

revista

mnemo
cine

dois

revista



dois

maio 2019

EDITORES

André Piero Gatti, Flávio de Souza Brito e Humberto Pereira da Silva

REVISÃO

Djamila Oliveira

DIAGRAMAÇÃO

Sísifo Magnani Gatti

PESQUISA DE IMAGENS

João Victor Nóbrega

PROJETO GRÁFICO

Ana Key Kapaz

ILUSTRAÇÃO DE CAPA

Eloar Guazzelli

CONSELHO EDITORIAL

Arthur Autran
Carlos Alberto Mattos
Carla Miucci
Filipe Salles
Ivonete Pinto
José Inácio de Melo Souza
Marília Franco
Sheila Schvarzman

Universidade Federal de São Carlos
Blog Rastros de Carmattos
Universidade Federal de Uberlândia
Universidade Estadual de Campinas
Universidade Federal de Pelotas
Cinemateca Brasileira
Universidade de São Paulo
Universidade Anhembi-Morumbi

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

Celso Ronald de Oliveira Reis, Delles Sassi, Edilene Lima, Eduardo Santos, Flávio Luiz Matangrano, Humberto Pereira da Silva, Ivonete Pinto, José Inácio de Melo Souza, João Victor Nobrega, Marina Costin Fuser

Revista disponível para download gratuito nos formatos EPUB e PDF

www.mnemocine.com.br

ISSN 1980 6590

índice

EDITORIAL **Número dois**

ENTREVISTA

Ana Paula Souza, Belisa Figueiró, Marcelo Ikeda

HISTÓRIAS DO CINEMA

**O primeiro cinema permanente no
Brasil: o salão de novidades
Paris no Rio**

José Inácio de Melo Souza

CINEMA E... A GUERRA

**Cinema russo: breve panorama
para uma hipótese em formação**

Ivonete Pinto

RECORTES

Wes Anderson e o Dandismo

João Victor Nobrega

ANÁLISE FÍLMICA

**O insólito monstruoso e
a delicada forma da água**

Marina Costin Fuser

**A construção cinematográfica
da eugenia em Tarzan**

Celso Ronald de Oliveira Reis

Omelete Húngaro

Flavio Luiz Matangrano

Delles Sassi

Eduardo Santos

Edilene Lima

José Inácio de Melo Souza

Humberto Pereira da Silva

NOVOS OLHARES

O Bravo Guerreiro e Star Wars –
Uma inusitada comparação de seus heróis

Oscar sob o jugo da igualdade social

Central do Brasil, 20 anos depois

NOTA HISTÓRICA

Glauber Rocha e os militares

RESENHA

Nova história da história do cinema brasileiro

SUBMISSÃO DE ARTIGOS PARA A EDIÇÃO TRÊS.

r

editorial

número dois

É com grande prazer que lançamos a **Revista Mnemocine** número DOIS (na verdade sua terceira edição, já que começamos com o ZERO).

Mais uma vez, em sua produção contamos apenas com o trabalho voluntário de nossa equipe e os conteúdos de alto nível gentilmente enviados por colaboradores, a quem transmitimos agradecimentos especiais.

Claro, continuamos abertos a apoios e patrocínios, tanto para impulsionar novos projetos, como para explorar potencialidades não plenamente realizadas até agora (e antecipadamente pedimos desculpas por eventuais lapsos).

No entanto, diante do cenário cultural dos últimos anos e das adversidades (ou resistindo a elas), entendemos ser fundamental manter nossos planos, ainda

que de forma parcial ou mais lentamente do que desejável.

Abrindo a edição, em sua entrevista **Mnemocine** convidou especialistas buscando qualificar o debate sobre a regulamentação do VOD no Brasil e o papel da crítica cinematográfica na internet.

Em suas respostas, Belisa Figueiró, Marcelo Ikeda e Ana Paula Souza refletem sobre as transformações em um horizonte ainda indefinido das políticas públicas para o audiovisual.

Na sequência, na seção **Histórias do Cinema**, José Inácio de Melo Souza escreve sobre Paschoal Segreto e o primeiro cinema no Brasil, nos trazendo um importante panorama das primeiras exposições de cinema no Brasil.

Em **Cinema e...** o tema desta edição é a guerra e Ivonete Pinto apresenta um longo painel do cinema soviético e pós-soviético, desde a *avant-garde* conduzida por Serguei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin na década de 1920 até produções recentes, nas quais se destacam Serguei Loznitsa e Andrey Zvyagintsev.

Na coluna **Recortes**, o artigo de João Victor discorre sobre como o dandismo perpassa a obra do cineasta americano Wes Anderson.

Já a seção **Análise Filmica** conta com a colaboração de Marina Costin Fuser, Celso Ronald de Oliveira Freitas e Flavio Luiz Matangrano. O foco de análise está nos filmes: *A Forma da Água*, de Guillermo Del Toro, sobre o insólito na representação do monstruoso; *Tarzan, o Homem Macaco*, de 1918, primeira adaptação cinematográfica do "herói" branco no mundo negro; e o canto do cisne *F For Fake*, de Orson Welles.

Novos olhares, com a curadoria do professor Luiz Joaquim, coordenador do curso de Cinema e Audiovisual das Faculdades Integradas Barros Melo, em Olinda, Pernambuco, reúne textos dos estudantes Delles Sassi, Eduardo Santos e Edilene Lima, que escrevem res-

pectivamente sobre o nexos entre o cinemanovista

O Bravo Guerreiro e o blockbuster *Star Wars*, a conflituosa relação do Oscar sobre a questão racial e uma atualização de *Central do Brasil*, de Walter Sales.

Além de seu extenso artigo, José Inácio em sua coluna **Nota histórica** lembra a polêmica carta de Glauber Rocha à revista *Visão*, em 1974, onde aposta na flexibilização da ditadura sob o general Geisel; ao mesmo tempo, a recente revelação de documentos da CIA demonstra como nos anos de seu governo o Estado manteve sua política de execução aos opositores.

Concluindo este número, não poderia faltar uma resenha do livro *Nova história do cinema brasileiro*, organizado por Fernão Ramos e Sheila Schvarzman, um dos mais importantes lançamentos dos últimos anos.

É isso, desejamos uma ótima leitura, já abrindo o convite para o envio de artigos para o número TRÊS da **Revista Mnemocine**.



entrevista

Belisa Figueiró
Ana Paula Souza
Marcelo Ikeda

Vídeo sob demanda
e a realidade do
mercado digital
brasileiro

O desenvolvimento da Internet alavancou uma série de novos modelos de negócios em praticamente todas as atividades econômicas. Ao contrário do que diz Henry Jenkins, que advoga a sua famosa tese celebrando a situação da cultura da convergência dos meios de comunicação social para a Internet; na realidade os meios apenas seguiram o modelo macroeconômico em vigor nos países do capitalismo avançado, conforme a linha de pensamento de Frederic Jameson; ou seja, migrou para o ambiente digital, inclusive criando moedas próprias.

Como tais situações rebatem num ambiente econômico como o brasileiro? Esta resposta deixamos por conta dos economistas de ofício.

No campo do audiovisual, como em outras atividades humanas, a interferência da Internet se deu de forma vertical e horizontal, ainda que não de maneira exatamente sincrônica. Na distribuição de filmes, a migração analógica para a digital de uma maneira geral tem acontecido tanto no espaço da exibição tradicional (pública), quanto no *home vídeo* (doméstico).

O advento da Internet 2.0 aumentou as possibilidades de disseminação de conteúdo, energizando o mercado *online* de uma maneira única na história do capitalismo avançado. Aí mora o problema principal: tecnologia custa caro, envolve problemas complexos de toda ordem, o que às vezes torna este mercado um elemento de difícil atuação, ainda que a produção independente tenha encontrado neste campo um esteio de mercado bastante interessante.

Não à toa, o filme *Roma*, de Alfonso Cuarón, vencedor de três Óscares neste ano, ao ser distribuído pela Netflix torna-se um marco na discussão que opõe a exibição em salas de cinema ao *streaming*.

Buscando subsidiar esse debate, **Mnemocine** traz as reflexões de 3 especialistas:

Belisa Figueiró é mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e doutoranda em Ciência, Tecnologia e Sociedade, na mesma universidade. É autora do livro *Coprodução de Cinema com a França: Mercado e Internacionalização*, publicado pela Editora SENAC São Paulo, em 2018.

Marcelo Ikeda é professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC) e trabalhou na Agência Nacional do

Cinema (ANCINE) entre 2002 e 2010. Publicou os livros *Lei da ANCINE comentada* (MP 2.228-1/01) (Editora WSET, 2012), *Leis de Incentivo para o Audiovisual* (Editora WSET, 2013) e *Cinema Brasileiro a partir da Retomada: aspectos econômicos e políticos* (Editora Summus, 2015).

Ana Paula Souza é jornalista especializada em cinema e políticas culturais, com mestrado em Cultural and Creative Industries pelo King's College London (2013) e doutoranda pela Unicamp, onde estuda "do pacto ao conflito: as lutas no campo cinematográfico brasileiro no século XXI". Ao longo de mais de 20 anos de carreira, foi redatora-chefe da Harper's Bazaar, editora da revista Carta Capital, repórter do caderno Ilustrada, da Folha de S. Paulo, colunista da Band News FM e do jornal O Globo.

Mnemocine propôs as seguintes questões:

1. Como avalia a questão da regulamentação das plataformas de vídeo sob demanda no espectro legislativo brasileiro?
2. Com a digitalização consolidada em toda sua cadeia produtiva, quais as perspectivas abertas para a crítica de cinema?

Belisa Figueiró:

As discussões sobre a regulamentação do "Vídeo Sob Demanda" (VOD) começaram a ganhar maior espaço dentro da Ancine – e com ecos em todo o setor cinematográfico e audiovisual – a partir de 2015, quando alguns estudos internos foram iniciados na agência. Desde então, o VOD entrou na pauta permanente do Conselho Superior de Cinema (CSC), mas ainda não se chegou a uma regulação definitiva, capaz de atender aos an-

seios de todos os elos da cadeia produtiva. No segundo semestre de 2017, um Grupo de Trabalho designado pelo agora extinto Ministério da Cultura, composto por agentes do setor, se debruçou sobre o tema, apresentando algumas demandas fundamentais que sequer foram debatidas nas reuniões seguintes do CSC, segundo relataram alguns participantes na época.

Uma das propostas que não foi levada adiante é a Condecine por faturamento, a qual para os produtores era considerada a opção de tributação mais justa, permitindo que plataformas brasileiras de pequeno e médio porte pudessem competir com as maiores, especialmente com as estrangeiras que aqui atuam há quase uma década, sem perder competitividade. A proposta que ganhou mais adesões entre as teles e as grandes plataformas era aquela de tributação por catálogo, sem cotas para o produto

nacional nem proeminência na página inicial. Sem consenso entre o setor e sem andamento no governo federal, a regulamentação segue à deriva. E a perspectiva de oferecer alguma segurança jurídica para o setor não tem qualquer previsão de avanço.

Nesse cenário, é importante sublinhar alguns aspectos. A Netflix, principal *player* de vídeo sob demanda em todo o mundo, começou a atuar no Brasil em 2011. Em 2015, foi lançada a série *Narcos*, produzida por ela e com participação brasileira de José Padilha, como diretor e coprodutor, e do ator Wagner Moura como protagonista. Nos últimos anos, outras séries e filmes brasileiros tiveram coprodução da Netflix, além do anúncio de que seriam investidos outros milhões de dólares em novas obras nos próximos anos, o que animou uma parte considerável de produtores brasileiros.

Essa cooperação é claramente benéfica para os produtores e realizadores, uma vez que a participação direta da gigante americana garante uma parcela dos recursos financeiros para a própria realização, e – o que é ainda mais eficiente nesse processo – a distribuição do produto final na plataforma, alcançando espectadores de todo o mundo, bem como o marketing que será aplicado para estimular esse consumo nacional e internacional.

Não existe uma
regulação compulsória
para que o conteúdo
brasileiro esteja
presente em todas as
plataformas de VOD.
Portanto, uma fatia
considerável do que se
produz provavelmente
nem estará acessível
para o público

Se pensarmos em termos históricos, esse modelo se aproxima daquele já utilizado pelas *maiores* norte-americanas, que há décadas se associam a produtoras brasileiras para produzir e depois lançar filmes majoritários brasileiros nas salas de cinema. A diferença mais explícita é que agora o alcance em escala internacional pelo VOD é imediato. Portanto, não é essa a questão que provoca angústia nos produtores e um claro desequilíbrio no mercado autorregulado. A assimetria está na exploração do conteúdo 100% brasileiro (ou seja, naquele que não foi coproduzido pela Netflix ou qualquer outra plataforma estrangeira), porque não há qualquer garantia de que haverá uma proeminência para o conteúdo nacional no streaming, estimulando um consumo, muito

menos uma cota de tela que garanta uma reserva de mercado.

Dito de outro modo, não existe uma regulação compulsória para que o conteúdo brasileiro esteja presente em todas as plataformas de VOD. Portanto, uma fatia considerável do que se produz provavelmente nem estará acessível para o público, diminuindo a cauda longa e as receitas desse filme, cuja carreira se encerrará na TV paga ou na TV aberta, com sorte. Para as obras que conseguem alcançar as plataformas – seja pelo modelo transacional (aluguel), seja por assinatura (a exemplo da Netflix) –, não há uma prerrogativa de que elas estarão facilmente visíveis para o consumidor, podendo afundar em poucas semanas no completo ostracismo desses catálogos infinitos.

Além do consumo, a falta de uma regulação também não estipula uma tributação capaz de direcionar uma contribuição obrigatória para a produção de novas obras, via Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). Isto é, atualmente, as plataformas não subsidiam a realização de outros conteúdos. Ao mesmo tempo, é bom frisar, elas não são estimuladas a coproduzir, porque não existe uma linha dedicada ao VOD no FSA. Dessa maneira, fica inteiramente a critério de empresas como a Netflix investir ou não, estabele-

cendo as próprias regras, sem impulsionar o setor de forma estrutural e equilibrada.

