essa razão, é preciso separar suas ideias de nossas concepções, pois somente assim será possível uma "outra história". Os autores que se detêm na história da Cinemateca Brasileira frequentemente traçam panoramas lineares, em que nomes e fases são descritos e inventados numa teleológica histórica de resistência e heroísmo.

A ideia de que as cinematecas são o resultado do movimento de cineclubes não é nada evidente se pensamos no caso brasileiro, muito marcado pela dependência econômica exterior, a ausência de uma indústria local e a descontinuidade recorrente.

O nascimento da cultura cinematográfica foi tardio no Brasil. É apenas em 1928 que, pela primeira vez, um grupo é organizado com o intuito de estudar o cinema sobre o plano artístico e desenvolver sua difusão nesse sentido. Tratava-se de um grupo brilhante, interessado principalmente em Chaplin. Esse grupo existiu até 1930, época do advento do cinema sonoro, cujas qualidades artísticas foram recusadas radicalmente. Sem razão de ser e sem meios para exercer uma atividade, o grupo se dispersou, apesar de estar ligado ao único exemplar fílmico digno das vanguardas: *Limite* (1931), de Mário Peixoto.

Após esse primeiro esforço, apenas em 1937 houve um movimento artístico cinematográfico. Por esta época, bolsistas brasileiros que faziam estudos em Paris criaram o hábito de frequentar os cineclubes. De volta ao Brasil, eles

decidem retomar o movimento de cultura cinematográfica, fundando cineclubes. Esses cineclubes não resistiram às resistências da mentalidade oficial e policial, voltando à iniciativa apenas em 1946, pouco tempo depois da fundação da Cinemateca Brasileira como organismo privado. Os primeiros filmes dessa cinemateca vinham de pequenos colecionadores e foi graças a eles que foi possível uma cinemateca em São Paulo.

A cultura cinematográfica no Brasil, do ponto de vista artístico, é de inspiração francesa, enquanto que, do ponto de vista prático, é a América do Norte que fornece as bases. A partir do modelo do MoMA (the Museum of Modern Art) – que tinha no cinema um de seus principais trunfos novidadeiros – foi criado o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948. E é nesse quadro de grande influência norte-americana, com a fundação Rockefeller orientando os rumos e divulgando uma arte moderna em que a tradição europeia é enfraquecida em prol de uma “nova arte”, que a Cinemateca Brasileira passa a funcionar. No início de sua história, a Cinemateca Brasileira – em razão do número insuficiente de cópias

de difusão –, os cineclubes locais se voltavam sobretudo para as casas produtoras americanas.

Em seu plano de instituir uma cultura cinematográfica no país, a Cinemateca segue de perto sua irmã francesa de concepção vanguardista para exibir principalmente filmes de autor, e, por esta razão, o cinema brasileiro ocupa um lugar bem periférico na programação, apesar das primeiras retrospectivas do cinema nacional, 1952 e 1954. Não é preciso lembrar a resistência de Henri Langlois, o controverso diretor da Cinemateca Francesa, que após a guerra evitava mostrar filmes científicos, filmes de guerra, filmes pedagógicos.

Mais do que resultado de um movimento de cineclube, nossa Cinemateca é, pelo contrário, um sonho de intelectuais que a instituíram. O que é muito natural na cultura brasileira, uma cultura elitista por excelência. Vale dizer que o elitismo de hoje é ainda mais segregador, dada a explícita falência desse tipo de projeto intelectual e democrático, com a cultura nas mãos dos centros culturais de instituições bancárias locais e do comércio de São Paulo (Itaú Cultural, Espaço Itaú de

Cinema, Caixa Belas Artes – que até pouco tempo se chamava HSBC Belas Artes –, Centro Cultural Banco do Brasil, Instituto Moreira Salles e o SESC), cujos interesses não são culturais, longe disso e compreensivelmente.

A Cinemateca Brasileira sobreviveu apesar do acúmulo de destruição (ao todo são 4 incêndios, sendo o mais recente – último? – em fevereiro de 2016), de incompreensão (até hoje parte expressiva dos cineastas acha que a instituição não deveria cobrar por seus serviços, já que é pública), e indiferença (em todas as esferas: municipal, estadual e federal. Na esfera federal, a atual situação de fragilidade perdura desde 2013, tendo sido promovida pelo segundo governo Dilma – governo que ignorou, entre outros campos da vida social, a memória audiovisual. O governo golpista de Temer, com sua enorme rotatividade no Ministério da Cultura, mantém essa agenda destrutiva, apesar de figuras obstinadas como Mariana Ribas, atual secretária, mas em vias de ver seu mandato desaparecer. No âmbito estadual, não há qualquer sinal de qualquer tipo de proposta para o patrimônio. Como se sabe, para o interminável governo

de São Paulo, o patrimônio que interessa não é o público. Instituição federal em São Paulo, a Cinemateca conta com nada ou quase nada dos poderes públicos. Na esfera municipal, onde se quebra a cara por muito pouco, a Cinemateca consta apenas como locação para a SPCine. A situação municipal, quando comparada a qualquer outro arquivo latino-americano, é realmente surpreendente, na medida em que arquivos menores recebem estímulos mais expressivos que as migalhas que a Prefeitura de São Paulo oferta à Cinemateca.

Por outro lado, em razão de certo fenômeno de difícil explicação racional, toda essa história de abandono, desprezo e destruição, produz, para além dos zumbis ressecados e ressentidos que descreve Paulo Emílio, um indivíduo particular, que vê na própria ação um gesto pela pátria e, em nome de uma elevada consciência cultural, se doa para a instituição, trabalhando com extrema determinação, aceitando até mesmo a precarização do vínculo de trabalho. Foi assim com a "belle equipe", formada pelos notáveis Jean-Claude Bernardet, Gustavo Dahl, Sérgio Lima, que marcou época no

advento do cinema moderno brasileiro.³ Foi também assim com a geração seguinte, que retirou a Cinemateca dos escombros em que se encontrava e reuniu técnicos, conseguindo atravessar incêndios e patologias, assumindo a instituição como a própria casa. Essa geração, formada por nomes como Carlos Augusto Calil, Maria Rita Galvão, Zulmira Ribeiro Tavares cumpriu papel decisivo inserindo novamente a Cinemateca na cultura local, mesmo se a atmosfera familiar tenha prevalecido sobre as decisões mais objetivas. Foi assim mais uma vez com a geração que viu o governo Lula acenar com a possibilidade de nova etapa. A geração posterior, na qual me incluo, assistiu feliz o progresso da instituição ser custeado com a própria precarização e, ao longo de uma década inteira, aceitou formas espúrias de trabalho, que iam desde favores a filhos (bastardos e inglorios) de políticos, à terceirização a mais violenta, isso para não mencionar a desigualdade de remuneração para trabalhos similares e sem importância. Enfim, aberrações que o "trabalho flexibilizado" permite nos dias que correm. O fato é que quem viveu os anos Lula na Cinemateca, viu uma instituição nascer e florir, se

ajustando aos novos tempos, sem contudo garantir a longevidade de seu acervo e sem constituir um corpo sólido de trabalhadores. Toda a pujança da instituição esboroou com um único gesto de Marta Suplicy que, com a irresponsabilidade que se tornou sua marca explícita logo em seguida, impediu a continuidade dos trabalhos e a superação do enorme passivo histórico que a instituição carrega até hoje.

Entretanto, contra todas as previsões, a Cinemateca Brasileira prossegue, com suas atividades de restauro paralisadas, com seu instável quadro de trabalhadores bem reduzido, apesar de muito aguerrido e confiante na própria missão redentora. Graças ao empenho atual, a Cinemateca ainda se constitui como instituição formadora de quadros decisivos para o patrimônio audiovisual brasileiro, segue renovando referências com sua programação ousada e principalmente, segue sendo o epicentro do pensamento sobre o patrimônio audiovisual. O fato é que nenhum tipo de pensamento tem tido êxito nos tempos que correm, mas a luta da Cinemateca pelo reconhecimento pode estar ameaçada se novos regressos assaltarem o audiovisual, como tudo leva a crer.

NOTAS

1 GAUTHIER, Christophe. *La passion du cinéma Cinéphiles ciné-clubs et salles spécialisées Paris de 1920-1929*. Paris: Association française de recherche sur histoire du cinéma/École nationale des Chartes, 1999.

2 HAGENER, Malte. *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe, 1919-1945*. Amsterdam: Berghahn Books, 2014.

3 MENDES, Adilson Mendes. "Le cinéma brésilien moderne et la Biennale de São Paulo". In: *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 77, 2015.

E cineclube hoje?

Felipe Macedo

cineclubismo

Felipe Macedo é jornalista, cineclubista, autor de **Movimento Cineclubista Brasileiro** (Edição do Cineclube da Fatec, 1982)

Falando em termos internacionais, possivelmente o senso comum hoje é de que não existem mais cineclubes. Ou de que, pelo menos, eles ficaram tão antiquados e isolados num contexto de onipresenças e rápidas transformações, de múltipla acessibilidade, que se tornaram meio exóticos e praticamente irrelevantes. Já em termos nacionais, essa percepção varia bastante. Dependendo do país ou da região, muitas práticas e instituições

são percebidas superficialmente como cineclubes, sem o ser realmente; e, ao contrário, muitos cineclubes não percebem nem eles mesmos sua verdadeira natureza. Essa confusão, claro, tem uma história.

Para começar, os cineclubes não surgiram nos anos 20, em torno das chiques *premières* da revista *Ciné-club* ou das ceias elegantes de Ricciotto Canudo. A origem dos cineclubes é

simultânea e paralela à do cinema e de seu público, e deita raízes distantes nos clubes políticos e culturais operários do século 19 e nas conferências e debates ilustrados com projeções de lanternas mágicas. Nos séculos 17 e 18 os jesuítas já usavam essas projeções para maravilhar e “fazer a cabeça” dos índios nas colônias americanas¹. Diversas

A origem dos cineclubes é simultânea e paralela à do cinema e de seu público.

formas de organização e diferentes práticas - de ajuda mútua, políticas, artísticas - convergiram para o estabelecimento de uma instituição que, desde o início do século 20, consolidou suas características próprias, dali em diante reproduzidas em todas as circunstâncias e contextos históricos, nacionais, culturais: o cineclubes.

Um cineclubes se define por ser uma associação democrática entre iguais, sem fins lucrativos,

cujas finalidades é a apropriação do cinema². O primeiro caso fartamente documentado - possivelmente houve outros, mesmo antes, ou em outros países - é o do *Cinema do Povo*, cooperativa de anarquistas e simpatizantes criada em Paris em 1913³. No Brasil, onde o cinema já era parte das atividades de educação e propaganda anarquistas, também houve a tentativa de se criar um *Cinema do Povo* em 1914⁴. Há muitos outros exemplos, em todo o mundo, praticamente todos localizados nos meios operários, organizados por anarquistas, socialistas e feministas, além de iniciativas de ordens ou denominações religiosas, também em ambientes populares⁵. Afinal, o próprio cinema comercial também estava instalado e lutando para se desligar dos ambientes de imigrantes e trabalhadores pobres naquela época, entre 1905 e o início da Grande Guerra, chamada pelos historiadores de período de *transição* e de *institucionalização* do cinema⁶.