Vale lembrar que, na Europa, antes mesmo de chegada da Netflix a vários países, as diretrizes foram estabelecidas com o intuito não apenas de regular uma atividade que mal estava nascendo, mas especialmente para esclarecer que o produto europeu e nacional em cada país deveria ser prioritário. A primeira Diretiva Européia já previa cotas de tela e uma contribuição para os fundos de produção, além de muitas outras questões. De lá para cá, essa regulamentação passou por aperfeiçoamentos e foi um pouco atenuada, contudo sem perder a gênese da proteção ao produto europeu. Com isso, encorajou-se até mesmo a implementação de plataformas locais pujantes, capazes de competir com as gigantes norte-americanas.

Se olharmos para a participação da televisão local na coprodução de obras nacionais e europeias – consequentemente, cumprindo uma cota de tela –, essa dinâmica é sistêmica há mais de trinta anos. Ou seja, a preocupação em inserir o *home vídeo* nas mesmas diretrizes das salas de cinema vem de longa data, e foi imposta ao VOD quase automaticamente. No Brasil, como a TV nunca foi uma aliada estratégica

do cinema brasileiro, não é de todo surpreendente que a regulação caminhe a passos lentos e não avance a favor da produção independente.

Se olharmos para os países vizinhos, veremos que o VOD também já está muito mais avançado, com plataformas locais voltadas para o produto nacional ou regional. Na Argentina, a CINE.AR exhibe filmes argentinos atuais e antigos, inclusive com estréias simultâneas às do circuito comercial de salas, gerando um debate ainda mais complexo. Na Colômbia, a Retina Latina funciona com apoio direto do governo federal e de alguns institutos dos países vizinhos, exibindo obras latino-americanas gratuitamente.

Enquanto isso, por aqui, a espera pela regulação ainda é um entrave para que novas empresas se arrisquem nesse mercado, deixando o espaço para os chamados grandes players, como a TV Globo (pela *GloboPlay*) e as estrangeiras *Netflix*, *HBO*, *Amazon* etc. A direção da regulamentação que se apresenta até agora também não é convidativa para as pequenas empresas, as quais não conseguirão sobreviver com uma tributação por catálogo. Com isso, o jogo parece que será jogado pelos mesmos *players*, privilegiando os grandes grupos e excluindo os realizadores, os produtores e os novos distribuidores independentes.

Marcelo Ikeda:

O VOD é um dos segmentos de mercado mais rentáveis na configuração de mercado atual, e ainda tem muito menos obrigações tributárias e regulatórias que os segmentos de mercado tradicionais, o que gera uma distorção. É importante que o estado brasileiro regule esse segmento, oferecendo oportunidades de inserção do produto brasileiro nas maiores plataformas, que operam em escala global, e estimulando o surgimento de plataformas próprias, que tenham o produto brasileiro como principal produto de sua carteira de obras audiovisuais.

É importante também que os mecanismos de incentivo à produção audiovisual também contemplem as plataformas e as obras audiovisuais voltadas para o VOD, pois ainda há um privilégio do longa-metragem para o cinema em detrimento de outros produtos. No mercado audiovisual de hoje, é fundamental diversificar a produção de obras audiovisuais em todos os segmentos de mercado.

Ana Paula:

A regulação do VOD é, hoje, um dos grandes desafios do setor audiovisual brasileiro. Em termos de hábito de consumo, a grande transformação trazida pelo *streaming* é que o consumidor pode selecionar o que assistir, no

momento em que desejar, para ver na plataforma de sua preferência. Já no que diz respeito ao negócio do entretenimento, o VOD se traduz numa nova configuração para o mercado. As empresas de tecnologia foram incorporadas ao ecossistema audiovisual e os embates regulatórios e comerciais envolvem cada vez mais as maiores players.

Quando a Ancine foi criada, por meio MP 2228-1, de 2001, os interesses conflitantes diziam respeito aos três elos da cadeia cinematográfica – produção, distribuição e exibição – e à televisão. Dez anos depois, quando se regulamentou o serviço por aces-

Enquanto no mercado de locadoras quem entregava o filme ao espectador era uma loja física, no mercado de VOD essa entrega passa pelas empresas de telecomunicações e/ou pela internet

so condicionado (Lei 12.485/11), tinham sido incorporadas à arena de disputa as empresas de telecomunicações. No VOD, há três segmentos de mercado atuando:

o de entretenimento (Disney, Netflix, Time Warner, Globo), o de tecnologia (Google, Apple, Amazon, Microsoft, Sony) e o de telecomunicações (Claro, Net, AT&T, Vivo Telefônica, Vivendi).

Qualquer discussão sobre o VOD tem de levar em conta, em primeiro lugar, que o serviço se baseia em quatro modelos principais: acesso gratuito (como YouTube e Vimeo), assinatura (como Netflix e a Amazon), catch-up TV (como HBO Go, TeleCine Play) e aluguel (como iTunes e Google Play). Uma das questões regulatórias que se coloca é, justamente, como estipular a cobrança de Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional) para esse serviço, no fundo, tão diverso.

Há quem defenda que alguns dos modelos de *streaming* são, basicamente, a velha e boa vídeo-locadora tecnologicamente avançada e que, por isso mesmo, deveriam ser estendidas, para o VOD, as regras estabelecidas pela MP 2228-1 para o vídeo doméstico. Na prática, porém, a questão regulatória é bem mais complexa. A começar pela transmissão dos serviços de VOD, que pode tanto ser feita através de redes dedicadas das operadoras de TV por assinatura quanto através de serviços de OTT (*over-the-top*), que se utilizam da

rede mundial de computadores. Ou seja, enquanto no mercado de locadoras quem entregava o filme ao espectador era uma loja física, no mercado de VOD essa entrega passa pelas empresas de telecomunicações e/ou pela internet.

Cabe lembrar ainda que, no caso da TV (aberta ou fechada), os agentes econômicos mais poderosos são os que detêm o controle sobre as infraestruturas de radiodifusão e distribuição. Mas, com o fim das barreiras físicas de armazenamento e transmissão de conteúdo, a infraestrutura física deixou de ser uma vantagem competitiva tão grande. O que mais vale, no novo cenário, é o conteúdo. Não por acaso, ele está no centro das disputas regulatórias.

Os debates em curso no Brasil reeditam algumas das velhas brigas do setor e, ao que tudo indica, acabarão por refletir as políticas mais amplas em curso no país - no caso, a submissão aos interesses da indústria norte-americana e princípios liberalizantes, que tendem a excluir medidas protecionistas. O primeiro "rascunho" de um texto legal sobre a regulação do VOD remonta a 2015, quando o Conselho Superior de Cinema (CSC) apresentou três instrumentos para a normatização do conteúdo: obrigação de provi-

mento mínimo de títulos nacionais no catálogo; investimento do provedor na produção ou licenciamento de obras brasileiras; e proeminência ou destaque visual para obras brasileiras na interface com o usuário. Tais medidas são comuns em países europeus. Numa notícia regulatória de 2016, a Ancine enfatizava a importância de se garantir a "cultura nacional" e o "talento brasileiro" por meio de um percentual mínimo de obras brasileiras em catálogo e a equidade na divulgação de obras brasileiras e estrangeiras.

Essa tendência foi, no entanto, revertida ao longo do governo do ex-presidente Michel Temer e com fim do mandato de Manoel Rangel na presidência da Ancine. No fim de 2018, dois documentos produzidos no âmbito do CSC foram enviados ao governo, como "proposição legislativa". A Ancine fala que se chegou a um consenso. Mas as entidades de produtores e realizadores refutam essa ideia, sobretudo porque o texto passa ao largo da defesa do conteúdo brasileiro nas plataformas - seja por meio de cotas seja por meio de apoio financeiro. O que os defensores do novo texto argumentam é que a própria natureza do VOD dificulta as imposições legais. Eles defendem ainda que os produtos brasileiros terão de se impor pela qualidade e pelo interesse do consumidor.

O texto em análise prevê ainda um modelo híbrido de cobrança de Condecine – imposto cobrados de todos os agentes do setor audiovisual desde a MP-2228-1 e estendido às empresas de telecomunicações a partir da Lei 12.485. Cabe ressaltar que a Condecine é hoje a principal fonte de recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). O texto prevê que as empresas que exploram o segmento de *streaming* podem optar por recolher a contribuição de duas formas: ou sobre o número de obras que compõem o catálogo da empresa (Condecine Catálogo) ou na forma de uma taxa única por assinante (Condecine Transação). Existe ainda a possibilidade de investimento direto em produção brasileira independente.

Além do projeto da Ancine, há dois Projetos de Lei em tramitação no Congresso Nacional – um do senador Humberto Costa (PT-PE) e outro do deputado Paulo Teixeira (PT-SP). Mas as chances de que esses projetos avancem, diante da nova configuração do parlamento, são praticamente nulas. E outro dado político que indica os rumos da regulação é a nova composição do CSC, que conta agora com representantes da Netflix e das *majors*. Diante desse cenário, são grandes os riscos de que, na terra de gigantes do *streaming*, o conteúdo brasileiro tenha de se movimen-

tar, e sobreviver, sem qualquer proteção legal.

Já para a segunda questão as respostas foram:

Belisa Figueiró:

O processo de digitalização como um todo foi bastante benéfico não apenas no que tange o acesso aos filmes, mas também para a democratização da crítica sobre eles. Se antes esse espaço de reflexão estava restrito aos jornais e revistas de grande circulação ou em publicações especializadas, hoje existe um arcabouço de possibilidades e essa função extrapolou os limites do próprio texto.

Além da crítica tradicional – escrita e publicada em forma de redação formal e longa –, é cada vez mais comum encontrar críticos explorando outras mídias e formatos, como vídeos no YouTube ou podcasts em plataformas como Spotify. Essa guinada é mais acentuada no exterior do que no Brasil, mas é um caminho que vem sendo explorado por aqui, nos últimos anos. Alguns inclusive se arriscam a gravar vídeos com comentários rápidos nas redes sociais, indicando suas impressões iniciais, logo após sair de uma sessão em um grande festival. Nesse sentido, acredito que é preciso ter alguns cuidados para que essa instantaneidade não ocorra em detrimento

da reflexão analítica, prejudicando a própria relevância da crítica.

Com um vasto catálogo de filmes e séries disponíveis nas plataformas de VOD, o crítico não é mais apenas aquele que é convidado para as cabines de imprensa de uma obra que será lançada nas próximas semanas no circuito comercial. Ele agora também assume um papel de curadoria, essencial para tornar o conteúdo em VOD tão relevante quanto o filme que estréia nas salas, a ponto de ser assistido pelo grande público, o qual terá acesso a esses mesmos produtos tão rapidamente quanto esse profissional. Ou seja, no ambiente do *streaming*, não existe mais o privilégio de alguém ser o primeiro a assistir, muito menos a exclusividade da apreciação. Portanto, o diferencial desse crítico será, em primeiro lugar, garimpar e descobrir quais obras desse catálogo infinito merecem um olhar mais atento e, na sequência, destrinchá-lo com base nas suas referências, explicando por que se trata de algo relevante ou não. E esse processo de análise não pode ser apressado, por mais que as tecnologias propiciem essa rapidez e as redes sociais sejam tentadoras para uma publicação urgente. Em outras palavras, a credibilidade e a importância desse profissional continua tendo como base a sua capacidade de análise, e não o

fato de ser o primeiro a publicar um texto, um vídeo ou um áudio sobre determinada obra.

Essa reflexão igualmente dependerá do repertório desse crítico ao longo da sua carreira e anos de estudos. Nesse sentido, podemos dizer também que a digitalização é uma aliada, uma vez que ela permite acessar a filmografia de cineastas do mundo inteiro e livros dos mais complexos na velocidade de um clique. Muitas plataformas digitais internacionais disponibilizam filmes recentes e antigos, facilitando esse visionamento. No Brasil, para as obras nacionais, esse acesso é mais restrito e depende de um processo de digitalização de catálogos de décadas atrás e de políticas públicas específicas.

Em termos de lançamentos diretamente no VOD, como o recente caso de *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), é curioso notar a agilidade com que as críticas foram publicadas e a maneira como isso foi determinante para o burburinho global. Não entrarei aqui na polêmica discussão sobre a exibição do filme nas ínfimas sessões em salas de cinema tradicionais, embora ela seja bastante pertinente e válida. Mas o alcance que a Netflix proporcionou para esse filme, poucos meses depois de ele ganhar o Leão de Ouro no Festival de Veneza, resulta em um caso interessante. Além

de participar da coprodução da obra, o marketing investido funcionou perfeitamente, levando críticos de todo o mundo a assistirem instantaneamente e, em seguida, escreverem sobre *Roma* ao mesmo tempo. Poucos dias depois da estréia na plataforma, já era possível ler textos profissionais provenientes de todos os continentes, o que só ocorre com filmes *blockbusters* de *majors* estadunidenses, que estréiam ao mesmo tempo, no mundo inteiro.

E essa mudança está chegando para sacudir o mercado como um todo. Os críticos não ficarão à margem dessas transformações.

Marcelo Ikeda:

Em primeiro lugar, não foi apenas a crítica de cinema que se transformou com os processos de digitalização, mas a própria relação do espectador com os filmes. Agora, os filmes tornaram-se muito mais acessíveis. Veja o MKO (makingoff.org): é uma verdadeira cinemateca aos alcançes dos dedos de um teclado. O crítico, portanto, tem um acesso muito maior aos filmes. Além disso, com o arquivo, o crítico pode ver e rever o filme, analisar especificamente uma sequência, congelar a imagem para analisá-la, medir a duração dos planos etc.. O crítico pode retirar um frame do filme para incorporar em sua crítica. Ou seja, o crítico pode manusear o filme como se

fosse um livro: parando, voltando, congelando, permitindo um maior aprofundamento sobre outros aspectos da obra.

O mais fácil acesso aos filmes promoveu uma reavaliação da visão tradicionalista dos cânones da história do cinema. Cineastas pouco conhecidos e exibidos puderam ser reavaliados, como é o caso de Chantal Akerman, Jonas Mekas. A história do cinema está sendo constantemente reescrita com a revisão de filmes de décadas anteriores cujo acesso com a digitalização está mais facilitado. Isso produz impactos diretos na crítica de cinema.