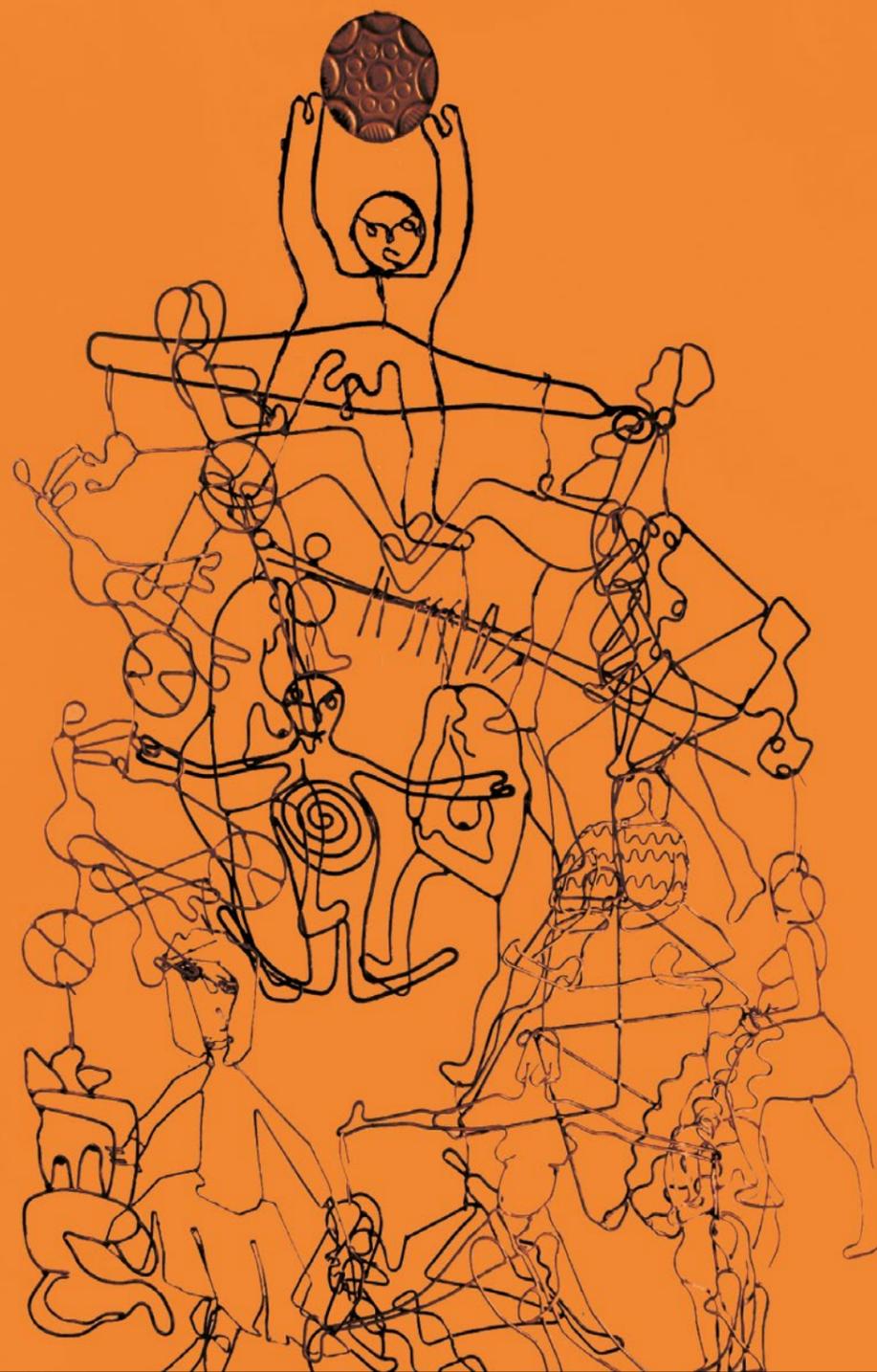
A institucionalização do cinema representa a consolidação de um paradigma ou dispositivo cinematográfico hegemônico, com uma linguagem padronizada,

formatos de produção, circulação, exibição e recepção estabelecidos para sistematizar e promover o lucro. Nesse modelo, os espectadores se constituíram no que Kracauer chamou de público cosmopolita (*Weltstadt Publikum*)⁷, uma “audiência homogênea” domesticada que, entretanto, apontava para uma nova forma de estrutura social capaz potencialmente de autonomia. Uma institucionalização do cineclubismo, a apropriação da experiência popular e sua incorporação ao modelo dominante, dá-se exatamente através do elitismo que transpiram as iniciativas de Delluc, principalmente, Canudo e os meios intelectuais pela Europa afora depois do conflito mundial. O cineclubes passa a ser “reconhecido” institucionalmente como uma reunião de cinéfilos (especialistas conhecedores do cinema) sob a tutoria de uma personalidade (um cineasta⁸, um autor, um artista), capaz de se expressar de maneira cultivada (literária)⁹.

Nas décadas seguintes os cineclubes de trabalhadores continuaram a existir e crescer: como *Os amigos de Espártaco* (1928), que se estendeu por

várias localidades na França, com milhares de associados, ou as *Ligas Operárias de Cinema* que se espalharam pelo mundo todo nos anos 30 e, nos Estados Unidos, por exemplo, tornaram-se a única alternativa a Hollywood e deram origem, em diferentes ramificações, ao documentário e ao cinema de vanguarda daquele país. Mas a versão adotada pelas grandes instituições, como a Imprensa, a Universidade e as agências e programas de Estado, foi a do cineclubes de elite, do templo de culto ao bom cinema, da cinefilia de *connaisseurs*. Esse modelo espalhou-se pelo mundo e até hoje reverbera no senso comum. Depois da II Guerra Mundial, um novo impulso - a redemocratização e reconstrução dos países mais atingidos - levou a um crescimento de cineclubes de todos os tipos. Mas o modelo reforçado e promovido pelas instituições foi mais uma vez o de uma meia dúzia de cineclubes parisienses¹⁰ que deram um novo impulso à concepção elitista de cinefilia.

Depois dos anos 60, mais ou menos, o cineclubismo entrou em declínio na maior parte do mundo. Não simplesmente porque houvesse novas formas



de acesso ao cinema, como os primeiros vídeos em fita VHS - relação que muitos fazem, apressadamente, mas pela sua própria incapacidade de se renovar. Afinal, um dos grandes ímpetus do movimento, o pós-Guerra, se deu concomitantemente com o *boom* da televisão. Outro argumento nesse sentido, que retoma minha exposição, é de que nos anos 70, no Brasil (quando a televisão realmente se expandiu por aqui) e em outros países da América Latina, um "novo" tipo de cineclube apareceu e se expandiu significativamente¹¹. Em meio às ditaduras espalhadas por todo o Sul do continente, um cineclubismo de resistência logo se propôs objetivos mais amplos, como a valorização do cinema nacional e o estabelecimento de um modelo de cinema popular e democrático. Era, de fato, a retomada vigorosa da tradição mais original do cineclubismo, popular e combativa.

A decadência de mais esse ciclo do cineclubismo, no final dos anos 80, tem várias explicações, que não cabem nos limites deste artigo. Mas fica a demonstração de presença firme do cineclubismo¹² na cultura brasileira. Mais que isso, em todo o mundo os cineclubes

estão sempre presentes, em maior ou menor número, reconhecidos ou ignorados pelas instituições públicas e privadas. Mas, indiscutivelmente, vivemos um grande refluxo do cineclubismo. Ele é paralelo ao recuo das instituições populares culturais e políticas em geral e, como este, mostra um relativo esgotamento de formas de participação, relacionamento e organização. Hoje, o país com mais cineclubes talvez sejam os Estados Unidos, onde praticamente cada cidade tem sua *film society*. O maior e mais exemplar cineclube desse tipo é a *Film Society of Lincoln Center*¹³, de Nova York, fundada em 1969. Como ela, e da mesma forma geralmente criadas do final do século para cá, uma infinidade de *sociedades* adota o modelo cineclubista (associados, sem fins lucrativos, acesso e fruição do cinema) nas cidades estadunidenses, cumprindo um papel tradicional do cineclubismo: trazer para o público os filmes que não têm distribuição comercial, mais ousados ou representativos de uma diversidade que especialmente o mercado americano não tem. Mas esse formato indiscutivelmente cineclubista, oriundo da versão elitista internacional - e não

das *Workers Film Leagues* que tanta influência tiveram no cinema americano - assumiu diversas características do modelo de gestão comercial, descaracterizando em grande parte o potencial e vocação inconformistas associados à idéia de cineclubes. As *film societies* exercem hoje mais um papel complementar, subsidiário, aliviando tensões causadas pela incompletude do cinema comercial ao qual, aliás, não cessam de prestar homenagem. Esse modelo tipicamente norte-americano é uma variante do cineclubismo elitista que predomina não apenas nos países mais ricos, mas em grande parte do mundo, como resíduo¹⁴ colonial.

Talvez o ciclo brasileiro ou latino-americano, a que me referi, tenha sido a última expressão da linhagem popular e transformadora do cineclubismo. Porque também esta sofreu um tipo de desgaste e deformação. Já neste século, sob a direção de governos populistas progressistas, o Estado interveio fortemente em muitas atividades e organizações culturais comunitárias, incorporando-as como forma de estímulo. Na Venezuela, por exemplo, foram criados os *cines*

comunitários, que se propunham a ir além do cineclubismo de tipo elitista, espalhando pelo país uma rede de salas comunitárias geridas pelo governo e programadas pela Cinemateca Nacional. No Brasil, entre 2009 e 2010, criou-se um programa de distribuição de equipamentos básicos de projeção (foram distribuídos mais de mil) e uma central de distribuição de conteúdos, justamente denominada *Programadora Brasil*, revelando sua vocação centralizadora e paternalista. Esse tipo de iniciativa, ao invés de estimular a comunidade, deu origem ao que alguns autores¹⁵ chamam de "*onguização*", isto é, a substituição da iniciativa da comunidade pela especialização - e dependência - dos interlocutores do Estado. É o que chamo de *paradoxo brasileiro* no cineclubismo: poucos anos após a criação de muitas centenas dos então chamados apenas de *cines*, praticamente nenhum deles existe mais - nem a Programadora.

Esta é, em poucas palavras, a história. Virtualmente, a história do cineclubismo nos últimos 50 anos; e nos dá a resposta para a pergunta que abre este texto. Hoje ainda há milhares de cineclubes em todo o planeta; mas este

campo é bem vasto, e esse número é muito menor do que há meio século. Pior: o cineclubismo se mostra desgastado, suas práticas deformadas e sua influência no cinema¹⁶ e na cultura reduzida à insignificância. Muitos quase completamente domesticados; outros, mais perdidos que atuantes. Mas, ainda assim, os cineclubes continuam sendo cineclubes: associações estruturadas segundo um modelo democrático, que não se confundem e não reproduzem a atividade comercial, dirigida pela busca do lucro, e que ainda buscam se apropriar do cinema, mesmo que não seja contestando com maior eficácia sua estrutura de poder. É isso o que temos quanto à indagação: e cineclubes hoje?

Mas se a constatação é dura, as perspectivas não o são. Ou melhor, a construção de um cineclubismo contemporâneo, livre da submissão ou adesão ao modelo comercial dominante e, ao mesmo tempo, capaz de superar as práticas de cooptação, de paternalismo, entre outras estreitezas ideológicas que o contaminam, será uma tarefa bem árdua. Mas, como disse Marx:

*"...a própria tarefa só aparece onde já existem, ou pelo menos estão no processo de se formar, as condições materiais da sua resolução."*¹⁷

Por um lado, a *revolução digital* produziu e continua a criar formas e mecanismos de inédito potencial de democratização das relações sociais, particularmente no terreno da comunicação e da expressão: o campo do audiovisual. Por outro, o cineclubes é uma *agência privada de hegemonia*¹⁸, uma instituição geradora de cultura e de valores, e é nesse sentido que deve se situar no momento histórico atual. Uma instituição que potencialmente visa construir e realizar a substituição do modelo dominante por um paradigma audiovisual em que o público - e não o capital - é o referencial essencial. A vocação do cineclubes é ser a forma de organização audiovisual da comunidade¹⁹, mantendo viva a *relação coletiva de recepção do cinema* - sob suas diversas formas e em todas as telas -, reunindo, preservando e produzindo a cultura identitária do ambiente em que se enraíza. Essa, ou melhor, essas novas formas de organização estão sendo descobertas e construídas, sem ainda uma autoconsciência plena, neste momento. Falar disso, o cineclubes do futuro, já não cabe nos limites deste texto, mas o cineclubismo - como outras formas de organização do público e da comunidade - certamente ainda reserva muitas surpresas para quem o deu por morto, ou mudo.