O crítico, portanto, tem um acesso muito maior aos filmes. Além disso, com o arquivo, o crítico pode ver e rever o filme, analisar especificamente uma sequência, congelar a imagem para analisá-la, medir a duração dos planos etc..

A possibilidade de surgir veículos específicos na internet sobre a crítica libertou a crítica de ditames das mídias tradicionais: não é mais preciso ser um jornalista para escrever num veículo, não

se precisa de dinheiro para imprimir e distribuir fisicamente revistas físicas, não é mais preciso respeitar limites de caracteres. Abriam-se novas possibilidades, a crítica se tornou mais livre na sua escrita. Os formatos passaram a ser mais flexíveis. Tornou-se possível abrir uma sessão de comentários e aprofundar uma maior aproximação entre crítico e leitor. Tornou-se mais fácil formar uma rede de críticos, para que as críticas de diversas localidades do Brasil sejam lidas (um crítico de Porto Alegre pode ser lido por um espectador de Fortaleza), etc, etc, etc.

No entanto, sinto falta de espaços hoje na internet que abordem criticamente o cinema brasileiro, de uma forma ampla, mas que sejam voltados ao público em geral, por interessados em cultura. Vejo muitos críticos que ainda permanecem mais ligados ao perfil do jornalismo cultural da grande mídia; enquanto outros adotam um formato mais próximo ao artigo acadêmico, de alcance mais específico. Vejo poucos críticos aproveitando os novos formatos, como o podcast, os canais do YouTube e as redes sociais de forma extremamente ativa.

Nesse ponto, acompanho com muito interesse o trabalho do Arthur Tuoto – um dos críticos que mais consegue fazer essa aproximação entre uma crítica mais rigorosa, atualizada com as questões do cinema contemporâneo, mas com um formato acessível, especialmente voltado aos jovens.

O primeiro cinema permanente no Brasil: o salão de novidades Paris no Rio

José Inácio de Melo Souza

José Inácio de Melo Souza é ensaísta com diversos livros publicados, entre os quais *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930)*, publicado pela Editora Senac SP (2016). Seu livro *A carga da brigada ligeira: intelectuais e crítica cinematográfica 1941-1945* foi publicado pela Editora Mnemocine (2017).

SALÃO DE NOVIDADES

O Salão de Novidades de Sales e Segreto, ou seja, Paschoal (Pasquale) Segreto e José Roberto da Cunha Sales foi inaugurado em 31/7/1897, na rua do Ouvidor, 141(1).

A movimentada rua da moda carioca estava pronta para seguir na novidade da imagem em movimento, posto que o prestidigitador Enrique Moya instalara o seu "Cinematógrafo Edison" em março do mesmo ano,

no número 109, realizando uma bela fortuna com o seu projetor até o fim do contrato do imóvel em 31/5/1897. É possível que isso tenha espicaçado o tino comercial de Paschoal Segreto, morador da mesma rua, fazendo-o trilhar pelo caminho da exibição cinematográfica, já que Moya alardeava 55.000 espectadores nos seus mais de dois meses de permanência na rua do Ouvidor, cobrando o barato ingresso de Rs1\$000 (um mil réis) por espectador (exibidores ambulantes

em excursão, mais tarde, chegavam a cobrar, em média, o triplo, quando se apresentavam em casas mais exclusivas como os teatros). Declarando-se em retirada para a Europa em busca de novidades, não é uma hipótese absurda a passagem do equipamento de projeção e dos filmes de Enrique Moya para Sales e Segreto (2).

O conhecido “pontapé inicial”, o primeiro giro de manivela num aparelho de projeção, foi concedido à uma mulher no dia 31 de julho, às 21 horas, sem que seu nome ficasse para a posteridade

O imóvel de três pavimentos onde se instalaram os dois empresários era de propriedade do coronel Araújo Costa. Paschoal, que era solteiro, e a família do irmão Caetano (Gaetano, oito filhos), provavelmente moravam no terceiro pavimento desde 1895, quando fizeram a locação do andar. Com a abertura do salão fizeram uma segunda locação. Depois uma terceira, agora no segundo andar, ocupado, mais tarde, por outro irmão, Afonso

(Alfonso ou Affonso), onde também mantinham um depósito de equipamentos com aparelhos e máquinas de projeção, restos do antigo mobiliário do Club dos Repórteres, que funcionara no começo de 1897 no térreo, e caixas de bebidas (chianti e champagne).

No primeiro andar funcionava a barbearia Petrópolis e o escritório ou moradia, não há explicitação, do professor da Escola de Belas Artes, o italiano Carlos (Carlo) Parlagreco (3).

Sales e Segreto instalaram o Salão de Novidades no térreo (4). Dividiram-no em duas partes. Na primeira, dando para a rua, a sala de espera iluminada à luz elétrica; na segunda, instalaram cerca de 200 cadeiras e o projetor com o nome híbrido de Vitascópio Super Lumière, “última invenção do afamado eletricista Edison”, importado diretamente da América do Norte. Há também o uso do Animatógrafo Super Lumière, que mais tarde passaria a oficial. A propaganda lançada sobre o projetor pegava carona no nome estabelecido por Moya como a última palavra em imagem em movimento, posto que a denominação Edison, por si só, era uma garantia de modernidade. Na inauguração, a esposa do “insigne professor Roberto Smith”, apelido a que se dava Cunha Sales como disfarce, foi posto por ela em ação. O conhecido “pontapé inicial”, o primeiro giro de

manivela num aparelho de projeção, foi concedido à uma mulher no dia 31 de julho, às 21 horas, sem que seu nome ficasse para a posteridade. O ingresso, seguindo-se o fixado por Moya, custava Rs1\$000 (um mil réis), com espetáculos acontecendo das 13 às 16 e das 18 às 22 horas. Uma banda de música atuava no intervalo das trocas dos "quadros", isto é, dos pequenos filmes de 15 a 40 metros, ou seja, de 1 a 2 minutos de projeção a 16 quadros por segundo, que eram organizados cada um em três partes com cinco a dez filmes em média, dependendo do estoque.

Apesar de se afiançar "que são sempre exibidas novas vistas", desconhece-se o elenco inicial de películas do acervo de Cunha Sales, somente os das suas excursões posteriores, quando já estava separado de Segreto, ocorridas em 1897-98. Um motor estacionário White e Middleton de 15 HP instalado pelo engenheiro Augusto Grillet fornecia a energia elétrica necessária ao funcionamento do Salão de Novidades, porém não há informações sobre o tipo de fonte energética do projetor, se conectado à rede do Salão (se fosse um Vitascópio) ou provido por um motor próprio queimando uma mistura de gases (se fosse um Lumière) (5). No dia seguinte à inauguração, o *Jornal do Brasil* anunciava um público de

1.572 pessoas; em 12 de agosto a frequência foi de 1.618 espectadores; no meio do mês anúncio pago de Segreto declarava a passagem de mais de 10.000 espectadores pelo Salão. No final do mês a cifra chegava a 20.000 pessoas. Um sucesso.

PARIS NO RIO

A sociedade entre Sales e Segreto não durou muito. No final de agosto de 1897, Cunha Sales mandou publicar um "a quem interessar possa", declarando a passagem para Paschoal da sua parte no Salão de Novidades, posto que estava de partida para a Europa (6). Em meados de setembro se anunciam reformas no Salão de Novidades com a promessa de novos títulos. O Salão fechou por dois dias, reabrindo em 13/9/1897 com novas "vistas" e o nome de Paris no Rio. Não se sabe se o rompimento da sociedade obrigou Segreto à compra de um novo projetor. Somos tentados a responder afirmativamente porque ele chamou o engenheiro James Mitchel, representante de casas de eletricidade norte-americanas como a General Electric, com depósito e escritório na mesma rua, no número 57, para melhorar a instalação elétrica original. Para marcar a nova fase foi publicado um panfleto, *O Animatographo*, que começou a circular em janeiro de 1898 (7).

A necessidade de provisionamento de filmes e equipamentos na Europa e nos Estados Unidos era premente para a manutenção dos atrativos do Salão de Novidades. A América Latina tinha sido deixada de lado na expansão comercial das produtoras europeias e norte-americanas, obrigando os empresários do novo negócio a se abastecerem em atacadistas de contrafações, posto que trabalhavam com projetores copiados e adaptados dos originais Lumière, Edison ou Pathé Frères. Dessa forma, o projetor, ou projetores, provavelmente funcionava com filmes de diferentes perfurações, podendo suportar películas de diversos fabricantes (8). Duas notícias nos informam sobre os emissários de Paschoal. O jornal A Notícia anunciou o envio à Europa do grego Paulo Esperidiano (Spiridione Stefan Paolo) com o objetivo de adquirir aparelhos "necessários para a fotografia de vistas brasileiras, que serão movimentadas no animatógrafo, aparelhos esses que aqui não existem" (9). Esta nota nos mostra a perspicácia de Paschoal em produzir assuntos locais como um chamariz a mais de público para o seu Salão (10). Outra, da Gazeta de Notícias, declarava a partida para a Itália de Afonso Segreto, em 1895 (11). Esperidiano parece que foi algo excepcional, pois não mais retornou ao cenário da empresa. Nem sabemos se cum-

priu a missão. O mais constante viajante-comprador foi Afonso que, se estava no Brasil desde 1895, não precisava ser chamado na Itália em 1898, como comumente aprendemos nos manuais, para cuidar dos assuntos cinematográficos do Salão de Novidades quando, inclusive, teria feito a famosa primeira filmagem da entrada da baía da Guanabara, que cada vez mais se torna hipotética ou irrealizada.

Podemos acompanhar as viagens de Afonso pela imprensa. Partiu no final de 1895 e voltou

**Prudente de Moraes
tinha enfrentado, e
vencido, diversas
revoltas no sul e a na
Bahia (Canudos), além
de ser um homem da
elite cafeeira paulista.
Paschoal sempre foi
cioso deste tipo de
relacionamento**

em fins de 1897, coincidindo com a nova fase do Salão de Novidades. Dessa forma, vinha da Itália com "grande coleção de vistas novas" (12). Em janeiro do ano seguinte partiu novamente, voltando em junho, quando teria

trazido os equipamentos para filmagens das "vistas nacionais", inclusive realizando a famosa cena da baía da Guanabara com as "nossas fortalezas, vários navios em movimento etc.", anunciada como já filmada pelo jornalista da Gazeta da Tarde, assim como os outros assuntos, encarando o futuro como um pretérito por arte da câmara cinematográfica (13). Viajou novamente em setembro a Nova York para a compra de novo "Animatógrafo", quando as "cenas brasileiras" seriam produzidas pelo próprio Afonso, mas é possível que somente no retorno em fevereiro de 1899 foi que esta produção começou a se efetivar. O ano de 1899 parece que foi de grande atividade permitindo-lhe, somente em março de 1900, nova partida para Paris em busca de novidades, aproveitando para visitar a Exposição Internacional.

Às vésperas do natal de 1897, portanto, Afonso chegou da Itália com o novo estoque de filmes e equipamentos, procedendo-se à reinauguração do Salão de Novidades Paris no Rio. Anunciaram-se cerca de 50 "quadros" novos. Alguns foram bem apreciados. Outros nem tanto pois "[...] foram seriamente prejudicados pela trepidação oriunda da passagem irregular das vistas entre a luz e o painel" (14). Os projetionistas eram Agostino Matarazzo ou Matarazzi e Giuseppe (José)

Groneta ou Granito, certamente compatriotas da mesma região de Salerno de onde vieram os patrões Paschoal e Caetano (15). A apresentação de novidades em 15/6/1898 contou com a família do presidente da República, Prudente de Moraes, ministros do STF, ministro da Marinha e o comandante da Brigada Policial, demonstrando o prestígio que o Paris no Rio tinha adquirido entre a elite do Rio de Janeiro. Prudente de Moraes tinha enfrentado, e vencido, diversas revoltas no sul e a na Bahia (Canudos), além de ser um homem da elite cafeeira paulista. Paschoal sempre foi ciioso deste tipo de relacionamento. Outra figura política da qual salientava a amizade era o Marechal Hermes da Fonseca, que era padrinho de um dos filhos de Caetano.

A boa fase do Paris no Rio durou até 8/8/1898, quando um incêndio se propagou durante a limpeza do motor pelo técnico Bartolino Bartolini (16). O fogo, ocorrido após a sessão encerrada às 15h30 horas, foi facilitado pelas paredes forradas de tecido, uma cetineta escura (imitação do cetim), atingindo rapidamente os três pavimentos do prédio. Salvaram-se máquinas, como um fonógrafo, o mobiliário do salão de espera e a soma de 4 contos guardada por Caetano Segreto numa lata. As máquinas do depósito no segundo andar

foram destruídas. O prejuízo declarado foi de 20 mil francos com os aparelhos estocados trazidos da Europa, a mobília do Club dos Repórteres, 12 contos em champanhe, 3 contos com chianti, um aparelho no valor de 2 contos adquirido de Artur Roquet e Cia., sobre o qual não temos maiores informações, joias e outros 20 contos guardados em casa. No total Caetano declarou prejuízo de 100 contos de réis, cuja cobertura na seguradora Northern Assurance Co. era somente da metade. Paschoal estava em Campos dos Goytacazes, tratando da abertura de outra casa de diversões, o Salão de Novidades Paris em Campos. A perícia policial chegou à conclusão que o incêndio foi "casual". A matéria de A Notícia sobre o incêndio acrescentou mais dois detalhes: a existência de um pregoeiro na porta do cinema chamando o público e um piano (17). O *Jornal do Brasil* no ano seguinte, numa das apresentações de nova remessa de filmes trazida por Afonso Segreto, afirmou que uma banda de música tocava no intervalo das exposições, encerrando o espetáculo com um "afinado piano", que deveria acompanhar as sessões normais do Paris no Rio (nas trocas dos filmes provavelmente) (18).

A reconstrução das instalações do Paris no Rio seguiu pelo segundo semestre de 1898. Às

vésperas do Natal prometeu-se a inauguração que só ocorreu de fato em 5/1/1899. A nova sala de Segreto e Irmão (Paschoal e Caetano) contava agora com um "reservado", instalado para a exibição aos homens das cenas "grivoises" (quadros picantes) dos catálogos europeus, cuja recepção foi negativa pela imprensa (19). Na entrada também foi colocado um fonógrafo Edison, cobrando-se 200 réis para a audição de cada peça, um kinetoscópio, um kinetofone e dois dioramas ou silforamas, ou seja, lanternas mágicas para a exibição de cenas fixas; 50 lâmpadas incandescentes e 4 de arco voltaico alegravam o ambiente e o entorno da rua do Ouvidor. Oito ventiladores, distribuídos pelas salas de espera e a de projeção, encarregavam-se da renovação do ar durante o verão. A lotação continuava a mesma: cerca de 200 poltronas. A energia elétrica para o funcionamento do Paris no Rio era fornecida agora por um dínamo norte-americano Lundell de 15 HP, produzindo uma energia de 125 volts e 70 amperes. A instalação foi contratada com o engenheiro-eletricista italiano L. Gidde, com escritório da rua da Quitanda, 12. As paredes foram pintadas "com gosto extraordinário", segundo a opinião de um jornalista do *Jornal do Brasil*, cuja culminância se encontrava numa cena panorâmica pintada por Humberto Rizzoli, um

especialista no gênero. Às 19h45 horas começou o programa cinematográfico com a apresentação de 35 a 40 "vistas" novas, divididas em três partes.

O irmão Caetano aproveitou a reforma total do prédio para a instalação da redação do jornal que dirigia, *Il Bersaglieri*, no primeiro andar do prédio. Não há informações sobre a continuidade dos Segretos como moradores do terceiro andar. A provação passada com o incêndio pela

Afora as manifestações burocráticas de entusiasmo pela imprensa, ou as notas pagas ou de favor contidas nas colunas de "Teatros" dos jornais, uma cena em particular apresentada pelo Salão de Novidades se enquadra dentro da violência e do inusitado da recepção cinematográfica provocada entre os primeiros espectadores. O historiador Steven Bottomore, por exemplo, descreveu vários casos de fugas alucinadas de assistentes diante da imagem da chegada do trem (21). Outros citam a sensação de umidade com o bater das ondas numa praia. A locomotiva enchendo a tela provocou sustos variados, posto que alguns achavam que seriam esmagados pela imagem crescente. Já no Salão de Segreto deu-se coisa diversa, porém extraordinária. Exibida em novembro de 1897, *Banho na praia*, ou seja, um "quadro" (uma cena fixa de narrativa) numa praia de banhos, motivou um espectador a mergulhar no oceano preto e branco da tela: "Imagine-se que o cavalheiro, iludido pela naturalidade do Animatógrafo Super Lumière, já tinha tirado o paletó e o colete para cair n'água", sendo obstado pelo atento Paschoal, embora com alguma dificuldade (22). Seguindo as observações de Bottomore, ou as mais recentes de Leon Gurevitch, encontramos nesta notícia de jornal todas as possibilidades descritas ante-

A experiência adquirida durante o ano de 1899 fez com que se pusesse em circulação a propaganda de que as "vistas nacionais", de "qualquer acontecimento importante que houver (paradas militares, incêndios, manifestações, etc.) será reproduzido [ilegível] 48 horas depois, no animatógrafo"

numerosa família provavelmente foi a oportunidade de mudança para Santa Tereza (20).

riormente: o fascínio da imagem em movimento sobre os primeiros espectadores ou a promoção do espetáculo em si, sem trepidação, clareza da imagem, boa assistência por parte do público, numa forma de propaganda autorreferenciada de Segreto. O espetáculo não só era perfeito como bem manejado pelo proprietário, atento à recepção do seu público, evitando o acontecimento de transtornos maiores.

Para a produção de filmes com assuntos brasileiros foram necessários novos equipamentos, como uma câmara apropriada e um laboratório, comprados na viagem à Paris em 1898, do qual ficou encarregado Afonso. A máquina filmadora tinha chassis para 120 metros de película, ou seja, aproveitando-se bem o material filmado, acrescido de algum letreiro, cerca de seis minutos de projeção (23). Quatro delas foram apresentadas na reinauguração de janeiro de 1899: *Largo de S. Francisco de Paula*, *Largo da Carioca*, *Barca de Niterói* e *O Dr. Prudente de Moraes no Arsenal de Marinha*. A experiência adquirida durante o ano de 1899 fez com que se pusesse em circulação a propaganda de que as "vistas nacionais", de "qualquer acontecimento importante que houver (paradas militares, incêndios, manifestações, etc.) será reproduzido [ilegível] 48 horas depois, no animatógra-

fo" (24). Ou seja, uma produção rápida e constante era o visado pelo Salão de Novidades. Paulo Roberto Ferreira escreveu que Afonso teria viajado a Petrópolis para a instalação de um "laboratório a vapor" com intuito de produzir filmes, que seriam exportados, assunto que não voltou mais a circular, provavelmente tendo sido abandonado. O jornal *A Notícia*, em que a informação foi retirada, noticiou ainda que vários dos filmes nacionais apresentados no mês anterior tinham sido exibidos em Nova York, num "patriótico trabalho" de divulgação do Brasil no exterior (25). Mas o que se nota é que a partir de 1901 praticamente se encerra a produção de "vistas nacionais".

Embora tenha feito uma nova apresentação à imprensa de títulos novos em 3/2/1903, Paschoal já tinha encarregado Afonso de uma nova missão: reativar o Panteão Ceroplástico.

O Panteão era um museu de cera com vultos nacionais, explorado por José Roberto da Cunha Sales desde 1895. No início de 1896 saiu do Teatro São Pedro de Alcântara e foi para a rua do Ouvidor, 155. Com a união de Cunha Sales e Paschoal Segreto, o Panteão passou ao acervo da empresa. No distrato, ele ficou de posse do ítalo-carioca, provavelmente como uma forma de encaminhar Afonso no mundo

dos negócios, Paschoal reanimou o Panteão. Para tanto, Afonso foi encarregado de dar uma nova orientação ao “Museu Segreto”, uma das primeiras formas com que ele foi anunciado, tornando-se agente no Brasil de Felix Talrich, fabricante francês de figuras de cera. Ampliado com vultos e cenas de Portugal, Itália e França, além das nacionais, o Museu Ceroplástico foi instalado no Paris no Rio, transferindo-se as exposições cinematográficas para outras casas de Paschoal como a Maison Moderne e o Parque Fluminense. O Panteão Ceroplástico foi inaugurado em 26/9/1903, com a salgada entrada de Rs 2\$000 (dois mil réis). No ano seguinte o ingresso baixou para mil réis (adultos) e R\$ 500 (crianças). Entrou em excursão pelo norte do Brasil no ano seguinte.

O Paris no Rio voltou a funcionar como exibidor de filmes em outubro de 1904, permanecendo aberto até maio de 1905, quando o prédio foi demolido (26).

Feito este trajeto factual, que voos mais amplos podemos extrair dos acontecimentos sobre a primeira sala fixa na cidade do Rio de Janeiro e, por certo, do país (um estande incluído no outro e vice-versa)? A finitude coloca-se em primeiro lugar. Todos os cinemas possuirão esta marca, estabelecida por Segreto em 1897. Cinemas têm um percurso

no Tempo. A vontade de enganar o Tempo é ingloria. Ancorado num espaço reconhecido pelos habitantes, ele estabelece os seus laços com a comunidade próxima ou ampliada, que o nutre com seus desejos, até um momento de exaustão, que podem ser gerados do interior ou do exterior. No caso do Salão de Novidades pode-se detectar vários graus que antecedem esta perda de vitalidade, de essência. O percurso empresarial do proprietário fez com que se desinteressasse do cinema pioneiro (esta palavra é nossa, porque Segreto

Situar-se num lugar de grande visibilidade e circulação urbana passou a fazer parte do arsenal de todos os empreendedores no ramo exibidor pelas décadas seguintes

estava inventando tudo o tempo todo; ele era um pioneiro sem o saber), fazendo-o voltar-se para outros negócios no mundo das diversões, o Parque Fluminense, no Flamengo, ou a Maison Moderne, espaço situado na vizinhança do Salão de Novidades, até a venda de uma coleção de livros, assunto mais afeito ao ir-

mão Caetano, a “Nova Biblioteca Romântica”, exposta ao público no primeiro andar do prédio do cinema (27). Por outros caminhos, exteriores à sua vontade, temos o desejo de ascensão do irmão Afonso, transitando à sombra do mais velho pela gerência do cinema, na expansão por negócios “inventivos” das patentes industriais, acercando-se dos patronos maçônicos da família Segreto, como o Marechal Hermes da Fonseca. Mais tarde isso se revelaria de forma agressiva na abertura do inventário do irmão em 1920. Mas podemos pensar também nas condições urbanas em transformação da cidade do Rio de Janeiro que levaram o prédio do cinema a ser demolido em 1905. Poder-se-ia começar inclusive por aí: o cinema fechou porque o prédio veio abaixo.

A localização era uma condição fundamental para o sucesso do empreendimento. Até onde se sabe, todos foram exitosos na rua do Ouvidor: Henri Paille com o Omniógrafo, Enrique Moya com o Cinematógrafo Edison e Paschoal com o Salão de Novidades. Situar-se num lugar de grande visibilidade e circulação urbana passou a fazer parte do arsenal de todos os empreendedores no ramo exibidor pelas décadas seguintes. Quando a avenida Central, depois avenida Rio Branco, foi rasgada na reurbanização da cidade do Rio de Janeiro, os me-

lhores cinemas ali se ancoraram. Em São Paulo, todos os cinemas lançadores, embora fossem casas de arquitetura mesquinha ou popular, às vezes um barracão, estavam situados no distrito da Sé, no Triângulo, a área de circulação mais intensa.

As “cinelândias” urbanas eram espaços naturais para o desenvolvimento do mercado exibidor, que hoje está fragmentado nos shoppings e locais de compra intensiva. O regime de concentração continua vivo por meio do aumento do número de cinemas num mesmo local (multiplex).

Reformas e renovações do espaço permitiam que o espectador sempre encontrasse uma novidade. O Salão de Novidades nunca foi uma coisa só. Se foi cinema na abertura, por volta de 1900 tinha se transformado numa casa mista, antecipando-se, curiosamente, ao que viriam a ser as *penny arcades* norte-americanas, ou seja, uma local apresentando tanto filmes como outras diversões mecânicas (28). Durante a expansão de Segreto para o Parque Fluminense (Largo do Machado) e a Maison Moderne (café-concerto no antigo largo do Rocio, depois Praça Tiradentes, 15), no Salão de Novidades, pelo mesmo preço do ingresso com que se assistia aos filmes, podia-se apreciar máquinas caça-níqueis em que:

Tudo o que de mais recente e de mais moderno no gênero de bonecos animados automáticos, de maquinismos distribuidores de brindes, de bibelots excêntricos, o sr. Paschoal Segreto fez adquirir em Paris e tem exposto no seu Salão [...] Vê-se a galinha que distribui ovos com sorte. Toni, o distribuidor de doces e outros presentes, o negro yankee que por um níquel dá um bom charuto, etc., etc." (29).

As máquinas estavam em profusão na sala de espera do cinema. Vicente de Paula Araújo citou

A predominância da Pathé Frères, por outro lado, facilitou a organização dos programas, que contava nesta quadra com narrativas mais longas (15-20 minutos), permitindo a permanência do mesmo espetáculo por um tempo mais demorado

a existência de uma centena delas atraindo assistentes. Na virada de 1899 para o 1900 Paschoal dispersou o seu interesse, antes focado no cinema, para outras atividades: novos espaços

de diversão, brinquedos caça-níqueis, cortes de gastos com a suspensão das "vistas nacionais", a interrupção da compra de filmes no exterior por meio de um agente próprio e até um jejuador encontrou abrigo no Salão de Novidades. O cinema passou a ser uma atividade menor entre a diversidade de espetáculos oferecidos pelas três casas de Paschoal Segreto, na qual ganhou destaque a Maison Moderne com seus espetáculos de café-concerto.

Além do espectador que gostaria de mergulhar na praia em preto e branco oferecida pela imagem projetada, que outras formas documentais nos aproximam do frequentador de cinema dos primeiros tempos? Em trabalho anterior tentamos entender a moldagem da experiência de "ir ao cinema" nos primórdios por meio das memórias deixadas pelos que viveram naquele tempo (30). O resultado não foi muito encorajador. Os comentários mais ricos se deram entre autores ilustrados (escritores, jornalistas, um reitor), dirigidos e redigidos de maneira retrospectiva, sendo que nenhum deles destacou o Salão de Novidades Paris no Rio. Tal fato se devia a contingências temporais e espaciais. De um lado porque os memorialistas principais tinham nascido fora do Rio de Janeiro; de outro, porque nasceram no início da década

de 1890. Por estas vias, eles incorporaram a sociabilidade cinematográfica em estágio posterior e distante do local dos acontecimentos de que estamos tratando.

Uma segunda forma de nos aproximarmos dos inúmeros frequentadores do Salão de Novidades encontra-se na análise do que Paschoal Segreto ofertava nas suas programações. Assim como o público contemporâneo está enquadrado pelas programações das salas ("de arte" para os filmes ditos "difíceis", ou "de shopping" para os blockbusters), Segreto teria imposto algum perfil ao seu público? Esta tarefa exploratória também se revelou ingrata por várias razões. Sabemos que Afonso viajou diversas vezes até a Europa e os Estados Unidos em busca de filmes e aparelhos, mas desconhecemos com quem entabulou negócios e os custos destas compras. Mesmo o aprendizado para o manejo da máquina filmadora ou do processamento em laboratório, que teria sido realizada na Pathé Frères, é uma hipótese que não encontra respaldo em nenhuma fonte, pertencendo ao universo pantanoso das possibilidades. Paschoal Segreto integrou-se ao mercado internacional somente nos anos finais da carreira do Salão de Novidades, por volta de 1902-5, quando passou a comprar filmes da Pathé Frères, provavelmente no Rio de Janeiro,

por meio da casa comercial de aparelhos e filmes fotográficos Marc Ferrez e Filhos, que mantinha sólidas ligações com a França e com os produtos fotográficos Lumière. No começo do novo século Marc Ferrez estava iniciando tratativas para a representação no Brasil da Pathé Frères, fonte para as compras de Segreto. As aquisições realizadas antes deste período por Afonso devem ter ocorrido no mercado secundário de cópias (originais, de segunda mão ou piratas), em que interessava mais o assunto do que o produtor. A predominância da Pathé Frères, por outro lado, facilitou a organização dos programas, que contava nesta quadra com narrativas mais longas (15-20 minutos), permitindo a permanência do mesmo espetáculo por um tempo mais demorado, sem as trocas diárias da organização primitiva de 5-10 filmes por dia.