NOTAS

- 1 TRINDADE, Liana. 2000. *Conflitos Sociais e Magia*. São Paulo: HUCITEC, p. 28.
- 2 As duas primeiras condições, estabelecidas na exemplar “lei 1901” francesa, foram adaptada e adotadas por um grande número de países. A terceira, que caracteriza, distingue os cineclubes até particularmente, depende sobretudo do contexto em que ele radica: apropriação pode significar acesso, conhecimento, formação, fruição e muitas outras motivações para a autoformação de um público organizado.
- 3 MUNDIM, Luiz Felipe. 2016. *O povo organizado para a luta. O Cinema do Povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema comercial (1895-194)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Université Paris1- Panthéon-Sorbonne.
- 4 FIGUEIRA, Cristina Aparecida Reis. 2003. *O cinema do povo: um projeto da educação anarquista-1901-1921*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- 5 MACEDO, Felipe. 2016. *Le cinéclub comme institution du public : propositions pour une nouvelle histoire*. Dissertação de mestrado, Université de Montréal.
- 6 Há muitas fontes sobre esses temas. Para uma síntese, ver: COSTA, Flávia Cesarino. 2008. “Primeiro Cinema - A segunda década (1907-1913-15): O cinema de transição”, em MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papirus Editora, p. 37- 52.
- 7 KRACAUER, Siegfried. 1987 (1926). “Cult of Distraction”, em *New German Critique*, v. 40, p.928, apud HANSEN, Miriam Bratu.2001. “Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade”, em CHARNEY, Leo e Vanessa R. Schwartz. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo : Cosac & Naify, p.421.
- 8 Termo atribuído a Louis Delluc: “um estudioso de assuntos cinematográficos que colabora na realização de um filme”, em ARISTARCO, Guido. 1961. *História das Teorias do Cinema*. Lisboa : Edirora Arcádia, p. 113.
- 9 Um estudo mais completo dessas características pode ser encontrado em GAUTHIER, Christophe. 1999. *La passion du cinéma. Cinéphiles, cinéclubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris : AFRHC, e em DE BAECQUE, 2011. *Cinefilia - Invenção de um Olhar, História de uma Cultura: 1944-1968*. São Paulo: Cosac & Naify. Para uma visão crítica dessa concepção de cinefilia: JULLIER, Laurent et LEVERATTO, Jean-Marc. 2010. *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*. Paris: Armand Colin; BURCH, Noel.2007. *De la beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*. Paris : L'Harmattan, STAIGER, Janet. 1992. *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton Univeristy, ou ainda MACEDO, Felipe, *ibidem*.
- 10 O movimento da Nouvelle Vague, as revistas *Cahiers du Cinéma* e *Positif* eram ligados a uma meia dúzia de cineclubes parisienses e outro tanto de personalidades, e em especial, às sessões promovidas por Henri Langlois na Cinemateca Francesa - criada em 1936 a partir do cineclubes Cercle du Cinéma (1935). Na mesma época existiam literalmente milhares de cineclubes em toda a França. Estes fatos não retiram a importância da contribuição dada ao cinema pelo grupo de cineastas e críticos formados naquele ambiente. Apenas a situam contextualmente.
- 11 No Brasil, onde talvez esse cineclubismo mais se desenvolveu, no final de década havia 600 cineclubes filiados à federação nacional, e cerca de 2 mil pontos de exibição mais eventual, ligados a diversos movimentos populares, atendidos pela distribuidora de filmes gerida pelos cineclubes, a Dinafilme. Ver MACEDO, Felipe, *50 anos da Ditadura: lições de resistência e democracia dos cineclubes*, disponível em: <https://www.academia.edu/12424767/>
- 12 Embora não trate disso aqui, o cineclubismo no Brasil teve uma expansão geográfica e uma presença social sempre crescentes desde, pelo menos, o final dos anos 20 (senão antes), trajetória apenas interrompida brevemente por momentos de repressão em conjunturas autoritárias (40-45, 68-71). Mais que em qualquer outro país, há um grande número de trabalhos acadêmicos (TCCS, dissertações, teses, capítulos de livros e artigos acadêmicos) com as mais diversas abordagens e sobre múltiplos aspectos do cineclubismo brasileiro - mas pouquíssimas pesquisas de fontes primárias e não orais.
- 13 Site: <https://www.filmlinc.org/>
- 14 Ver o conceito de culturas residuais e emergentes em WILLIAMS, Raymond. 2011. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: UNESP, p. 56-59.
- 15 DAGNINO, Evelina. 2004.
- 16 Lembro rapidamente que durante a maior parte da história do cinema os profissionais se formavam nos cineclubes. Dos cineclubes surgiu a maior parte das cinematecas do mundo, assim como os festivais de cinema, a crítica cinematográfica e mesmo os cursos universitários de cinema. A origem do documentário se confunde com os primeiros cineclubes e, em muitos países, no chamado Terceiro Mundo, o próprio cinema nacional - pelo menos antes do domínio das tecnologias digitais - se confundia com os cineclubes locais.
- 17 MARX, Karl. 1859. *Prefácio à Crítica de Economia Política*. A citação completa é “Uma formação social nunca decai antes de estarem desenvolvidas todas as forças produtivas para as quais é suficientemente ampla, e nunca surgem relações de produção novas e superiores antes de as condições materiais de existência das mesmas terem sido chocadas no seio da própria sociedade velha. Por isso a humanidade coloca sempre a si mesma apenas as tarefas que pode resolver, pois que, a uma consideração mais rigorosa, se achará sempre que a própria tarefa só aparece onde já existem, ou pelo menos estão no processo de se formar, as condições materiais da sua resolução.” Disponível em <http://www.bresserpereira.org.br/Terceiros/Cursos/1859.Prefacio-%C3%A0-cr%C3%ADtica-da-economia-pol%C3%ADtica.pdf>
- 18 Sobre *instituições de hegemonia e*

hegemonia, ver GRUPPI, Luciano.2000. O
Conceito de Hegemonia em Gramsci. Rio de
Janeiro: Ed. Graal, p. 76-80

19 Comunidade é a forma de *associação*
de pessoas que têm uma identidade,
um interesse ou até um gosto comum.
Assim, estou me referindo a comunidades
geográficas e culturais, mas também de
classe, gênero, etnia, gosto, etc.



análise fílmica

Entre gravar e revelar: vestígios de uma memória em *Elegia Oriental*

Fabiola Notari

Fabiola B. Notari é artista visual e pesquisadora. Leciona História da Fotografia e Fotomontagem no Curso Superior de Fotografia no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e coordena o Grupo de Estudos *Livros de artista, livros-objetos: entre vestígios e apagamentos* na Casa Contemporânea.

Aleksandr Nikoláievitch Sokúrov (1951 -), em seu filme *Elegia Oriental* (1996), leva o espectador a uma viagem em direção ao Oriente, ao Japão, por meio de seus habitantes e de sua paisagem, que, envolta em névoa, simulam um tempo e espaço outro, quase imateriais. Através de suas lentes e de um trabalho exaustivo de pós-produção, o cineasta nos aproxima de uma cultura cada

vez mais inacessível e esquecida, principalmente, para os Ocidentais, que nunca de fato a acessaram. No filme, a cultura japonesa é resgatada de diversas maneiras, dentre elas, pelos relatos de alguns de seus habitantes que permanecem na ilha mostrada nos primeiros minutos. Neste longa metragem, as memórias são exaltadas e moldadas como matéria-prima para a construção das imagens, aproximando o espectador do Japão dessas

memórias perdidas no tempo.

Nessa construção espaço-temporal, analisa-se o filme *Elegia Oriental* a partir de dois conceitos: fragmento e memória, que surgiram da provocação lançada a partir da citação de Jeanne Marie Gagnebin:

(...) a memória dos homens se constrói entre esses dois pólos: o da transmissão oral viva, mas frágil e efêmera, e o da conservação pela escrita, inscrição que talvez perdue por mais tempo, mas que desenha o vulto da ausência. Nem a presença viva nem a fixação pela escritura conseguem assegurar a imortalidade; ambas, aliás, nem mesmo garantem a certeza da duração, apenas testemunham o esplendor e a fragilidade da existência, e do esforço de dizê-la." (GAGNEBIN, 2009, p.11)

Nesse trecho, a pesquisadora afirma o difícil e complexo processo ao qual a memória do homem está condenada, pois nem com a transmissão oral e nem com a escrita é possível mantê-la em sua plenitude. Mesmo estando condenada ao esquecimento, a permanência da memória torna-se uma inquietação do homem, que busca de diferentes maneiras guardar, catalogar, organizar e resgatar essas diversas memórias,

como se só assim fosse possível manter sua existência.

Dentre tantas outras linguagens que o homem criou e desenvolveu para lidar com essa questão e outras intrínsecas a ela, o cinema surge como possibilidade de mesclar a transmissão oral viva com a inscrição, a gravação de uma mensagem por meio de códigos, no caso, imagens num determinado tempo e espaço que tocam o presente no momento em que são assistidas, ao serem revisitadas.

Iuri Lotman (1922-1993), em seu livro **Estética e Semiótica do Cinema** (1973), lança a seguinte pergunta "O cinema é um sistema de comunicação?". Ao que ele mesmo responde:

(...) parece [que] ninguém põe isso em dúvida. Os cineastas, os atores, os argumentistas [roteiristas], todos aqueles que criam um filme querem dizer-nos algo com a sua obra. Ela é como uma carta, uma mensagem dirigida aos espectadores. Mas para compreender a mensagem é necessário conhecer a sua linguagem". (LOTMAN, 1978, p.13)

Lotman estuda o cinema a partir da interpenetração dos signos verbais e figurativos, isto é, o

cinema permite a adoção de uma narrativa às imagens, lidas como um texto. Essa forma de narrativa por imagens está presente na cultura humana desde as pinturas rupestres, por exemplo, como um esforço de síntese de conhecimento, cada qual com sua convenção histórica e valor artístico.

Ao se analisar o cinema como uma linguagem artística, Lotman afirma que o cinema não se restringe em reproduzir o mundo como um espelho, mas transforma as imagens do mundo em signos, pois "(...) [o cinema] é uma cadeia de descobertas que visa expulsar o automatismo de todos os aspectos susceptíveis de um tratamento artístico" (LOTMAN, 1978, p.34). Nessa forma de criação, o cineasta não se limita à continuidade e sequencialidade do espaço e tempo da vida. Libertas das amarras da descrição linear, as imagens cinematográficas fluem com regras próprias, às quais o espectador é introduzido durante o filme.

Ao relacionar a linguagem cinematográfica teorizada por Lotman com a problematização apresentada por Gagnebin sobre a permanência ou não da memória,

busca-se demonstrar como o cineasta elabora a construção dos planos a fim de criar um possível lugar de permanência da memória. Para isso, observa-se que ambas as estruturas possuem uma característica em comum, o fragmento.

Segundo Walter Benjamin (1892-1940), o fragmento consegue guardar um ponto de vista único sobre o todo. Tal afirmação pode ser observada no seu texto *A tarefa do tradutor* (1923) em que afirma: "Do mesmo modo que os cacos tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, assim também original e traduções tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior" (BRANCO, 2008, p.61). Nessa metáfora, Benjamin demonstra a importância de cada fragmento, no caso, de cada tradução, como sendo únicos em si, porém, complementares a um entendimento amplo e maior perdido, segundo seu argumento, na Torre de Babel¹.

Junto ao conceito de fragmento, que foi tomado como base para análise do filme *Elegia Oriental*, é importante esclarecer os limites do conceito de memória.

A memória, segundo Benjamin,

não é unidirecional, não é apenas um movimento que surge no presente e se volta para o passado, como é o caso da rememoração; mas é bidirecional, em que no presente tanto se visa o passado quanto o futuro. Este tempo de intersecções é o *agora* [*Jetztzeit*], no qual esses dois tempos, passado e futuro, se tocam.

O *agora* de Benjamin é a convergência de passado e futuro, como é possível observar no livro **Em busca do tempo perdido**, de Marcel Proust (1871-1922). O passado faz-se presente como imagem transfigurando o próprio presente em *agora*, mas, de modo ainda mais radical, sustenta-se que tudo que verdadeiramente resta do passado é essa potência de transfiguração do futuro. Assim, a tarefa do historiador para Benjamin é redimir os acontecimentos, percebendo no passado os indícios de uma potência de transfiguração; e isso só é possível no *agora*. Essa tarefa é urgente porque os indícios estão sempre prestes a desaparecer.

A busca pela permanência é sempre dada no presente, no qual há a retomada de um passado junto com uma projeção ao futuro. No entanto, para que

isso ocorra, são necessários estímulos, indícios que façam essa intersecção acontecer. Segundo Jacques Aumont (2010), a imagem, em ambos os casos, é esse indício, com uma finalidade determinada, estabelecer relações com o mundo, entre espectador e realidade. No caso da imagem cinematográfica, a montagem no sentido eisensteiniano para sua construção, dessa maneira, apresenta-se no próximo capítulo a construção de cada uma das duas sequências que são analisadas.

As sequências

Os conceitos de memória e de fragmento são articulados na análise de dois trechos nos quais aparecem pessoas relatando episódios de suas vidas. Os dois personagens japoneses descrevem e comentam momentos marcantes a partir de colocações e provocações que o narrador, sempre em voz *off*, faz.

A primeira sequência a ser analisada é a de uma mulher (00:14:20-00:18:01). A câmera encontra-se fixa num canto dentro de um cômodo escuro, no qual só é possível ver uma janela, ou, pelo menos, algo que lembre uma abertura². Simultaneamente ouvem-se sons externos, o

vento soprando junto com vozes incompreensíveis que parecem cantar e eis que surge uma voz masculina, que denominaremos de narrador, dizendo em russo: “Eu sinto você e eu estou escutando”.

Em seguida, surge uma voz *off* feminina que fala em japonês, e a seguir um vulto cinza embaçado próximo ao centro do quadro, enquanto o espaço interno se esvaece em *fade out*³. Durante toda a sequência, observa-se que a fala feminina é seguida pela voz *off* do narrador, que a traduz do japonês para o russo. Com uma fala calma e pausada, a japonesa, logo depois, relata algo que não necessariamente seja tão tranquilo quanto sua voz faz transparecer, enquanto que o vulto inicial torna-se mais nítido, mostrando que é um rosto, o rosto da japonesa.

Ela descreve um dia qualquer de sua infância, no qual pessoas de sua comunidade estavam limpando uma rua. Por causa da neblina, não conseguiam se ver. Conforme a neblina se dissipava, as pessoas começavam a se reconhecer.

A câmera mantém-se fixa o tempo todo, como se prestasse atenção ao que aquela voz relata, e, de maneira sutil, o que era um rosto embaçado, torna-se um pouco

mais nítido. A granulação dos negros e cinzas cria uma atmosfera de suspensão e de imaterialidade, como se a qualquer momento, este rosto pudesse desaparecer, como poeira ao vento.

Dando sequência ao relato, a mulher diz que era “uma criança que sofria de paralisia e de solidão”. Sua fala, mesmo sendo fragmentada, transmite a tensão pela qual passou. Ao final da sequência, o rosto funde-se à imagem de uma porta ou janela. Ele é sobreposto por uma paisagem externa, em que é possível ver edificações ao pé de uma montanha, novamente, com a sobreposição, a câmera aproxima-se de uma janela que rapidamente se sobrepõe à janela de dentro do cômodo. Depois desse deslocamento espacial, atravessado em todo momento por uma neblina constante e por um som de chuva com alguns trovões, o rosto da japonesa emerge do escuro do espaço interno.

Ela começa a argumentar que nunca teve medo da solidão, e que é uma pessoa feliz, pois sempre buscou ser autônoma em suas atividades, no entanto isso lhe trouxe um afastamento do mundo, tornando-se mais solitária ainda.

Quando diz isso, seu rosto é sobreposto por uma mão que acaricia o que possivelmente seja um tatame, o som volta a ser o mesmo do início da sequência, o de uma ventania que assopra e assobia, mas agora misturada com o som do mar. Enquanto ainda a câmera mostra a mão no tatame, o narrador faz uma pergunta à japonesa: “O que se pode perguntar para Deus?”

Quando inicia a voz em resposta à pergunta, a câmera volta a filmar o rosto embaçado que surge do fundo negro, porém, agora, o rosto está mais centralizado no enquadramento do plano e também mais ampliado, ainda indefinido e o granulado como descrito anteriormente. Depois de uma pausa, responde que pediria bom senso e um julgamento justo.

Em seguida, o narrador faz novamente outra pergunta: “A vida tem te desgastado?” Quando a câmera volta a filmar o rosto da japonesa, há uma melhor percepção das feições de seu rosto. Suspirando, responde que sim.



Num corte seco, a câmera retorna ao vulto por trás do anteparo, simultaneamente inicia um som, como uma voz a cantarolar, e o personagem por trás do anteparo começa a se movimentar, a passar a mão na cabeça e no rosto. Novamente, mais um corte brusco, a câmera mostra a japonesa fazendo o mesmo gesto: com as mãos no rosto, faz pequenos movimentos na região do olho.

O tom de cinza muda, tornando-se mais acastanhado, e assim a voz

off do narrador diz: “Que sonho estranho! Onde eu nasci?” Antes de responder, há um corte seco no plano que mostra outra sequência que tem os mesmos tons avermelhados e amarelados que se iniciou no plano da japonesa com as mãos nos olhos.

Como no trecho descrito acima, o segundo relato (00:20:15-00:27:42) mantém as mesmas características, a voz *off* do narrador se dirige a outra pessoa, dessa vez um japonês. Diferente da sequência anterior, esta se inicia mostrando uma área externa o que aparenta ser a entrada de uma casa. Essa imagem é acompanhada pelo som de um cantarolar e de uma ventania, como na sequência anterior. Logo após, surge uma voz *off* masculina que se expressa em japonês, cujo conteúdo é traduzido pelo narrador. Ele relata um naufrágio que aconteceu certa noite. Na manhã seguinte, após o acidente, os pescadores, com suas redes, recolham os corpos dos marinheiros mortos e estes eram colocados enfileirados na praia cobertos com esteiras.

Enquanto o japonês relata o início dessa história, a imagem do ambiente externo vai escurecendo,

dando lugar a uma imagem indefinida, que, ao se completar, surge como uma pequena cabeça sem corpo no meio do plano. Seus tons são diferentes das tonalidades da sequência da japonesa, eles são mais quentes, esmaecidos entre o granulado e o negro do plano.

A imagem do rosto do japonês vibra sutilmente, como uma chama de fogo, enquanto relata que no vilarejo onde houve o naufrágio havia uma mulher “louca” que com caretas começou a dançar e gritar entre os corpos. Mesmo com essa atitude estranha, ninguém a interrompeu. Enquanto continua o relato, essa imagem escurece gradativamente e fica cada vez menor, a presença do japonês é reduzida praticamente ao som, pois ela mal consegue ser vista. Dessa maneira, tem-se a sensação de que a qualquer momento ela irá desaparecer por completo, como uma chama de fogo que perde intensidade.

Esse homem revela que ficara curioso e espantado com a beleza de um dos mortos e de como seus negros cabelos se movimentavam com as ondas do mar. Aproximou-se do corpo do jovem marinheiro que falou a ele: “Tudo está bem, tudo dará certo”. Finalizando

este relato, o japonês afirma que este jovem marinheiro morto prematuramente encontra-se entre as ondas repetindo: “Tudo está bem, tudo está bem”.

Ao traduzir essas palavras, o narrador, prolonga-se na sua fala, deixando-a mais lenta e arrastada. Simultaneamente, o rosto do japonês, que já mal se consegue ver, funde-se à a chama de uma lamparina. No entanto, a voz do japonês continua, como também o cantarolar e a ventania. A seguir inverte-se a imagem: a lamparina desaparece lentamente e o rosto do japonês torna-se poesia, mas agora um pouco mais ampliada. Nesse momento, o narrador pergunta ao japonês sobre seu pai.

Em todo momento, a câmera permanece fixa. Ao falar sobre seu pai, comenta uma característica que sempre o intrigou, ele chamava sua esposa de mãe. Ainda fixa, a câmera permanece atenta e ouvinte quando há um corte seco, em que se mostra um inseto em *close-up* que, escondido entre partes de uma casa, não é notado pelos habitantes daquele lugar, que podem ser percebidos pelos estalos de madeira, como se estivessem andando.

Após essa sequência, o narrador faz uma pergunta: “Você sabe o quanto que os homens mudam depois da morte?”, a que responde: “Eles se tornam mais ternos, eu aprendi isso depois que falei com pessoas como eu, que não estão mais nesse mundo”.

Mais um corte seco, para mostrar, em seguida, a imagem de uma lamparina próxima a uma mão que acaricia um tatame, aparentemente, parece ser a mesma mão da sequência da japonesa. Há um silêncio na fala, mas, mesmo assim, conseguimos ouvir uma respiração, um suspiro. Esse silêncio é rompido pela pergunta do narrador: “Por que tem tanta tristeza na poesia? Talvez você saiba”. O japonês sugere com o corpo o entendimento da pergunta, mas nada responde.

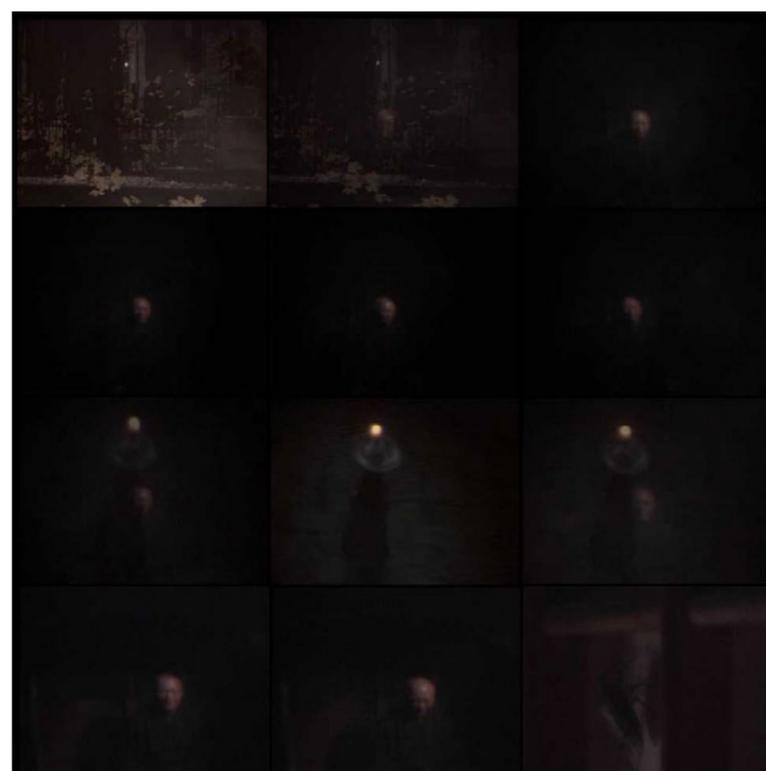
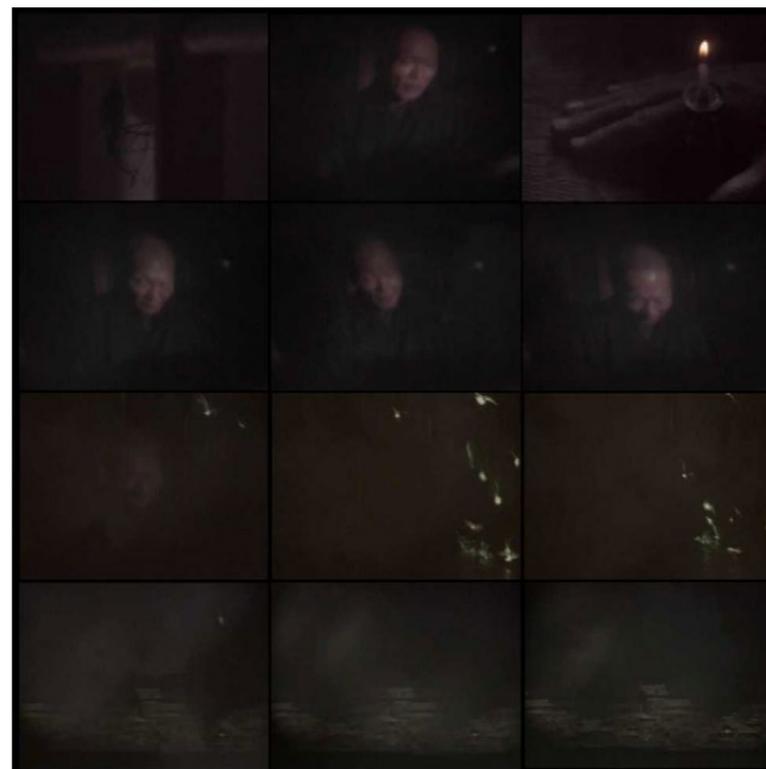
O narrador, chamando a atenção do japonês, diz: “Volte para nós, precisamos de pessoas como você!”. Em seguida, o japonês responde: “Está bem, já chega, já é o suficiente. Eu não quero mais. Estou cansado”. E continua: “Mas, se eu tiver que viver a vida na terra novamente, eu gostaria de viver como uma bela árvore com frutos vermelhos”.

Quando o japonês agradece com o movimento característico de se curvar para frente, o quadro é preenchido pelo som *off* de gaivotas. Após um corte seco, pássaros surgem voando. Mais um corte seco, que substitua a imagem dos pássaros pela imagem de uma paisagem envolta de uma névoa enquanto o som dos pássaros permanece.

Reflexões

Em ambos os trechos selecionados para análise (00:14:20-00:18:01 e 00:20:15-00:27:42), Aleksandr Sokúrov articula as imagens como peças, dessa maneira, a cada nova combinação, a cada nova montagem, comunica-se uma determinada mensagem ao espectador. Conforme sua declaração em entrevista cedida a Jeremi Szaniawski:

(...) a natureza intelectual do cinema é baseada na literatura e literatura é montagem, montagem de palavras. Na palavra em si sempre há montagem. Ao unir duas palavras,



eu reforço seus sentidos e a associação incorreta de duas palavras pode torná-las algo universalmente comum ou desconhecido. O mesmo acontece com a montagem. (VASCONCELLOS, 2011, p.13)

Observando a maneira como cada plano é construído e como cada imagem é articulada, a montagem torna-se uma peça fundamental neste filme, como recurso de construção de um lugar de permanência da memória. Nessa articulação, tanto o conceito do filme quanto os instrumentos utilizados na sua construção dialogam entre si, pois quais são as imagens possíveis de serem suscitadas quando se fala sobre memória? Quais as escolhas estéticas feitas por Sokúrov?