Entre a abertura em 1897 e o fechamento em 1905 sabemos muito pouco sobre o que foi importado e exibido: de 381 títulos novos apresentados no Salão de Novidades, apenas 115 foram identificados (31). Mesmo entre os títulos a que estamos designando como identificados, vários são passíveis de revisão porque ou o assunto ou o título eram replicados por mais de um produtor, tornando-se difícil o estabelecimento de uma série completa e

exata. Entre estes casos podemos citar as várias “chegadas do trem” (Ciotat, Perrache, Colônia, Ramleh, Nova York, etc) ou “danças serpentinadas” (Annabelle, Lola Yberri, Loie Fuller, Carmencita e outras) que pululam no momento do cinema de atrações. Os filmes sobre dança tiveram uma proeminência na distribuição dos títulos pela programação, posto que pelo menos 33 deles se enquadrariam dentro desta rubrica, ou seja, quase 10% das compras. Isto configurava um gosto especial pelo assunto, determinado por um empresário que tinha participação em espetáculos do gênero, como o café-concerto. Outro tema palpitante que nos chegou em 1899 foi o da guerra entre a Espanha e os Estados Unidos, travada sobre os territórios coloniais cubano e filipino, filmada pelos principais produtores norte-americanos, Edison ou American Mutoscope, e por isso mesmo de identificação pouco fiável. Portanto, o conhecimento da predominância das produtoras Pathé Frères e Star-Film (Georges Méliès) no elenco de filmes identificados não aprofunda o conhecido que já temos destes anos, tornando-se uma informação derrisória. Ou seja, após percorrermos uma listagem de quase 400 títulos, chegamos ao final pouco sabendo sobre como o exibidor moldava os seus espectadores e, por outro lado, confirmando uma série de infor-

mações que já tínhamos sobre a sala de cinema (a importância de Afonso Segreto, por exemplo).

O desinteresse de Paschoal pelo cinema na virada do século fez com que ele, em primeiro lugar, perdesse a oportunidade de controlar o mercado importador de películas e, em segundo, o da produção de imagens brasileiras. A primeira foi mais dramática que a segunda porque os produtores metropolitanos somente se voltaram para o mercado brasileiro muito mais tarde, em 1916 para sermos mais exatos. A produção de assuntos locais destacava o cinema no panorama urbano, porém não era imprescindível ao seu funcionamento diário. Ao desistir de ambas as atividades, Segreto abriu caminho para outros empreendedores como Marc Ferrez.

NOTAS

1. Martins, William. *Paschoal Segreto “ministro das diversões” do Rio de Janeiro, 1883-1920*, p.173 e seguintes.

2. A “retirada” não foi permanente porque ainda encontramos notícias de uma Cia. Moya circulando pelo interior de São Paulo e sul de Minas Gerais em 1900. Ver *O Estado de S. Paulo*, 25/5/1900, p.1.

3. Em 1899, diretor do jornal da colônia *L'Italia*.

4. As informações seguintes foram tiradas dos jornais e panfleto *Animatographo* (sd), *Jornal do Brasil*, 31/7/1897, p.2; 19/10/1897, p.2; *A Notícia*, 3/8/1897, p.2, 16/8/1897, p.3; *Gazeta de Notícias*, 31/7/1897, p.4; 1/8/1897, p.6.

5. Citado por *Folha da Tarde*, 31/7/1897, In: www1.uol.com.br/rionosjornais. Segundo verbeete de wikipedia sobre White e Middleton, o motor movido a gás natural ou gasolina, acionava um dínamo gerador de eletricidade.

6. *A Notícia*, 26/8/1897, p.1, segundo Documentação emprestada para digitalização na Cinemateca Brasileira por Maximo Barro, pesquisa de Paulo Ferreira em jornais cariocas, manuscrito

7. Notas do lançamento em *Jornal do Comércio*, 2/1/1898, p.2 e *A Notícia*, 4/1/1898. Um segundo número, que não consta do acervo da Biblioteca Nacional, foi lançado em 15 de junho e um terceiro na reinauguração de janeiro de 1899.

8. Os dois padrões standards de tração da película predominantes eram o Edison com quatro furos retangulares de cada lado do fotograma e o Lumière com um furo redondo de cada lado do fotograma. Anúncio datado de 1899 publicado por Vicente de Paula Araújo vendia um projetor Lumière que "funciona também

com fitas de Edison". Ver *A Bela época do cinema brasileiro*, p.116.

9. *A Notícia*, 5/10/1897, p.3. Espíridiano estava metido em vários negócios escusos, como Paschoal tinha tido no passado (jogo, loterias, etc.). Segredo era o encarregado dos negócios do viajante no Brasil. Cf Documentação emprestada para digitalização na Cinemateca Brasileira por Maximo Barro, pesquisa de Paulo Ferreira no Arquivo Nacional, manuscrito.

10. Ver, a propósito, o artigo de Martin Loiperdinger, "The audiences feels rather at home...": Peter Marzen's 'localization' of film exhibition in Trier, p.123 e seguintes.

11. Partiu em dezembro de 1895. Ver *Gazeta de Notícias*, 6/12/1895, p.2.

12. *A Notícia*, 1/12/1897, p.2.

13. *Gazeta da Tarde*, 20/6/1898, p.2.

14. *Animatographo* citando o *Jornal do Comercio* de 24/12/1897. A "trepidação" da imagem ou flickagem se devia justamente ao projetor, cuja fabricação era de algum artesão especializado na cópia e adaptação de aparelhos originais.

15. Granito permaneceu na empresa por muitos anos, tornando-se o electricista e projecionista

de outras máquinas instaladas no Teatro São José, Parque de Novidades e no Cinematógrafo Colosso da Exposição Nacional de 1908, que se incendiou.

16. *Gazeta de Notícias*, 9/8/1898., p.1 e Araújo, Vicente de Paula. Op.cit., p.109.

17. *A Notícia*, 9/8/1898, p.2.

18. *Jornal do Brasil*, 15/12/1899, p.2.

19. Ver o *Animatographo*, sd.Talvez tenha sido neste "reservado" que o jejuador Giovanni Succi se apresentou entre 21 de outubro e 19 de novembro de 1899.

20. Martins, William de Souza Nunes. Op.cit., p.107.

21. Ver Bottomore, Steven. The panicking audience? Early cinema and the 'train effect".*The Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1999.

22. *Jornal do Brasil*, 20/11/1897, p.2.

23. *O Paiz*, 30/6/1898, p.2. As filmagens das homenagens a Floriano Peixoto, com a passagem pela rua Pedro Américo e o cemitério de São João Batista ou se perderam por imperícia, ou eram propaganda de Paschoal Segreto, pois nunca foram exibidas.

24. Idem, 28/7/1900, p.4.

25. A nota de jornal nos informa também que se não bastasse a degradação temporal e natural das películas, a exportação, certamente das cópias únicas exibidas no Salão de Novidades, elimina qualquer possibilidade de existência do elenco original de imagens produzidas sobre o Rio de Janeiro.

Ver *A Notícia*, 25/2/1899, p.3.

26. *Il Bersaglieri*, 22/10/1904, p.3 e 5/5/1907, p.7.

27. *O Paiz*, 21/2/1900, p.5.

28. Ver verbete correspondente de Charles Musser na *Encyclopedia of Early Cinema*, p.511.

29. Araújo, Vicente de Paula. Op.cit., p.123.

30. Souza, José Inácio de Melo. *Imagens do passado*, p.19 e seguintes.

31. Os títulos foram tabulados a partir das exibições inseridas na base Filmes Silenciosos do site Mnemocine.

BIBLIOGRAFIA

ABEL, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early cinema*. Nova York, Routledge, 2005.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela época do cinema brasileiro*. São

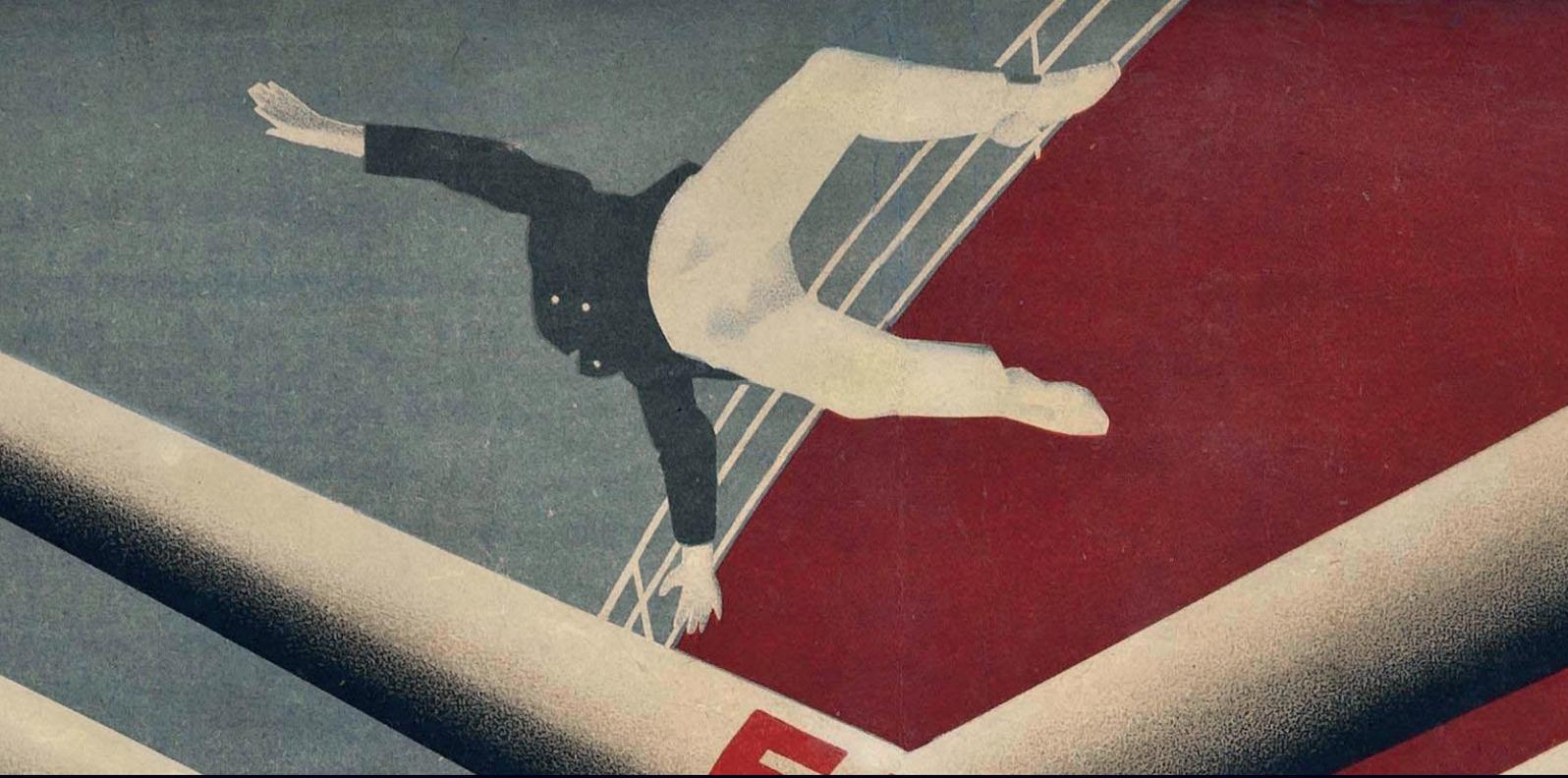
Paulo, Perspectiva, 1985.

BOTTOMORE, Steven. The panicking audience? Early cinema and the 'train effect'. *The Historical Journal of Film, Radio and Television*, 19 (2), 1999.