Alguns elementos da montagem nos dão pistas de como se articulou o processo de criação das imagens no filme, entre eles, sobreposições e deformações de fragmentos. Não existe uma regra pré-determinada para a sua utilização, como o próprio Sokúrov já afirmou. Em muitos momentos, a sua intuição faz com que crie e modifique partes da cena independente de sua lógica, pois busca em seu repertório e

conhecimento nas outras artes, como a pintura, soluções para a construção dessas imagens. Assim, ao estudar cada cena, também se estuda o resultado da reunião de diferentes planos que se articulam no espaço e no tempo da película.

Nos dois trechos selecionados descritos anteriormente, buscou-se criar relações entre os conceitos de fragmento e de memória com a articulação dos elementos audiovisuais proposta pelo cineasta.

A primeira delas é a sobreposição. Entre as fusões que mostram o fim de uma cena e início de outra, há um eclipse temporal e espacial, possibilitando assim uma junção entre fragmentos. Até então, a cena anterior e a posterior eram independentes entre si e continham seus próprios significados, logo é possível associá-las ao conceito de fragmento, como sendo uma parte completa em si, mas que faz parte de um todo maior: o plano.

No momento da intersecção, ambos os planos dialogam entre si, mesmo que não haja nenhuma ligação lógica entre as imagens. Segundo Serguei Eisenstein (1898-1948), "a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos

independentes - planos até opostos um ao outro: o princípio 'dramático'". (2002, p. 52).

Esse princípio "dramático", citado como metodologia da forma, surge quando, por exemplo, a japonesa funde-se ao fundo negro e uma mão surge acariciando a superfície de um tatame. Algo parecido acontece no segundo trecho do filme no qual há uma lâmparina sobre o tatame que funde-se ao rosto do japonês. Em nenhuma das duas sequências, as imagens sobrepostas dialogam entre si, nem no nível visual e nem no sonoro, logo, percebe-se que não há subordinação, mas complementação e soma.

Dessa colisão de imagens, algo surge, uma terceira imagem que se amarra ao restante das imagens, criando um sentido. As escolhas por recursos da montagem *fade in*, *fade out* e cortes secos trazem ao filme um movimento, um ritmo que está diretamente ligado à montagem de cada plano, que justapostos e sobrepostos levam o espectador a ser participante do filme, a fazer a ligação entre as imagens, mesmo que para isso seja necessário desconstruir uma narrativa para construir um sentido. No texto *Sincronização*

dos sentidos, Eisenstein sintetiza esse pensamento:

"O circuito foi completado. Pela mesma fórmula que une o significado de todo o fragmento (seja todo o filme ou uma única seqüência) e a seleção meticulosa, hábil dos fragmentos, surge a imagem do tema, fiel a seu conteúdo. Através desta fusão, e através da fusão da lógica do tema do filme com a forma superior na qual distribui este tema, aparece a total revelação do significado do filme." (EISENSTEIN, 2002b, p.61)

Por todo o filme, o som alterna-se entre falas, gemidos, sussurros, músicas e ruídos. Esses atravessamentos podem estimular e provocar no espectador sensações, experiências sinestésicas que ampliam o alcance da imagem através da montagem. Ao mesmo tempo em que é fragmento, o som, como as outras imagens, é um elemento de estabelece a continuidade entre um plano e outro, pois ora ele é anunciador de imagens posteriores, ora é elemento de resgate de imagens anteriores.

Na montagem, os planos são articulados a partir do direcionamento do cineasta e daquilo que busca comunicar ao outro, ao espectador. Entre

a fidelidade e a liberdade, o cineasta cria imagens, comunica o incomunicável como entrelinhas de um texto. Segundo Lotman:

Nem toda comunicação tem necessariamente um sentido, nem encerra necessariamente determinada informação. (...) A informação consiste no desaparecimento de uma determinada incerteza, na supressão da ignorância e na substituição pelo conhecimento. Onde não há ignorância também não pode haver informação. (LOTMAN, 1978, p.29).

Como dito no início deste texto, Sokúrov, no filme *Elegia Oriental*, convida o espectador a uma viagem ao Japão, no entanto não como um país asiático reconhecido por sua economia, história, política, cultura ou geografia, mas, sendo o país o lugar das pequenas histórias, dos detalhes e das efemeridades. A partir desse micro universo intrigante e quase inacessível, o cineasta mostra outro tempo e espaço imateriais, feitos de memórias, suas e de outros.

Além da sobreposição, o diretor trabalha com a deformação. Podendo ser observada em todo o filme; a granulação é um desses recursos. Característica predominante das fotografias

P/B⁴, essa visualidade é criada por Sokúrov por meio de filtros utilizados nas câmeras como também por um trabalho exaustivo de pós-produção. As imagens surgem a partir desses grãos estando imersas a eles, como se a todo o momento pudessem ser apagadas, com o sopro de vento.

Relacionando essa escolha estética ao conceito de memória, percebe-se uma possível relação plástica, pois, frequentemente, as imagens surgem e desaparecem. O movimento de ir e vir por entre essas temporalidades aponta, no filme, uma impossibilidade, trazendo à tona diversos "presentes" por meio da projeção desse filme que opera por anacronismo, uma vez que concebe a experiência do tempo como um espaço repleto de *agoras*.

Nesse espaço cinematográfico, há a montagem reivindicada como construção da memória, processo por intermédio do qual se produz o conhecimento. Nesse sentido, Benjamin afirma que o historiador (materialista) "(...) deve visar uma montagem: vale dizer: de uma *collage* de escombros e fragmentos que só existe na sua configuração presente de

destrução". (BENJAMIN apud SELLIGMANN-SILVA, 2003, p.70)

Nesse ponto, associa-se a figura do cineasta a deste historiador, pois o passado não é mais visto como "um passado eterno", mas como fato em movimento, fato de memória, que evoca os acontecimentos e os constrói no saber presente do cineasta e novamente quando o filme é assistido. Sendo assim, o cineasta é um "trapaceiro" da memória das coisas, seu trabalho se fundamenta na interpretação e reapresentação de rastros, assim tudo é anacrônico e simultâneo, as memórias não fazem parte do passado desaparecido, são matéria que sobrevive.

Nisso há uma tensão dialética, pois, enquanto busca-se a necessidade do lembrar-se, depara-se com a sua impossibilidade. As imagens são construídas a partir disso, estão sempre no limite entre vistas e reconhecidas, entre presenças e ausências. A partir do entrecruzamento de manifestações passadas e presentes, torna-se cada vez mais difícil determinar as marcas que caracterizam presente, passado e aspirações ao futuro, logo, à medida que o filme é acessado, ele se transforma.

Esse movimento permite a reconstituição de vários presentes que se fundem para compor outro presente, que resiste como forma. Nesse sentido, o cineasta, ao trabalhar com planos, com fragmentos, transforma essas imagens em memórias ao mesmo tempo em que essas memórias se tornam imagens, tendo consciência de sua transformação no tempo e no espaço.

Junto com a granulação, há a deformação dada por uma lente esférica. Mais um dos recursos de Sokúrov que pode ter sido utilizado na hora da filmagem quanto na edição e pós-produção do filme. Como se fossem vistos por orifícios e/ou pequenas aberturas, os dois japoneses são acessados parcialmente, não sendo possível ter detalhes de suas feições e nem reconhecer claramente o ambiente onde se encontram, apenas sabe-se que são ambientes internos escurecidos.

Entre construção e desconstrução de sequências e temporalidades heterogêneas, Sokúrov elabora imagens que circulam em um tempo aberto, sem início ou fim, apenas o meio, o entre. Essa suspensão do tempo encarna a memória no presente. O filme

se transforma em ruína, frágil e fadada à destruição; por causa disso, o tempo presente se revela importante a partir da ameaça constante do esquecimento e do desaparecimento.

Por fim

Ao buscar novas formas de olhar, Sokúrov muda constantemente, desagregando constantemente sua identidade, e, ao fazer isso, armazena em sua memória impressões que se transformam em imagens. A memória manifesta-se na luta contra o movimento implacável do tempo, contra o esquecimento. Tanto na montagem quanto no enredo do filme, a memória passa a ser percebida na maneira como as imagens são construídas e pelas sensações causadas no espectador, entre a inacessibilidade e a inconstância. Sokúrov afirma:

O que acontece na associação de duas imagens em frente de nossos olhos? Qual é essa explosão, essa conflagração? Eu estou disposto, em decorrência disso, e eu pretendo, em meus esforços artísticos, enquanto tiver oportunidade, fazer experiências com certos domínios da técnica, principalmente com a montagem.

E, no caso da cena em questão, eu não queria um corte seco. Queria uma dissolução tênue. (VASCONCELLOS, 2011, p.13)

Por meio da linguagem do cinema, Sokúrov busca confrontar a história e o presente.; busca conduzir o espectador à percepção de que o presente está ameaçado, sendo sempre um esboço que se reorganiza permanentemente. Em um núcleo de tensão, o tempo permanece entre sua constituição e sua destruição, por isso o fascínio e a fixação pela memória, concebida como criação e conhecimento, e pelo contingente efêmero. Nesse sentido, busca aproximar o que está distante e distanciar o que está próximo, retornando ao passado a partir do presente que nos é próprio, ou seja, operando anacronismo.

Em *Elegia Oriental*, Sokúrov traduz em imagens a consciência da perenidade do presente e demonstra a busca incessante pela permanência da memória, mesmo esta feita de fragmentos.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus Editora, 2010

BRANCO, Lucia Castello (org.). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002b

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009

LOTMAN, Iuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978

Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005

MACHADO, Álvaro (org.). *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003

NOTAS

1 Então, desceu o Senhor para ver a cidade e a torre, que os filhos dos homens edificavam; e o Senhor disse: Eis que o povo é um, e todos têm a mesma linguagem. Isto é apenas o começo; agora não haverá restrição para tudo que intentam fazer. Vinde, desçamos e confundamos ali a sua linguagem, para que um não entenda a linguagem de outro. BIBLIA. Português. *A Bíblia sagrada*. 2. ed. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

2 Essa dúvida é gerada pela ausência de nitidez da imagem, pois, além da falta de detalhes, a lente da câmera causa uma leve distorção, tornando-a mais esférica.

3 *Fade out*, do inglês significa desvanecer, enfraquecer. Na linguagem cinematográfica, *fade out* é o escurecimento total do quadro feito de maneira gradativa. O oposto deste efeito é o *fade in*, quando a imagem surge do escuro.

4 A granulação do papel fotográfico é resultado do composto químico fotossensível do qual é feito, o haleto de prata que possui forma de cristais.

A poética da transformação em *A vida dos outros*

Ana Key Kapaz

Ana Key Kapaz é formada em Cinema pela FAAP e Mestre em Romanística pela Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Alemanha. Foi artista gráfica, entre outros, do longa brasileiro *O Roubo da Taça* (2016), vencedor do Kikito de Melhor Direção de Arte. Sua tese de mestrado, **O fenômeno *Tropa de Elite* e suas relações com a sociedade brasileira contemporânea**, é publicada pela Editora Mnemocine.

A narrativa de *A Vida dos Outros*, filme alemão de 2005 dirigido por Florian Henckel Von Donnersmarck, baseia-se, essencialmente, na formidável e outrora improvável transformação do protagonista, um espião da Stasi, a polícia secreta alemã. Gerd Wiesler (Ulrich Mühe) é o típico estereótipo impiedoso da infame Stasi. Esta solidez de caráter se revela permeável quando Wiesler passa a espionar diariamente

um casal de artistas, uma atriz e um escritor. Em uma cena¹ crucial do desenvolvimento deste personagem, ele é colocado pela primeira vez como observador ativo da transformação moral pela qual passa. Pretendo analisar brevemente a linguagem cinematográfica da dita cena, que se passa no elevador do prédio onde Wiesler mora, e que traz elementos importantes a este processo de transformação.



O capitão da Stasi

No começo do filme, Wiesler é um típico tecnocrata que crê piamente na moral que rege o governo socialista da Alemanha Oriental, na qual está inserido e ao qual serve. Ao receber a missão de espionar o escritor Georg Dreyman (Sebastian Koch) e a atriz Christa-Maria Sieland (Martina Gedeck), no entanto, ele é diretamente afetado pela vida do casal e começa a questionar sua moral e seus valores. Por um lado temos a corrupção interna do partido² e os interesses pessoais dos seus superiores. Mas por outro lado, mais relevante para esta análise, há o poder e a função da arte como ferramenta de transformação. Para Wiesler torna-se claro que a tal moral em que acreditava não existe. O valor da vida artística de Sieland e Dreyman e o amor que sentem um pelo outro também atuam na transformação de Wiesler, que de observador passivo passa a ser protetor ativo do casal.

Voltemos uma cena. Antes de chegar em casa, Wiesler se encontrava no turno de trabalho na central de escuta construída no sótão do prédio de Dreyman. Dreyman recebe uma ligação que o informa do suicídio de Jerska,

um artista e amigo próximo, intensamente perseguido e censurado pelo governo. Transtornado, Dreyman senta-se ao piano e toca uma peça cuja partitura ganhara de presente de Jerska alguns dias antes, de aniversário: a *Sonate vom guten Menschen*, ou "Sonata do Homem Bom". Wiesler ouve tudo pelo seu fone, e a câmera se movimenta em torno dele em um traveling semicircular. Vemos que ele está visivelmente tocado. Dreyman toca até o fim, e após uma breve pausa fala para Christa-Maria:

"Eu sempre penso no que Lênin falou da *Apassionata* [de Beethoven]: não posso ouvi-la até o fim, senão não levarei a cabo a Revolução.

E após uma breve pausa, continua:

Pode alguém que ouviu esta música, digo, que de fato ouviu esta música, realmente ser uma pessoa má?"*

A cena do elevador

Vemos agora o prédio de Wiesler. Ele chega e entra no elevador, e uma bola, quicando, entra atrás dele, seguida por um garoto, que a agarra e pára ao lado do capitão. A porta fecha.

O garoto o observa em silêncio. Wiesler permanece incólume. E então o garoto pergunta: "Você é mesmo da Stasi?"*. Em um plano americano, vemos os dois lado a lado no elevador - a diferença de tamanho é bem acentuada. Wiesler vira a cabeça para ele e o observa em silêncio antes de responder: "você sequer sabe o que é a Stasi?"*. Ao que o garoto prontamente responde: "Sim, meu pai disse que são homens maus que prendem as pessoas."* Um primeiro plano mostra somente o rosto de Wiesler. Com a expressão praticamente inalterada, ele retruca: "Ah é? E qual é o nome..."*, e então pára repentinamente.

Após dois segundos a câmera muda para o garoto, que olha para Wiesler (fora de quadro) e pergunta: "Quem?"*. A câmera volta para Wiesler, que completa: "...da sua bola? Como se chama a sua bola?"*. O garoto, sem perceber o que acabara de

acontecer, responde: "Você é bem estranho. Bolas não têm nome!"^{3*}. Wiesler volta a olhar para frente. O elevador chega ao seu andar e ele sai, e a cena termina.

Decupando Gerd Wiesler

Na central de escuta, na cena anterior, a transformação de Wiesler tornara-se evidente. Carl E. Scott comenta em seu artigo *Communist moral corruption and the redemptive power of art in 'The lives of others'* que aqui começa também a renovação moral do personagem. Ele derrama até mesmo lágrimas ao ouvir a música de Dreyman - evidência de que ele realmente a ouviu. Outro fator fundamental é a fotografia desta cena: a câmera, em um movimento semicircular, passa de um lado do seu rosto para o outro em um só plano, mostrando todo o processo da escuta e seu efeito nele - o movimento de câmera nos transporta de um lado seu para o outro, e literalmente através de sua transformação.

Na cena do elevador ele é confrontado publicamente pela primeira vez, e justamente por uma criança, que faz perguntas plenamente ingênuas sobre um tema delicado. A primeira reação de Wiesler é questioná-lo sobre o seu conhecimento da Stasi. O garoto responde com a explicação simples e direta de seu pai, utilizando um vocabulário bastante infantil – o principal é que se tratam de homens maus. A escolha de palavras vai de encontro com a frase de Dreyman na cena anterior. Wiesler, como espião a serviço de um Estado repressor, deveria descobrir o nome deste homem, mas hesita. O garoto, intrigado, pergunta de quem ele quer saber o nome. Se perguntasse o nome do pai do garoto, Wiesler seria apenas mais um capitão da Stasi em busca de opositores do Estado. Porém ele já se encontra em plena transformação. Sua crença na moral socialista repressora e no papel da Stasi já se encontra prejudicada neste ponto da trama. O que se segue, aponta Carl E. Scott, é “a [sua] primeira flexibilização piedosa do código da Stasi, quando ele opta por evitar buscar informações incriminadoras do pai de um garoto de seu prédio, inocentemente reveladas por uma criança”*. Agora, porém,

é a vez do garoto assumir certa maturidade. Usando o pronome alemão de tratamento informal *du*, incomum na relação com pessoas mais velhas e/ou desconhecidos, ele chama Wiesler de “estranho”, pois bolas definitivamente não têm nome. Tamanha maturidade surpreende o capitão, que sai rapidamente do elevador em silêncio, e a cena termina aqui.

No roteiro original⁴ do filme, a palavra usada para definir Wiesler nesta cena não é *komisch*, mas sim *lustig*. O dicionário Lagenscheidt traduz *lustig* como “jovial, alegre, divertido”. Já *komisch* traduz-se como “cômico, esquisito, ridículo, burlesco”, dando ao diálogo uma conotação bastante distinta. O final da cena também seria diferente:

“Wiesler sai do elevador, porém se vira mais uma vez. [O garoto] observa Wiesler e Wiesler o observa.

GAROTO: Mas você não é um homem mau.

A porta fecha lentamente.”*

Wiesler de fato “não é um homem mau” – isso já se tornara evidente em seu comportamento. Reforçar esta transformação também no diálogo seria supérfluo. Wiesler é chamado direta e literalmente de “um homem bom” somente mais

adiante na trama, quando encontra Sieland em um bar, transtornada. Wiesler a convence de que sua carreira é fundada em seu grande talento como atriz, o que a faz mudar de ideia e não ir ao encontro sexual com o Secretário de Estado, Bruno Hempf, que a chantageia com ameaças de tirá-la dos palcos. Antes de sair do bar e voltar para casa e para Dreyman, Sieland diz a Wiesler: “e você é um homem bom”.

Sutilezas de linguagem

Diversas críticas sobre o filme o caracterizam como “sutil”. Essa característica é evidente nos exemplos já citados, bem como em outras alterações entre roteiro e filme, ou através do trabalho de edição. Tais mudanças dão força à linguagem cinematográfica, sem que seja necessário expressá-las verbalmente. O site de cinema austríaco *DVD-Forum.at*, por exemplo, aponta que “seria fácil e simplista demais classificar os personagens do filme como bons e maus, agressores e vítimas [...]”. Florian Henckel-Donnersmarck opta por mais sutileza, profundidade e complexidade no filme e permite até que agressores e vítimas lenta e progressivamente se desfaçam e se misturem”*.

Wiesler passa por esse processo de transformação que culmina na própria recusa de sua função no sistema de espionagem da RDA. Em uma entrevista à *Der Spiegel*, o ator Ulrich Mühe falou sobre esse papel “subversivo” da arte:

“Com certeza [a arte subverte]. E sua força subversiva é tão forte que torna tecnocratas como Wiesler humano. Ele passa a ser confrontado por pensamentos que até então nunca teve, por uma liberdade que lhe era estranha. No processo, ele passa a desenvolver sentimentos. A camada de dogmas marxistas-leninistas nos quais ele tanto acreditava se rompe – e Wiesler pode finalmente entrar na verdadeira vida”*.

Isso não quer dizer, como aponta Carl E. Scott, que Wiesler romperá completamente com a destruição moral do regime, muito pelo contrário. Quando o Muro de Berlim cai, em 1989, ele se encontra em um porão, violando cartas com a ajuda de uma máquina de vapor. O que lhe resta, após sua subversão pela arte? A cena final do filme.

HGW XX/7

Na cena final do filme vemos Wiesler mais velho, entregando correspondências nas ruas de

Berlim. E então ele se depara com o novo livro de Dreyman, intitulado "Sonata do homem bom", exposto na vitrine de uma livraria.

Ele entra e pega uma cópia. Ao abri-lo, encontra uma dedicatória com agradecimentos de Dreyman a ele, HGW XX/7 (o codinome do capitão usado nos registros da Stasi).

"Algo como um sorriso, algo como um contentamento, é esboçado em seu rosto. Aqui se encontra um homem que, embora danificado, tem sua própria vida para viver" (Carl E. Scott)*.

À pergunta do caixa sobre embalar o livro para presente, Wiesler responde que o livro é para ele. Tudo o que ele fizera por Dreyman e Sieland materializa-se naquilo que ele fez por si mesmo, por sua própria vida como um homem livre. "Não, é para mim." E o filme acaba.

NOTAS

1 A cena se localiza entre 53'12" e 54'16".

2 O partido em questão é o SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, ou Partido Socialista Unificado da Alemanha).

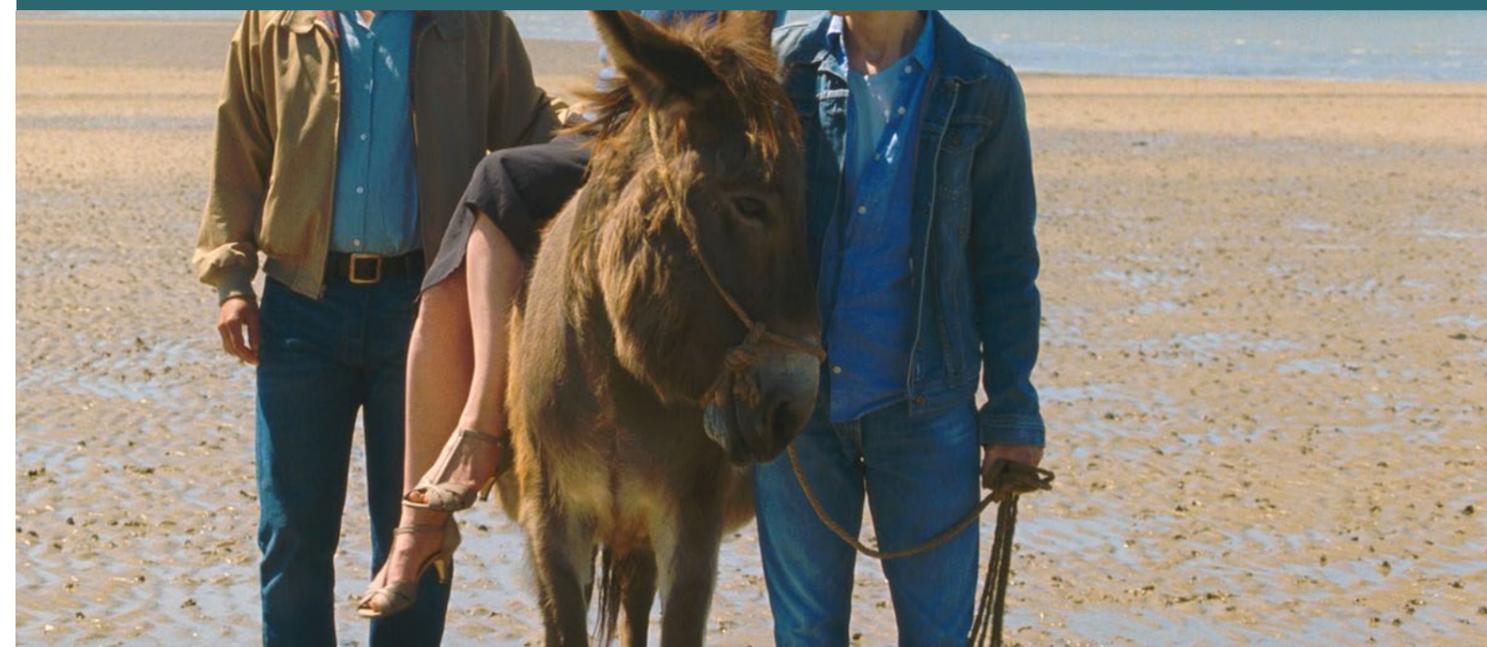
3 A frase em sua versão original é: "*Du bist aber komisch. Bälle haben doch keinen Namen!*" O garoto usa o pronome de tratamento informal *du*, geralmente usado entre amigos e pessoas da mesma idade - nesta situação era de se esperar que uma criança falando com um adulto que não conhece usasse o tratamento formal *Sie*. A palavra *komisch*, traduzida diretamente como "estranho", carrega uma conotação tanto de "engraçado" quanto de "bizarro, estranho". O garoto também usa a palavra típica alemã *doch*, uma partícula que dá ainda mais ênfase à negação de que não, as bolas não têm nome.

4 VON DONNERSMARCK, Florian Henckel. *Das Leben der Anderen: Filmbuch*, p. 78.

* traduções nossas



novos olhares



Retraçando o acidente na paisagem em Chris Marker

Lucas Navarro

Lucas Navarro é formado em Cinema pela FAAP e desenvolveu, enquanto bolsista da FAPESP, uma pesquisa em torno da obra de Chris Marker.

rastreio do fluxo e refluxo das esperanças revolucionárias. Por outro lado, viaja-se entre um inventário de mídias (cinema, fotografia, literatura, programação) - antevendo uma série de questões hoje em voga em torno da ideia de "cinema expandido" -, incorporando o deslocamento em estilo, que altera múltiplos pontos de vista sobre um mesmo objeto, sem buscar uma verdade para além do próprio deslocamento.