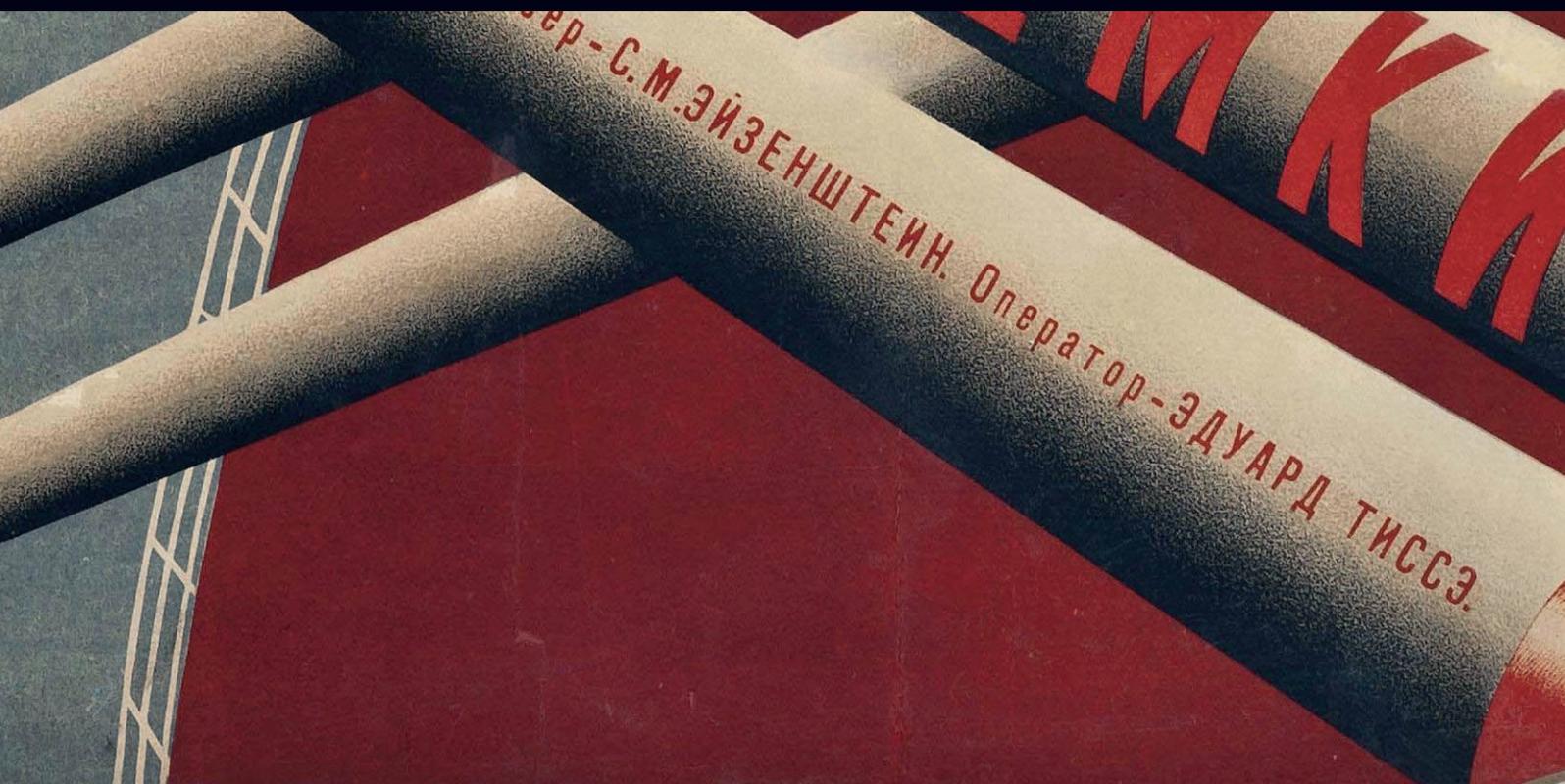
LOIPERDINGER, Martin. "The audience feels rather at home...: Peter Marzen's 'localisation' of film exhibition in Trier, In: KESSLER, Frank e VERHOEFF, Nanna. *Networks of entertainment: Early film distribution 1895-1915*. Eastleigh, John Libbey Publishing, 2007.

MARTINS, William de Souza. *Paschoal Segreto "ministro das diversões" do Rio de Janeiro, 1883-1920*. Rio de Janeiro, Editora Autografia, 2014.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo, Editora SENAC, 2004.



cinema e...
a guerra



Cinema russo: breve panorama para uma hipótese em formação

Ivonete Pinto

Ivonete Pinto é doutora pela ECA/USP, docente no curso de Cinema e Audiovisual da UFPel; sócia fundadora da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema); co-editora da revista *Teorema Crítica de Cinema*; colaboradora da revista online *Orson*; conselheira editorial de publicações como *Cadernos Forcine* e autora dos livros *A Mediocridade* (1989), *Descobrimdo o Irã* (2ªed. 2005) e *Samovar nos Trópicos* (2003), organizadora, com Orlando Margarido, de *Bernardet 80: impacto e influência no cinema brasileiro* (Paco/Abraccine, 2017) e com Fatimarlei Lunardelli e Humberto Pereir da Silva de *Ismail Xavier 70: a trajetória de um pensador do cinema brasileiro* (SESC, 2019).

Em 2018, os russos reelegem Vladimir Putin para mais seis anos no poder. Ele é presidente desde 1999. A reeleição pode deixar o mundo estupefato, afinal, as acusações que pesam sobre ele, de como exerce a censura, de como aniquila inimigos, são conhecidas. Putin, ex-membro da polícia secreta (KGB), age em permanente estado de guerra. Na essência operacional de policiais e militares vigora hierarquia, obediência e liderança. Tudo o que Putin representa. Independente de ter conseguido baixar drasticamente a inflação e de melhorar a qua-

lidade de vida dos russos, sua figura vai além do simples gestor competente.

Com a abertura promovida por Mikhail Gorbachev (1) (1985-1991), a queda do muro de Berlim, a independência das repúblicas socialistas soviéticas, enfim, com a passagem do comunismo para o capitalismo, os enredos dos filmes voltaram-se para as mesmas preocupações que atingem os países capitalistas. Ao menos a partir dos filmes contemporâneos de realizadores como Serguei Loznitsa e Andrei

Zvyagintsev, temos a sinalização de que os russos estão alterando profundamente seu modo de vida: na esfera privada, por exemplo, pais e mães trabalham como sempre trabalharam, mas agora num ritmo tão frenético e em base tão desumana, que leva à desestruturação das famílias.

À época da reforma econômica (a Perestróica, comandada pelo presidente Gorbachev(2)), a partir de 1985, mais filmes chegavam a Europa e Américas. Hoje a distribuição está deficitária, os lançamentos têm menos visibilidade. Eugénie Zvonkine, na Introdução do livro *Cinéma russe contemporain, (r)évolutions* (2017), informa que dos 147 e 162 longas-metragens produzidos na Rússia, respectivamente em 2015 e 2016, somente oito foram lançados na França. Esses números são mais reveladores ainda do desinteresse dos filmes russos no geral, pois a França é o país que historicamente mais coloca em cartaz filmes das chamadas cinematografias periféricas. Basta uma verificação no catálogo semanal Pariscope para encontrar em profusão filmes oriundos dos mais diferentes países na programação das salas. Se os filmes russos têm dificuldade de entrar na França, no Brasil menos chances possuem.

Por ocasião dos 100 anos da Revolução Russa, comemorados

em 2017, algumas instituições brasileiras programaram mostras de filmes. A Cinemateca Brasileira já vem promovendo mostras com a parceria do Mosfilm, considerado o maior e mais antigo estúdio da Europa (3). Exibiu a "4ª Mostra Mosfilm de Cinema Soviético e Russo", com 11 longas-metragens produzidos pelo estúdio, e tendo o centenário como efeméride. A mostra percorreu outros estados além de São Paulo, numa iniciativa que busca resgatar a importância que o cinema russo já teve no mundo, sendo que em

O cenário da Revolução é oportuno para este pequeno panorama do cinema russo soviético e pós-soviético, sempre com a clara noção de que nosso esforço sustenta-se apenas em recortes pontuais e restritos

2017 o apelo foi a referida revolução comunista. Evento fundamental da história moderna, seu aniversário foi motivo também de inúmeras publicações comemorativas. Destacamos a edição 220 da revista *Cult*, que trouxe o dossiê *As mulheres na vanguarda – prenúncio da revolução russa*.

Sob o pretexto de falar do papel das mulheres, a revista acabou oferecendo um amplo panorama histórico não só da participação política das mulheres, como sobre o papel da arte em uma economia não capitalista.

Ainda sobre o material produzido na esteira do centenário, reportagens recheadas de indicações de leitura dão conta de como a revolução de outubro 1917 rivaliza em importância com a Revolução Francesa de 1789. A abrangência de interesses revela indicações de leitura para além do cultural, pois até a cadela Laika foi objeto de tradução para o português. Entre títulos como *A maldição de Stalin* e *O fim do homem soviético*, foi lançada uma HQ que conta a história do envio para o espaço da cachorrinha em 1957, o primeiro ser vivo a ir para o espaço.

O cenário da Revolução é oportuno para este pequeno panorama do cinema russo soviético e pós-soviético, sempre com a clara noção de que nosso esforço sustenta-se apenas em recortes pontuais e restritos, dado o espaço e a própria limitação de acesso a um corpus mais amplo.

Assim, este texto objetiva apontar tão somente certos movimentos, através de alguns diretores que ilustram a história do cinema russo antes e depois da Perestroika (4).

E se as salas de exibição sofrem a ausência de filmes russos, num desinteresse comercial evidente, na academia diretores russos continuam sendo estudados. Impossível passar pela história do cinema, sua evolução pela linguagem, sem falar da vanguarda russo-soviética. Nomes como Serguei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Dovjenco e Dziga Vertov construíram as bases do cinema moderno. Se elegermos apenas dois nomes e sua relevância, Eisenstein e Vertov, teremos duas linhas, duas propostas estéticas de cinema que nos anos de 1920 e 1930, sobretudo, ditaram o novo. Eisenstein deixou um legado não apenas nos filmes, mas em livros e manifestos. Seus filmes mais importantes são *A greve* (1924), *O Encouraçado Potemkin* (1925), *Outubro – os 10 dias que abalaram o mundo* (1928), *Alexandre Nevski* (1938), e a trilogia inacabada *Ivã, o Terrível* (1942-1946). *O sentido do filme* (2002) e *A forma do filme* (2002) são livros seminais para a teoria do cinema, em que engendra, entre outras reflexões, e além da inter-relação com o teatro, a teoria da montagem intelectual. O que chamava de “células” na montagem (os planos), eram ordenados a partir de uma decupagem conceitual e podiam resultar em um conjunto de imagens potentes, como a quebra de eixo propo-

sital para indicar desorientação em *O Encouraçado Potemkin*. Um procedimento na arquitetura do filme que força o espectador a pensar. Como atestou o crítico e pesquisador José Carlos Avellar na apresentação de *A forma do filme*:

“(...) ler Eisenstein, tal como ver seus filmes, é algo assim como descobrir que para voar com o pensamento o homem inventou o cinema.” (AVELLAR, in: EISENSTEIN, 2002b, p. 8).

Com Vsevolod Pudovkin e Grigori Alexandrov, Eisenstein escreveu o que se simplificou como o “Manifesto do Som” (o título correto é “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”) em 1928, quando o som mal fora inventado e de fato a experiência com diálogos sincrônicos inexistia. No peque-

É no cinema, com sua potencialidade de atingir grandes plateias, que temos as imagens e as reflexões mais contundentes das guerras

no texto escrito para uma revista, e incluso como apêndice em *A forma do filme*, os três diretores defendiam o uso polifônico do

som e apostavam que a montagem seria aperfeiçoada com o novo recurso. Na verdade, Eisenstein já pensava o som mesmo sem contar com banda sonora alguma. Quando queria chamar a atenção para certo objeto que estivesse em quadro fazendo algum barulho (um sino, por exemplo), o diretor aproximava a lente gerando a sensação de algo que podia ser ouvido.

É através da montagem também que Dziga Vertov construiu toda uma narrativa em *O Homem com uma Câmera* (1929). Como um precursor do videoclipe, ele conta a história de uma cidade, Moscou, do amanhecer ao final do dia, sem intertítulos, sem palavras. Vertov, utilizando-se da montagem e da música, nos diz que o ritmo da cidade é aquele que vemos (5). Em pouco mais de 60 minutos, o diretor estabelece relações homem + máquina, “flagrando” a realidade como ela é. Idealizador da teoria do cinema verdade (kinopravda) (6), que propunha um estilo documental, Vertov com isso deflagrou outro espaço em relação a Eisenstein. Eles acreditavam em distintas formas de se comunicar. Apenas para marcar as diferenças: o primeiríssimo plano na carne podre, cheia de vermes de *O Encouraçado Potemkin*, por exemplo, em nada tema ver com o cinema de Vertov, cuja crença no real não lhe permitiria introduzir um elemento produzido para a cena.

GUERRAS

Alguns cineastas aqui citados poderiam compor o eixo da “vanguarda soviética” e ao mesmo tempo serem nomes que produziram filmes em que conflitos sangrentos fazem parte do enredo. Propomo-nos, apenas para fins de estruturação, abrir um bloco para falar de cineastas que, do mesmo modo que assinam as filmografias mais relevantes de todos os tempos –para o cinema russo e para o mundo –, também preocuparam-se com as guerras. Esta preocupação não seria isolada, o cinema apenas é uma das manifestações artístico-culturais que se debruça sobre o tema. Não há dúvida, porém, que é no cinema, com sua potencialidade de atingir grandes plateias, que temos as imagens e as reflexões mais contundentes das guerras. E através das guerras do passado, é possível compreender o presente.

Poderíamos voltar a falar de Eisenstein, que se ocupou da história do príncipe Alexandre Nevskie no próprio *Encouraçado Potemkin* tratou da revolta dos marinheiros de 1905, prelúdio, ou ensaio, para a revolução de 1917. Tantos outros diretores e diretoras tiveram seu papel nesta abordagem, como Larisa Shepitko, que em *A Ascensão* (1977), por exemplo, filmou a Segunda Guerra de modo pungente. No arranjo deste artigo, nos detemos em outros nomes

com o objetivo de contemplar uma gramática cinematográfica cuja excelência rompeu fronteiras e até hoje é paradigma da estética e da linguagem do cinema.

Por que os russos exibem uma produção tão voltada às guerras? As guerras fazem parte da história russa como o holocausto da história de Israel. A formação do povo russo foi forjada pelas lutas desde antes da expulsão dos mongóis, das tentativas de unificação, dos reinados de czares sanguinários (Ivã, o terrível, não conquistou este apelido à toa), da vitória sobre as tropas de Napoleão, dos dois milhões de russos mortos na Primeira Grande Guerra e dos 25 milhões na Segunda, da guerra civil que resultou da revolução de 1917, das guerras de independência com o esfacelamento da União Soviética, dos infindáveis conflitos étnicos... As lutas bélicas sempre fizeram parte do cotidiano dos russos e soviéticos, na era Putin não há descanso: as investidas contra o Estado Islâmico na Síria, em socorro a Basharal-Assad, já deixaram um saldo difícil de aferir, mas que a ONU estima em 400 mil mortos.

Geograficamente, parte da Rússia situa-se na Europa e outra parte de seu território na Ásia, e por esta divisão já teria uma crise de identidade permanente. Os russos são europeus ou asiáticos?

Segrillo (2012) localiza o debate da questão identitária russa nesta mistura de duas civilizações:

A face asiática da Rússia é vista como negativa por muitos (autores ocidentais, russos "ocidentalistas" e mesmo marxistas soviéticos), como desdobramento, por exemplo, do chamado "despotismo oriental". Já outros (como os eurasianistas) a defendem em contraposição a um modelo exclusivamente europeu e ocidental do que significa progresso, modernidade e avanço, lembrando que na maior parte da história era na Ásia que se encontravam as civilizações mais avançadas do mundo e não no Ocidente. (SEGRILLO, 2012, p. 124)

Afora a dualidade continental, quando os cineastas russos começaram com os experimentos para estudar a linguagem do cinema, como os exercícios teóricos de montagem praticados por Lev Kulechov, o povo russo ainda estava marcado pela disputa dos territórios da China e da Manchúria com o Japão, em uma guerra (1904-1905) que enfraqueceu o regime do Czar Nicolau II, abrindo espaço para os conflitos internos que resultaram no motim do barco *Potemkin*, encenado anos mais tarde por Eisenstein. Seria possível especular que a

identidade russa é forjada no espírito de sobrevivência engendrado pelas guerras e pela tirania, que se refletem na cultura. Com o stalinismo (1924-1953), somente a arte realista era admitida, negando-se toda e qualquer arte abstrata (7); assim, a União Soviética legou ao mundo a escola do realismo socialista (realista na forma e socialista no conteúdo), em que um modelo era seguido, tendo a mãe Rússia como motivo de orgulho visceral, por quem todo russo-soviético deveria lutar se preciso.

Dentro deste espírito, e abrigados no Mosfilm, os cineastas alinhados ao regime contavam com recursos generosos e produziram obras grandiloquentes. *Lênin em Outubro* (1937), com direção de Mikhail Romm, é um exemplo deste modelo. Traz a história verídica, porém turbinada, ocorrida durante a Primeira Guerra Mundial, de militares que ficam ao lado dos trabalhadores e lutam contra o governo Kerenski. O herói é Lênin, que volta do exterior para liderar uma insurreição em 1917.

Caso tivéssemos que eleger um filme símbolo do realismo socialista que ao mesmo tempo explora os conflitos pré-revolução como elementos cruciais, seria *A Mãe*, baseada em Máximo Gorki. Escrita como romance em 1907 e inspirado em fatos reais de 1902,

foi adaptado várias vezes para o cinema, sendo as principais versões a de Vsevolod Pudovkin (1926), de Leonid Lukov (1941) e a de Gleb Panfilov (1989). A adaptação de Pudovkin é tida como o marco zero do realismo socialista. Investe em personagens-símbolo, como o marido bêbado, o filho revolucionário e a mãe que toma consciência política de sua classe e passa a lutar pelos direitos dos operários.

Os cineastas que se opunham ao estilo oficial voltado ao realismo foram chamados de construtivistas e eram perseguidos. Novamente voltamos a Eisenstein como um exemplo

Mais adiante, outro nome de destaque é o georgiano Mikhail Kalatozov com o seu *Quando Voam as Cegonhas* (1957), centrado no drama da separação de um casal pela Segunda Guerra mundial. Ele é enviado para a linha de frente, ela acaba casando com o primo mau caráter do noivo e todo um cenário de tragédia e superação vai se delineando. A fotografia do filme,

com a decupagem, é um aspecto marcante, pois graças a ela a obra sobrevive bem e pode ser vista pelas plateias de hoje com interesse. Pela predileção em trabalhar o visual dos filmes, Kalatozov teve problemas com a censura, pois acabou inclinando-se para propostas mais poéticas do que políticas. Ao menos foi o que aconteceu com *Soy Cuba* (1964), filme incompreendido em Cuba e na União Soviética. Os cubanos não se reconheciam e os soviéticos o viam como extravagante demais (8).

Os cineastas que se opunham ao estilo oficial voltado ao realismo foram chamados de construtivistas e eram perseguidos. Novamente voltamos a Eisenstein como um exemplo. Embora tendo recebido a honraria maior, a Ordem de Lênin, ele sempre teve uma relação tensa com o estado, especialmente com a ascensão de Stalin, pois seu fervor revolucionário não evitava que visse os desmandos do líder. E sendo influenciado pelo formalismo, buscou no desenho, na literatura e no teatro inspiração para a montagem dos filmes, distanciando-se do realismo russo.

Nos anos 30, caído em desgraça, Eisenstein sai quase fugido da Rússia. Depois de uma passagem pelos Estados Unidos, vai morar no México – onde tentou realizar *Que Viva México* – voltou para

Toda sorte de problemas que Eisenstein teve com o regime não foi privilégio seu. Esta trajetória poderia ser comparada a de outros cineastas, e neste sentido o nome de Andrei Tarkovski emerge

Moscou, e pela ótica de Peter Greenaway, nunca mais se recuperou (9).

O pesquisador da cinemateca uruguaia, Luis Elbert (1985), afirmou que Eisenstein foi recebido com admiração nos Estados Unidos e Europa. Campanhas anticomunistas o fizeram retornar à Rússia frustrado, sem ter conseguido filmar e tendo que enfrentar problemas na volta.

Em sua pátria o esperava a indiferença de seus colegas, a rejeição aos seus filmes anteriores taxados de formalistas (com a única exceção do Potemkin), e o choque com um hierarca que queria ter todo o tipo de controle. (ELBERT, 1985, p. 31, tradução nossa) (10).

Elbert se refere a Boris Shumyat-sky, um burocrata, e também o maior produtor executivo do cinema soviético de 1930 a 1937, que perseguiu e vetou vários projetos de Eisenstein. Foi executado como traidor em 1938.

A concepção do que deveria ser o realismo para Eisenstein não sintonizava com os ideais do regime.

Para Eisenstein, a arte era, antes de mais nada, produção de sentido e, por isso mesmo, reduzi-la a um puro reflexo mecânico da natureza ou da sociedade significava ocultar o seu papel ideológico real, que seria preencher de sentido o mundo. (MACHADO, 1982, p. 18)

Toda sorte de problemas que Eisenstein teve com o regime não foi privilégio seu. Esta trajetória poderia ser comparada a de outros cineastas, e neste sentido o nome de Andrei Tarkovski emerge. Tendo assinado apenas sete longas, entre os períodos de 1962 a 1986, o diretor não viveu a atmosfera dos expurgos soviéticos, mas seu cinema poético e religioso igualmente sofreu por não se adequar aos preceitos realistas. E como Eisenstein, legou aos estudos do cinema pensamentos que em muito contribuem para a teoria do cinema.

Seu livro *Esculpir o tempo* é fundamental para quem pesquisa noções de ritmo e fluxo de tempo ("o tempo, impresso no fotograma, é quem dita o critério de montagem (...) ", TARKOVSKI, 1989, p. 139).

Recebido pela crítica europeia e americana como a nova vanguarda russa, foi comparado a Ingmar Bergman. Ao mesmo tempo em que não conquistava bilheterias, seus sete filmes, sem exceção, são considerados o estado da arte. Seja quando fala da arte religiosa e a liberdade de expressão (*Andrei Rublev*, 1966), seja quando fala de guerra na perspectiva de uma criança (*A Infância de Ivã*, 1962), como quando investe na ficção científica com veio filosófico-existencial (*Solaris*, 1972; *Stalker*, 1979). Tarkovski igualmente investiu na sua memória (*O Espelho*, 1975), sendo que no exílio na Itália dirigiu *Nostalgia* (1983) e na Suécia, com o mesmo diretor de fotografia de Bergman, realizou sua obra derradeira, *O Sacrifício* (1986). Morreu de câncer aos 54 anos, finalizando o filme na cama de um hospital em Paris. Em *O Sacrifício*, Tarkovski mostra o mundo ameaçado pela guerra nuclear e elege uma árvore como símbolo de tudo o que acredita, para enfim deixar um testamento eivado de esperança na figura de um menino.

Para o espectador não iniciado, pode ser um desafio, pois a lentidão do ritmo, certos códigos de linguagem e o que soa como um frequente pessimismo podem afastar o público. Quem rompe estas barreiras, no entanto, tem diante de si verdadeiros tratados sobre a psique humana, filmados com rigor estético único. Pablo Capanna assim o descreve:

Tarkovski é um dos cumes da arte do século XX e, como tal, pertence ao mundo. Em sua época, se apresentou como "dissidente soviético", mas, foi usado politicamente pela direita e pela esquerda. Sua religiosidade era tão incômoda na União Soviética como seu profetismo o seria na Europa. (CAPANNA, 2003, p. 20)

O filho de Tarkovski, de mesmo nome, esteve no Brasil para a abertura de uma mostra de fotos polaroides tiradas pelo pai. Andrei teve permissão para visitar o pai apenas quando este já estava no hospital, nos últimos meses de vida. Mesmo tendo convivido pouco com ele, a definição que faz sobre seus filmes nos parece precisa: "(...)Mas meu pai nunca fez nenhum projeto que comprometesse sua visão. Ele não buscava fama ou dinheiro. Seus filmes eram buscas espirituais" (TARKOVSKI [filho], 2012, online).

Caso vivo, Tarkovski teria hoje 87 anos e não há como imaginar como seriam seus filmes. Se considerarmos que todos os sete longas são expressivamente diferentes em temática e que até aventurou-se na ficção científica, soa prudente pensar que mesmo

É Elem Klimov, contemporâneo de Tarkovski, quem assinou *Vá e Veja*(1985), um dos mais poderosos libelos pacifistas, muito porque conduzido pelo olhar de uma criança

as demandas dos dias atuais, de uma Rússia comprometida com a velocidade do mundo capitalista, não o levariam a se preocupar com registros realistas da rotina das pessoas. Seus personagens, talvez mesmo o menino Ivã, um tanto biográfico, tinham tessitura filosófica, navegavam além das questões comezinhas.

Tarkovski viveu a primeira infância durante a Segunda Guerra Mundial e sofreu o impacto da invasão nazista. O fato de preferir ver o mundo num viés espiritual, religioso, não significa que o desespero das guerras não esteja em seus filmes, de um modo ou de outro. A dor, a separação, o

medo, a tirania, todos são ingredientes das guerras. Mas não é Tarkovski quem vai produzir o mais acachapante filme sobre a Segunda Guerra em terras russas. É Elem Klimov, contemporâneo de Tarkovski, quem assinou *Vá e Veja*(1985), um dos mais poderosos libelos pacifistas, muito porque conduzido pelo olhar de uma criança. Experimentando há alguns anos a reação das plateias de jovens estudantes de cinema, percebe-se o quanto o filme é atual e o quanto a expressão de Joseph Conrad que encerra *O coração das trevas* serve para o filme: "O horror, o horror". Os detalhes do conflito, o terror perpetrado pelos nazistas e as imagens brutais de execuções em massa, nada teria a dimensão que tem não fosse o protagonista uma criança.

Klimov não poupa o espectador de recursos dramáticos do cinema clássico (sobretudo os closes e a trilha musical com direito ao *Réquiem*, de Mozart, e a *Cavalcada das Valquírias*, de Wagner), no entanto seu filme funciona —e não envelhece —principalmente porque contou com um ator, adolescente à época (Aleksey Kravchenko), que possuía um olhar arrebatador de desespero. Mais do que isto, um olhar de quem está sempre perguntando "por quê?". Também o clima de loucura que Klimov consegue construir, equivale a grandes momentos de loucura em *Apoca-*

lipse Now (1979), de Francis Ford Coppolla, não à toa baseado em Conrad.

Se a história da Rússia é a história de suas guerras, *Vá e Veja* é o filme que melhor representa esta relação. Vai além do que se convencionou chamar pejorativamente de “patriotada”, ao dar mais peso à insanidade do que ao sentimento nacionalista que prevalece em filmes de diretores ligados ao realismo russo.

O absurdo das guerras, a perda da inocência e o olhar que atinge o espectador do filme, fazem de Klimov também um dos nomes mais relevantes da cinematografia russa, no caso, produzida nos estertores da União Soviética (11).

Da mesma época, outro nome de relevo é Nikita Mikhalkov. Mal visto por parte da crítica, pois passou a ser associado ao governo, uma espécie de amigo do poder, o destaque se dá pelo reconhecimento em premiações, que lhe valeram a alcunha de o mais célebre cineasta russo.

Dirigiu até aqui 13 longas, entre eles *Olhos Negros* (1987) e *O Sol Enganador I e II* (1994, 2010). Com o primeiro ganhou o Oscar de Filme Estrangeiro e com a continuação, desta história que se passa na Segunda Guerra, concorreu em Cannes, mas seu estilo épico já não funcionou. Câmera lenta,

overacting (o próprio diretor e a filha atuam no filme), patriotismo exacerbado, heroísmo bancado por orçamento milionário. Ingredientes do que popularmente denomina-se “dramalhão” respondem pela mudança da recepção da crítica. Mikhalkov mudou? Parece-nos que não, seu cinema sempre carregou este estilo, o que mudou é a percepção do público ocidental, sobretudo da crítica, aos filmes russos. Na citada época da Perestróica, quando aumentou a circulação dos filmes soviéticos, vivia-se um jejum desta filmografia, cercada por uma ideia de exotismo. Os 15 países que compunham a União Soviética estavam distantes no sentido geo-político-cultural e o que começava a chegar aqui era bem-vindo pelo simples fato de vir de lugares tão distantes e tão diferentes. O fenômeno que ocorre hoje com cinematografias mais periféricas ainda, do Butão ao Azerbaijão (12). Esta distorção que pode desviar a atenção para a forma do filme, em detrimento de sua origem exótica, é acrescida de outro elemento: há cerca de uma década surge na Rússia um conjunto de cineastas que investe na linguagem, que está sintonizada ao que é produzido de mais sofisticado e que percorre festivais de ponta, como Cannes, Veneza e Berlim.

CINEMA CONTEMPORÂNEO DE AUTOR

Alinhado a esta corrente, está o ucraniano Sergei Loznitsa, que concorreu em Cannes com *Minha Felicidade* (2010), uma co-produção Ucrânia, Rússia, no mesmo ano que Mikhalkov esteve *O Sol Enganador II*. Não à toa, dois anos depois, em 2012, o filme seguinte de Loznitsa, *Na Neblina*, foi reconhecido pelo prêmio da crítica internacional (Fipresci) em Cannes.