O fascínio totalizante mediante o qual se apreende o distante, ganha o oceano documental

da cinematografia de Marker. No entanto, é da pequena ilha ficcional que aflora um novo paradigma cartográfico a explorar: a viagem no tempo. Se nas obras de juventude, como em *Dimanche à Pékin* (1956), já se revelava uma certa tendência em aproximar a viagem no tempo ao trabalho de rememoração, será preciso esperar até *La jetée* (1962) para que essa aproximação deixe de ser metafórica e passe a cumprir um idêntico processo. A expedição permanente ganha a coloração fantástica dos livros de outrora. Isso pode explicar certa fama de

↑ Sensível aos limites da análise "de fontes", me ponho a trabalhar uma escrita em face da obra de Chris Marker apreciando o fato dessa alinhar-se, muitas vezes, com as leituras e imagens de sua infância. *Immemory*, o CD-Rom ao qual ele confiou certos elementos de sua biografia afetivo-intelectual, precisa como essas leituras marcaram os ares da maturidade. Quando seguimos na seção "voyage" do mesmo CD, o nome de Jules

Verne galvaniza a leitura. Elevado a orientador destinado a dar à juventude francesa do entreguerras o gosto das grandes expedições através de ilustrações insólitas - projeto longe de ser inocente nesse período de expansão colonial -, Verne sugere uma *forma nuclear* para *mise-en-scène* de Marker. As viagens desse último avançam noutros itinerários, dobrando todas as frentes do globo, entre o caminhar sem projeto e o



ubiquidade entre seus colegas cineastas, sem dizer muito sobre a originalidade dessa condição *depaysé* de perceber as dinâmicas da História, em que nunca se está temporalmente ajustado ao que lhe é contemporâneo, mesmo quando se põe no âmago de um acontecimento. Não ajustado porque posicionado narrativamente em um tempo exterior, em que os desenlaces daquilo que descreve podem ser vistos em perspectiva, extraíndo lições das situações.

Por outro lado, falar das imagens do presente como imagens do passado institui a posição do narrador trágico por excelência.

2 A principal cena de *La Jetée* tem lugar no aeroporto de Orly. 14 imagens. A caminhada, as torres metálicas, a balastrada dedicada à observação do espetáculo, a multidão, o sol fixo, a rampa, os sons e as vozes, o ritual familiar no domingo: todo dispositivo cinematográfico montado. Dentro dele, um evento visual é apresentado ao olhar: o rosto de uma mulher ao fundo da plataforma, seu grito fixado no ar, um corpo que cai, uma fratura visual. 14 imagens e uma não-imagem.

A cena se repetirá ao final do filme, seguindo um princípio formal próprio ao cineasta, o de “regressar sempre a”, repetir para melhor ver e avaliar: *a imagem sabe mais que o olhar que pousa sobre ela*. Justificativas dramáticas para o *replay* também não faltam. O que mais interessa ao cineasta são os esforços feitos pelo herói para reencontrar (ou seria recriar?) uma mulher morta a partir das *lembranças da infância*.

Composto quase inteiramente por imagens fixas, o filme se contrapõe à ilusão de continuidade, construindo uma estrutura de imagens interrompidas. Há, porém, sintonia: lampejos de um filme, fragmentos de uma memória, paisagem em ruínas. Em seu livro sobre o cinema moderno, Gilles Deleuze tenta mensurar como o período do pós-guerra intensificou, na Europa, os impasses dos artistas para submeter em forma “situações às quais não sabiam mais reagir, em espaços que não sabiam mais descrever”.

A circulação de imagens sobreviventes da shoah abriu uma ferida irreversível na cultura visual do século XX, produzindo um déficit simbólico análogo à afasia dos combatentes que voltaram do front, descrita por Walter

Benjamin. Assim, uma exigência paradoxal começa a se desenhar: transmitir imagens reconhecendo a impossibilidade da representação daquilo que, justamente, as imagens vêm transmitir. Essa tensão de uma forma que está no limite de desempenhar sua função, de um sujeito que tomou para si a tarefa de estabelecer o acordo e a harmonia, mas chega tarde demais, apontam para uma tragicidade no interior da própria forma. Não existe paisagem que recubra a topografia do horror, encontra-la é perder-se necessariamente.

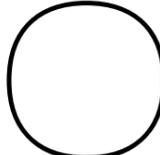
3 Em maio de 1983 Marker exhibe *Sans Soleil* em Paris. No início do filme, uma voz nos apresenta uma imagem de três crianças sob o sol, subindo a falésia contra o vento. Ela nos informa que a imagem fora tomada na Islândia em 1965 e que, para o viajante que a filmou, se tratava da imagem da felicidade, não conseguindo associá-la a nenhuma outra imagem. O filme avança. Um narrador prenhe das memórias do futuro observa e reflete sobre um presente condenado a repetir os massacres do passado, reconhecendo o horror como único aliado da História e, por isso mesmo, produzindo um imaginário que sofre de amnésia do futuro.

Atravessada a aridez do presente do filme, o narrador retoma a tal “imagem da felicidade”, acrescentando, dessa vez, um plano feito logo em seguida das mesmas crianças, aproximadas por um zoom que treme com a força do vento: tudo que ele havia cortado para manter o prumo dos instantes capturados é julgado pela maneira como decidiu mostrar. Agora ele pode associar essa imagem, implicar nela o peso da História. Um contraplano, realizado cinco anos depois: a Islândia coberta pelas cinzas do vulcão despertado: “e foi como se todo o ano de 1965 tivesse sido coberto de cinzas”, conclui. Já não somos inocentes. Ou melhor, a inocência deixa de ser um recurso para traduzir as contradições de uma subjetividade constrangida no momento de nomeação. Pois é justamente a visão desses impasses nas formas de olhar que tornam a obra de Marker uma obra crítica de resistência, que nunca cumpre a promessa de redenção, pois sabe que a capacidade de levar o desespero ao extremo é a maneira privilegiada de forçar o caminho para o aparecimento de novas possibilidades para a linguagem, o desejo e a ação.

O espírito e os autômatos em *O filho de Joseph*, de Eugène Green

João Nóbrega

João Victor Nóbrega é estudante de cinema na FAAP, desenvolve o projeto de TCC *Uma Longa Noite Até Você Voltar* e fez iniciação científica sobre a *Nostalgia na Obra de Wes Anderson*.

 *Filho de Joseph* (2016), de Eugène Green, é uma parábola farsesca, voltada à união entre Céu e Terra, entre Sagrado e Profano. O filme traz uma Sagrada Família relida de maneira ostensivamente mundana, e cuja união se dá menos pela vontade do pai, e mais pela rebelião adolescente do filho. Ainda que o filho tenha dito ouvir a voz de Deus, nada aqui se compara ao milagre do nascimento de Cristo, nascido de uma Virgem.

O filme apresenta Vincent (Victor Ezenfis), um adolescente que vive em Paris com sua mãe, Marie (Natacha Régnier), que, embora seja doce e afetuosa, recusa-lhe informações sobre o pai. Vincent é atormentado por essa ausência inexplicável, tanto quanto por uma imagem que parece condensar boa parte de seu tormento: o quadro *O Sacrifício de Isaac*, de Caravaggio. Este quadro retrata o momento em que o anjo impede que Abraão, atendendo



ao pedido de Deus, sacrifique seu filho Isaac no monte Moirá. Vincent, então, empreende uma pequena jornada para achar seu pai.

Facilmente o garoto descobre que seu pai é Oscar Pormenor (Mathieu Amalric), um editor de livros egocêntrico e egoísta, que, apesar do nome, despreza os detalhes. Sendo que, para Oscar, o maior dos detalhes é a família. Buscando vingança, Vincent prende e amordaça Oscar para matá-lo, mas desiste de seu plano na última hora. Fugindo de seu quase crime, o garoto conhece Joseph, o irmão humilde e generoso de Oscar. E aqui as coisas começam a mudar.

Fazendo uso de *mise-en-scène* muito particular, Eugène Green estabelece as regras de seu universo que, mesmo não sendo exatamente paralelo ou mesmo apartado do nosso, mostra-se através de características muito próprias. A dicção dos atores fica entre a declamação e a casualidade, e a câmera, sobretudo durante os diálogos, coloca-se entre os interlocutores, inquirindo os personagens frontalmente, de modo que temos muito tempo para examinar a atuação artificiosa, mas ao mesmo tempo sincera, de cada ator.

Tudo isso colabora para o clima farsesco: há qualquer coisa de patético e, por isso mesmo, de extremamente humano, em observar, por tanto tempo, esses atores que soam como autômatos inspirados por um sopro de vida repentino. O filme como um todo, na realidade, soa um pouco assim, como um grande autômato, inspirado por um sopro de vida repentino. É como se, temerosos de logo perder a vida que lhes foi, tão inesperadamente, concedida, os autômatos precisassem dizer o que pensam, da forma mais imediata e sincera possível. Mesmo Oscar, em seu cinismo absoluto, é irremediavelmente sincero quanto a suas motivações últimas.

Walter Benjamin, filósofo alemão, disse, em suas *Teses Sobre O Conceito de História*, que o materialismo dialético é como um autômato enxadrista que, para ser vitorioso, deveria ser comandado pelo espírito da Teologia. Se bem que em circunstâncias bastante diferentes, Eugène Green parece pensar o mesmo de seus filmes. Ele próprio diz ter pensado primeiro na trama do garoto apartado de seu pai, para depois acrescentar as camadas teológicas, camadas sem as quais o produto final, de fato, ficaria bastante esvaziado.

A vingança que Vincent tenta levar a cabo, ao amarrar e amordaçar Oscar, para então ameaça-lo com uma faca, é, na realidade, uma reencenação do sacrifício de Isaac, porém com as partes invertidas, isto é, aqui seria o filho a sacrificar o pai. Assim como ocorre com Abraão, o sacrifício protagonizado pelo garoto é interrompido por uma intervenção divina. Mas, como o jogo do diretor é tornar mundano todo o sagrado, não se vê surgir nenhum anjo. O que impede Vincent de executar sua vingança é um reflexo do sol com aparente vida própria. Embora o reflexo pudesse apenas um efeito ótico, o fenômeno acaba por exercer uma força mística sobre o rapaz.

Mas vale menos pensar, em *O Filho de Joseph*, que esse seria apenas um efeito ótico, este efeito ótico acaba por ser a própria manifestação divina: é Green buscando reencantar um mundo desencantado. Isso não significa, contudo, voltar a ser ingênuo, a trajetória de Vincent tem justamente a ver com perder a ingenuidade inicial, atravessar limites, e voltar do lado de lá mais pleno. Não se trata, portanto, de crer que o reflexo é uma entidade divina e não um fenômeno ótico,

mas sim de entender o fenômeno ótico como a própria manifestação divina: é a ciência movida pelo espírito.

Diferentemente da Sagrada Família original, porém, a família deste filme não é unida pela vontade de um Deus, de um Pai Todo Poderoso e seus milagres, mas pela iniciativa de um filho desajustado, internamente cindido, e que vê em Joseph uma redenção possível para seu lar fragmentado. Tudo isso, como sempre em Green, é mediado pela alta cultura europeia (a réplica do quadro de Caravaggio no quadro de Vincent, as estátuas na praça, a visita ao *Louvre*, etc.). O impulso humanista, e de preservação de um patrimônio, apresentado pelo diretor, fica claro mais uma vez. Aquele reencantamento do mundo, inclusive, só é acessível apela Arte.

É sempre através dos quadros que o adolescente acessa a Teologia que o moverá, que o levará a seu próximo passo crucial. De fato, Arte e Teologia aqui quase se confundem, ambas constituem o espírito que deverá animar os autômatos. Assim, se a Arte não é responsável por revoluções concretas, ela se mostra capaz de

revoluções silenciosas, no interior dos seres.

Entretanto, o diretor, e também roteirista, não deixa de opor-se ao *grand monde* responsável por criar uma paródia malfeita de alta cultura. Esse é o caso do pai biológico de Vincent, Oscar, e de todo seu círculo social, com destaque para a leviana crítica literária Violette (Maria de Medeiros), a caricatura mais acabada de um mercado de arte incapaz de reconhecer valores históricos, ou de atribuir os devidos pesos e relevância àquilo que comercializa.

Por excelência, esse é o mundo completamente desencantado, um mundo afundado em questões sem importância, e regido pelo prazer imediato. A este mundo Green vai opor a família que Vincent constrói pelas próprias mãos, quando une sua doce mãe Marie ao solícito Joseph. O casal que daí surge é marcado, justamente, por aquela bondade exaltada na Bíblia: uma bondade que não se sabe boa, que não faz alarde de si, que enfrenta as adversidades sem se abalar, e que, por isso mesmo, torna-se mais admirável.