Minha Felicidade marcou a estreia de Loznitsa na direção ficcional. Ele vinha de documentários e trouxe à ficção elementos da dramaturgia e da encenação próprias deste gênero, com apelo pelo real. Um caminhoneiro, policiais corruptos, uma prostituta adolescente e um ex-soldado que lutou na Segunda Guerra são os personagens que remetem a uma Rússia bem pouco heroica. A visão crítica do país agora capitalista, somada a uma roupagem contemporânea e uma carga de violência impressionante, ilustram bem este novo cinema russo (13).

Alexandr Sokurov, neste cenário, ocupa um lugar especial. Seguramente o mais prolífero dos cineastas russos (assinou mais de 50 filmes, entre ficções e não ficções), já foi celebrado como herdeiro de Tarkovski, porém persegue uma trajetória de linhagem

própria. Sua investida mais marcante neste campo foi o plano único de 99 minutos de *Arca Russa* (2005), em que um baile foi encenado num dos maiores museus do mundo, o Hermitage. Um *tour de force*, uma pirotecnia, pois se tratava de lidar com centenas de figurantes em figurino de época. Mais recentemente, Sokurov volta a filmar num museu, desta vez no Louvre. Em registro documental, *Francofonia* (2016) traz uma estrutura narrativa plena de invenção, que faz uma ode à existência do museu francês. A denominação de filme-ensaio possivelmente é mais acertada para este título, já que a subjetividade, a abordagem poética da narração, ditam a forma do filme. A palavra "elegia", por sua vez, é a mais indicada para classificar boa parte dos seus filmes, como o autointitulado *Elegia de uma Viagem* (2001), uma meditação sobre o pintor francês Humbert.

Ainda dois destaques a respeito de Sokurov: a tetralogia do poder com *Moloch* (1999), sobre Hitler; *Taurus* (2001), sobre Stalin; *O Sol* (2005), sobre o Imperador Hiroito, e *Fausto* (2011), sobre o personagem Fausto, de Goethe. Em comum, a visão muito particular de Sokurov sobre a intimidade destas figuras. Nada menos que intrigante. Sempre explorando a plasticidade da imagem, muitas vezes recorrendo ao preto e branco, Sokurov é um cineasta

inquieta, que nunca faz um filme parecido com outro, embora algumas questões de estilo sejam recorrentes.

Como destaque final de sua obra, vale citar a (des)adaptação de Crime e castigo, de Dostoiévski, em *Páginas ocultas* (1994), em que a miséria ganha imagens tão sombrias quanto melancólicas e aterradoras. Há muitas adaptações desse romance para o cinema, russas e estrangeiras, e para quem não leu o livro (ainda) e quer conhecer a história de Raskolnikov, não se recomenda a versão de Sokurov. Ele elimina personagens, torna os diálogos rarefeitos e não facilita a compreensão do espectador, pois de fato não é isto que interessa. Quem leu o livro e domina algo do clima escuro da literatura de Dostoiévski, perceberá um diálogo inusitado. Afinal, é disto que se espera da arte, também.

O último cineasta analisado neste artigo, Andrei Zvyagintsev, dirigiu apenas cinco longas, mas representa expressivamente este cinema que reflete a condição atual da sociedade russa, que se atira no consumo (*latu sensu*) como que para recuperar o tempo perdido.

Chamamos a atenção apenas para o fato de que existem muitos outros nomes que simbolizam a produção contemporânea, como Gleb Panfilov, Mikhail Se-

gal, Kirill Serebrennikov e Serguei Oursouliak, e que alguns deles têm interesse também por comédias e filmes de ação, trazendo inclusive temas importantes da sociedade russa moderna. A opção por iluminar o trabalho de Zvyagintsev é que ele pratica um cinema de autor, como define Mairon Poirson-Dechonne em seu artigo *Andrei Zvyagintsev, da filiação tarkovskiana à visão pessoal* (in Zvonkine, 2017). A referida análise tem uma perspectiva francesa (a autora leciona na Université Paul Valéry, em Montpellier) e compara o diretor com Tarkovski e Bergman. Ela destaca, no cotejo com Tarkovski, que Zvyagintsev também filma espelhos e a natureza e que, assim como o compatriota, evita filmar cidades. Em *Leviatã* (2014) –prêmio de melhor roteiro no Festival de Cannes e Globo de Ouro de melhor filme estrangeiro –, “o meio urbano se reduz a um lugar, quase simbólico: lugar do poder representado pela estátua de Lênin e o tribunal (POIRSON-DECHONNE, in ZVONKINE, 2017, p. 182, tradução nossa) (14), ao mesmo tempo em que mostra florestas, lagos, ilhas, chuvas, terras irrigadas em *O Retorno* (2003).

Poirson-Dechonne não ignora que enquanto Tarkovski filmava no ambiente soviético, Zvyagintsev está sempre confrontado com a globalização e a uma constante tensão entre ideologia

e liberalismo econômico. Ambos são críticos de seu país e incensados no Ocidente. E o ponto em que a pesquisadora mais se apoia para defender a filiação está na dimensão metafórica ligada à espiritualidade, e para tanto lista uma série de referências bíblicas presentes nas obras dos dois russos. A ênfase, obviamente, se dá com *Leviatã*, que traz no título o monstro mencionado no Antigo Testamento. A abordagem política e social dos dois também é ressaltada, notando a autora que em Tarkovski ela se dá mais por metáforas e em Zvyagintsev de forma mais explícita.

O texto de Poirson-Dechonne não contempla *Sem Amor* (2017), provavelmente por ter sido escrito antes do lançamento do filme. Nele, é possível dizer que Zvyagintsev se distancia de uma religiosidade de viés tarkovianiskiana para centrar sua crítica ao modelo de vida russo moderno. A sinopse é simples: um casal que está se separando coloca o apartamento à venda e o filho do casal é tão ignorado por eles que simplesmente desaparece. A solidão infantil, o egoísmo adulto, o papel do Estado (polícia) nas buscas pelo menino, são emolduradas por paisagens cinzas, de um frio intenso. As personagens adultas são quase caricaturas de *workaholics*. Muito se falou no “desamor” estampado no filme,

afinal, o próprio título leva a isto. Talvez pouco tenha se falado em como se chega a este desamor; o que acontece em uma sociedade que há 70 anos era organizada de uma forma (socialista) e rapidamente precisa se adaptar a outra forma de vida (economia de mercado). Os valores, em suma, ficam cambiantes e as relações pessoais, notadamente pais e filhos, acabam sofrendo estas mudanças; o que emerge é de uma violência que só os realizadores mais autorais, como Zvyagintsev, podem refletir com mais profundidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Naturalmente, toda produção pós-soviética precisa ser examinada com cuidado e um amplo conjunto de filmes precisa ser visto e revisto. A já citada publicação *Cinéma russe contemporain, (r)évolutions* apresenta este estudo esquadrinhado, trazendo inúmeros filmes para análise, como o capítulo “L’espace comme piège dans des films russes contemporains”. Assinado pelo próprio organizador da obra, o professor da Université Paris, Eugénie Zvonkine, o texto trabalha o espaço como armadilha, partindo dos filmes que no âmbito da Perestroïka tentaram repensar a experiência soviética com fervor. Ele se detém na produção de um período delimitado, em um conjunto de filmes feitos entre 1987 e 1994 que:

...procuram trazer à luz as experiências monstruosas e muitas vezes sangrentas do passado soviético, para reescrever a história anteriormente falsificada pelos sucessivos governos soviéticos, mas também devolver significado e forma à “experiência soviética” em seus aspectos banais, seus detalhes, suas pequenas emoções cotidianas. (ZVONKINE, 2017, p. 238, tradução nossa) (15).

Esta análise nos permitiu incluir os objetos de estudo de Zvonkine no espectro das guerras, pois os 70 anos que durou a União Soviética significaram um período de manutenção dos ideais da revolução através de lutas e disputas de, poderíamos chamar, “estados de guerra”.

Fechar esta análise com *Sem Amor*, de Zvyagintsev, nos autoriza cruzar reflexões com *Vá e Veja*, de Elem Klimov, para lembrar que ambos têm sua força no olhar incrédulo de crianças diante da violência. Em Klimov, o estado não tem corpo, é ausente como figura de proteção aos civis; em Zvyagintsev ele aparece através da polícia, mas igualmente não garante apoio ou proteção (pelo contrário, é elemento corrupto). Os russos precisam sempre lembrar, nos parece, que as guerras,

reais e simbólicas, são lutadas por pessoas desprotegidas e que a força dos cidadãos estaria em entender que esta é a história deste povo. Não por acaso, o tema é recorrente nesta cinematografia. Ainda em 2013, um sucesso de bilheteria teve como título *Stalingrado* (Fiodor Bondartchouk), fazendo 6, 2 milhões de espectadores (VOGT, in ZVONKINE, idem, p. 56).

Seria possível argumentar que outros países, principalmente os Estados Unidos, da mesma forma apresentam uma filmografia baseada em temáticas de guerra. Neste caso, é preciso lembrar que as guerras no país norte americano são travadas majoritariamente longe de suas fronteiras, fazendo vítimas apenas entre seus soldados. A população russa, por tudo que foi demonstrado neste texto, viveu e vive os conflitos no seu quintal e estes conflitos podem ser estendidos também para batalhas de cunho mais metafórico, mas igualmente violentas.

Birgit Beumers (in ZVONKINE, op. cit) apresenta um estudo sobre os filmes de guerra russos evocativos da Segunda Guerra, trazendo pesquisas que mostram que a vitória e a reconstrução depois desta guerra são citadas como as mais importantes entre os feitos históricos do país. Mesmo a revolução de outubro de 1917

ficou em segundo plano para os pesquisadores. Um dado curioso nos faz, aqui, associar um aspecto desta pesquisa com o que vem acontecendo na era Putin.

Se acreditarmos nos resultados da pesquisa, o reinado de Stalin é, para a esmagadora maioria das pessoas ouvidas, por um lado associado à repressão, falta de liberdade e medo, e, por outro lado, um período de ordem, patriotismo, autoridade e orgulho nacional (BEUMERS, apud NAVYDOVA; GORCHKOV, in ZVONKINE, idem, p. 79, tradução nossa (16))

Para aproximarmos mais os cenários Stalin-Putin e os filmes que fazem referência direta ou indireta aos dois, seria apropriado invocarmos outros conflitos pontuais, como o da separação da parte ucraniana (Criméia) para ser anexada à Rússia há dois anos. Sem nos delongarmos, acreditamos ser esta lembrança suficiente para, com ela, lançar uma última conexão, que diz respeito aos esforços dos sucessivos governos Putin de devolverem à Rússia a liderança nos esportes e atletismo mundial. A manutenção da memória das guerras, com sua mistura de sofrimento e heroísmo, somado às conquistas nos esportes, são elementos constitutivos da identidade russa.

Em resumo, com os mitos das derrotas e das vitórias, erigem-se os polos do trauma e do orgulho, nos quais e pelos quais o cinema russo alimenta sua imagem.

NOTAS

1. Neste texto adota-se o sistema de transliteração dos nomes russos para a língua portuguesa usada pelos jornais brasileiros, embora Gorbachev tenha a pronúncia de "Gorbachov". Para esclarecimentos sobre o alfabeto russo, pronúncia, etc, ver monografia de MORAES (2016) indicada na bibliografia.

2. Uma precisa concepção do termo "Perestróica" encontra-se no livro do pesquisador brasileiro Angelo Segrillo, *Os russos*. Ele traz a definição como sendo literalmente "reconstrução" e transcreve trechos do livro *Perestróica: novas ideias para o meu país e o mundo*, de Mikhail Gorbachev, artífice da Perestróica. (SEGRILLO, 2012, online)

3. Fundado em 1923, o Mosfilm possui acervo de 2,5 mil títulos das eras soviética e pós-soviética e suas dependências, compostas por 15 pavilhões, são abertas ao público, sendo possível fazer um tour para conhecer parte do cenário de filmes históricos. Conforme o site Russia Beyon, cerca de 120 filmes são rodados no estúdio anualmente.

4. Este texto tem como origem o módulo "Cinema russo", ministrado por mim na disciplina "Ciclo de Cinema", integrante do currículo do curso de Cinema e Audiovisual da UFPel; parte dele também derivado material didático oferecido no curso "Cinema russo: diretores, diretoras e um pouco de história", ministrado por mim e Juliana Costa na sala Capitólio em abril de 2018, visando público cinéfilo, mas não iniciado. No curso, a pesquisadora Juliana Costa, estudiosa das mulheres cineastas russas, dedicou-se especialmente a esta abordagem, o que explica o presente artigo não ter explorado importantes nomes femininos que compõem a história do cinema russo.

5. A montagem era feita pela esposa Elizaveta Svilova, que aparece em uma sequência montando o próprio filme.

6. Também teórico, Vertov igualmente escreveu seu manifesto que entrou para a história: o *kinoglaz*, cine-olho, que antecede o *kinopravda* e propunha que a câmera seria um aparelho mais sofisticado que o olho.

7. Outras áreas como o design, a pintura, a arquitetura, o teatro e a música produziram neste que foi o estilo oficial do regime de Stalin entre os anos 30 e 50, principalmente.

8. Para mais detalhes, ver nosso artigo sobre o documentário *Soy Cuba, o Mamute Siberiano* (2015) publicado no livro *Documentário Brasileiro – 100 Filmes Essenciais*, editado pela Abraccine – Associação Brasileira de Críticos de Cinema. Versão digital do texto pode ser visto em <https://goo.gl/wssLhB>

9. Ver o estudo quase jocoso do britânico Peter Greenaway em *Eisenstein em Guanajuato*, 2015

10. No original: *Em su pátria lo esperaba la indiferencia de sus colegas, el rechazo a sus films anteriores tachados de formalistas (com la única excepción de Potemkin), y el choque com um jerarca que queria tener todo bajo control.*

11. Cabe lembrar que Klimov nasceu em Stalingrado em 1933 e viu de perto a mais renhida batalha da