É assim que o diretor, que não se furta a transformar a fuga de José e Maria para o Egito numa perseguição policial, une Sagrado e Profano numa narrativa farsesca, propondo o reencantamento de um mundo que se secularizou em tal medida, que não lhe restaria mais nada além da supressão constante de todos os prazeres. Seria preciso, então, que os espíritos tomassem o controle dos autômatos que nos tornamos.

Alberto Cavalcanti, um produtor de cinema no Brasil

Tania Arrais de Campos

Tania Arrais de Campos, Mestranda em Multimeios no Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), produziu e montou o curta-metragem documental *Bambas* (2017).

Buscando pelo nome de Alberto Cavalcanti, encontra-se a figura de um brasileiro que foi diretor, roteirista, cenógrafo e produtor cinematográfico. A análise de sua trajetória no cinema se revela bastante rica e diversa. Participou da chamada “primeira vanguarda francesa”, sobretudo como diretor, nos anos 1920, e mais tarde, nos anos 1930 e 1940, trabalhou na

Inglaterra, onde seu trabalho enquanto produtor se sobressai, revelando tanta riqueza e comprometimento com a função quanto naquela de direção. Apesar de desfrutar de uma situação estável e bem sucedida no meio cinematográfico inglês, foi justamente para assumir o cargo de Produtor-Geral da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que Alberto Cavalcanti retornava ao Brasil, em 1949.

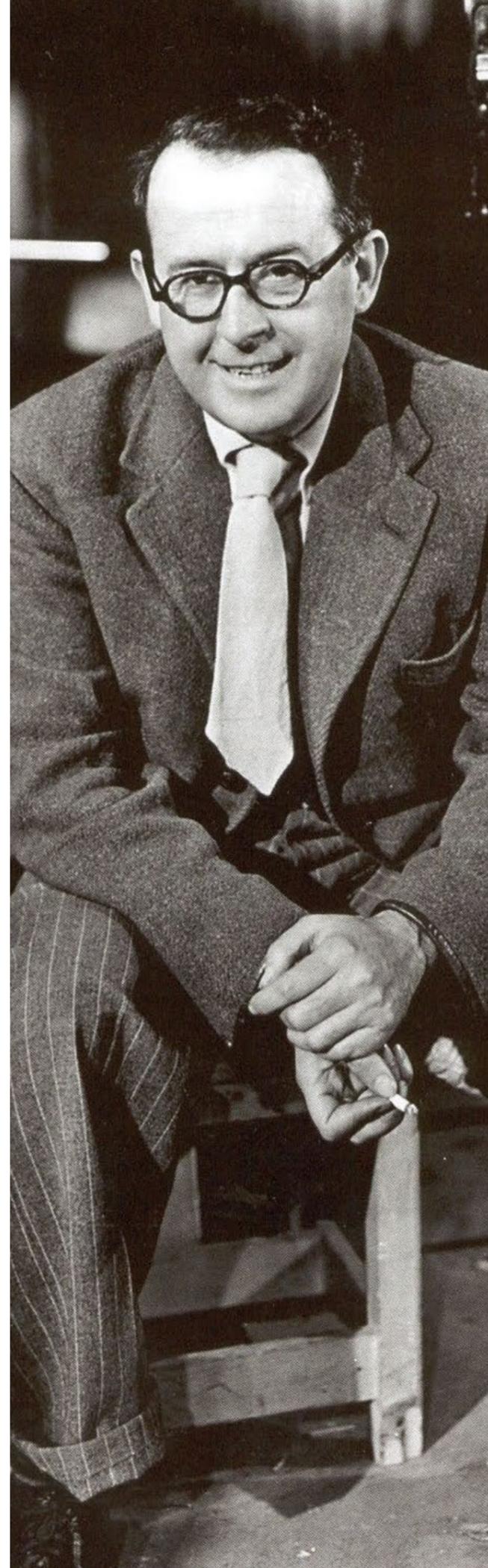
Na ocasião de uma série de conferências sobre cinema que ele deu no Museu de Arte de São Paulo, os membros da burguesia paulistana, Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho lhe propuseram um contrato de quatro anos no novo empreendimento industrial de cinema, com o qual Cavalcanti concordou. No entanto, antes de completar o prazo o contrato acabou sendo rompido, ainda em 1953. Se por um lado demonstrava grande domínio de suas atribuições como produtor por sua trajetória consolidada anteriormente na Europa, por outro lado, com sua saída da Vera Cruz e o fracasso da mesma que logo se revelou, diversas questões foram levantadas em torno da competência de Cavalcanti para a realização de seus trabalhos.

Em **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**, livro de Maria Rita Galvão que trata de tal empreendimento cinematográfico, há um depoimento de Alberto Cavalcanti. O produtor discorre sobre a experiência, desde o momento da proposta de contrato até o seu rompimento. É evidente que a percepção que tem sobre tudo que passou sofreu impacto dos fatos ali vividos, mas o pensamento expresso em tal

depoimento revela a forma que Cavalcanti encarava o cinema e a indústria do filme, e como tentou articular seus conhecimentos na Vera Cruz.

No primeiro encontro entre Cavalcanti e Franco Zampari, acompanhado de Adolfo Celi e Ruggero Jacobbi, estes levaram-no para conhecer os terrenos onde se instalariam os estúdios da companhia. Apesar de os considerar homens alheios ao cinema, do ponto de vista industrial, Cavalcanti acabou aceitando o cargo de Produtor-Geral, acreditando que teria carta branca para desenvolver sua função. Entretanto, a experiência contada por ele é permeada pela constante interferência de Franco Zampari naquelas que eram atribuições suas. Enquanto o Produtor-Geral se dedicava a trazer os técnicos mais bem qualificados do exterior para compor o quadro geral da companhia, por exemplo, Franco Zampari contratava o próprio irmão, Carlo Zampari, enquanto diretor de produção para os filmes, mas logo este revelara não ter competência alguma para desenvolver suas funções.

Em defesa do irmão, Franco Zampari dizia que ele havia sido



comandante da Marinha de Guerra italiana, com o que Cavalcanti se indignava, pois isso não lhe tornava um bom produtor de filmes. Enquanto elemento de ligação entre a administração da empresa e as equipes técnicas dos filmes, o Produtor-Geral lidava com a extrema falta de planejamento que acometia suas produções e interferia em seus resultados, no entanto, mantinha-se comprometido com suas responsabilidades.

Através de suas estratégias para a consolidação das equipes técnicas para filmagem, além da flexibilidade com que lidava com os imprevistos e com a insubordinação à hierarquia na companhia, Cavalcanti parecia pensar na formação, a longo prazo, de um cinema brasileiro industrial de fato. Tanto que instruíra Adolfo Celi em toda a filmagem de seu primeiro filme, *Caiçara* (1949), acreditando que ele realizaria sua obra seguinte de forma independente. Ao tentar discutir seu próximo trabalho, todavia, Celi dizia não querer mais dirigir filmes, mas voltar ao teatro. Cavalcanti ficaria extremamente decepcionado com a falta de responsabilidade do diretor para com a sua função e a continuidade de seus trabalhos na Vera Cruz.

Em 1953, após o rompimento de seu contrato com a Vera Cruz e com um profundo pesar sobre a impossibilidade em dar sequência aos seus projetos fílmicos, Cavalcanti escreveu seu livro *Filme e Realidade*, no qual discute o cinema em suas variadas épocas, técnicas e formas. Em determinado capítulo sobre os “Postos Chaves no Filme de Ficção”, ele ressalta a direção e a produção, apresentando as principais atribuições de cada função, usando, inclusive, experiências próprias de trabalho como exemplo.

Apesar de não fazer referência direta à Vera Cruz, comenta casos do cinema brasileiro no qual a ligação é evidente. Em certo momento, ao falar sobre a capacitação de um produtor, diz que não bastava ter um título, ser

um militar ou comandante, ao que podemos relacionar à discordância em relação ao irmão de Franco Zampari que atuava como diretor de produção, qualificado por já ter sido comandante da Marinha. Apesar disso, ao discorrer sobre estes postos chaves, Cavalcanti revela todo seu conhecimento sobre o fazer cinematográfico e demonstra domínio, ao menos teórico, daquela que fora sua função na Companhia Vera Cruz, permitindo questionamentos acerca dos erros e acertos que tomaram lugar na empresa e a quem estes se atribuem.



Submissão de artigos para a edição UM

A Mnemocine é uma revista audiovisual de periodicidade semestral que aceita submissões de artigos conforme as normas que seguem abaixo. As submissões deverão ser enviadas até 30/11 para o e-mail

revista@mnemocine.com.br

NORMAS GERAIS

1. Todos os textos submetidos à revista devem ser inéditos, tanto em publicações impressas quanto eletrônicas. Os textos devem ser enviados com indicação da seção em que seria publicado. A revista Mnemocine aceita textos doutores, doutorandos, mestres, mestrandos, graduados e graduandos. Os textos podem ser escritos individualmente ou em co-autoria.
2. Os textos devem ser editados em programa e formato compatível com o Libre Office (.doc, .docx, .odt), em fonte Times New Roman, tamanho 12, espaço entre linhas de 1,5, alinhamento justificado, parágrafo assinalado pelo recuo da primeira linha (Tab), sem numeração de páginas.
3. Imagens - gráficos, tabelas, fotografias, ilustrações e etc. - podem ser acrescentados e não serão computados na extensão máxima do texto. A obtenção dos direitos de imagem e de reprodução está a cargo do autor de cada texto. As imagens devem ser enviadas em seus respectivos lugares, inseridas no texto, e em arquivos separados, em formato JPG ou equivalente, nomeadas conforme aparecem referenciadas no texto: "Figura1.jpg", por exemplo. Imagens com problemas de resolução não serão publicadas.
4. São aceitos textos escritos em português.

5. A revisão ortográfica e mecanográfica dos textos é de responsabilidade dos/as autores/as, embora os/as revisores/as possam apontar ajustes neste sentido com o parecer enviado.

6. Abaixo do título os textos devem indicar autoria e uma sucinta referência que informe como o autor gostaria de ser creditado.

7. Todos os textos devem conter abstract/resumo e palavras-chave.

Para parâmetros gerais de formatação, acesse o nosso [site](#).

TAMANHO

Cinema e indústria: até 10.000 caracteres com espaços

Ensaio - cinema e tecnologia: até 40.000 caracteres com espaços

Cinema e... (História, Filosofia, Psicologia, Sociologia, Literatura, Música): até 40.000 caracteres com espaços

Coluna José Inácio de Melo Souza: até 10.000 caracteres com espaços

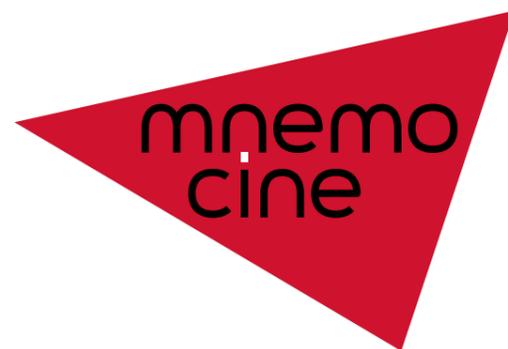
Preservação: até 20.000 caracteres com espaços

Cineclube: até 20.000 caracteres com espaços

Análise fílmica: até 30.000 caracteres com espaços

Novos Olhares: até 10.000 caracteres com espaços

Esses parâmetros incluem notas de rodapé e referências bibliográficas.



Agradecemos imensamente a todos os colaboradores da nossa campanha de financiamento coletivo que tornaram possível o início desta revista e da editora Mnemocine!

Adalberto da Silva Brito
Alexandre Gomes do Nascimento
Ana Key Kapaz
Andre Fratti Costa
Bruno Cursini
Caio De Pietro
Carmen Valéria Annunziato Barban
Clotilde Borges Guimarães
Cristina Almeida de Souza
Daniele P. F.Terra
Fabiana Varkulja
Fabiola Notari
Frederico Moschen Neto
Guilherme Brandão Pereira
Isadora S. Belletti
Juliano Andrade Spyer
Juliano Faustino Castro
Larissa Kashina Rebello da Silva
Lia Capasso

Luciana Rodrigues
Lucimar Bello P. Frange
Marcia Bombarda Pires de Oliveira
Maria Fernanda Raposo de Medeiros
Tavares Martins
Maria Homem
Maria Jose de Andrade Souza
Matias Lancetti
Miko Hashimoto
Monica Gartner
Myrna Brandão
Rafael Crespo
Reinaldo Lima
Renato Lorenzo Lopes
Rogério Ferraraz
Ronald Kapaz
Sandra Silva Grama Ungaretti
Tânia Campos
Thaís Lara
Vanessa S. Ganzerli
Vicente Evandro
Vicente Gosciola

revista



editora

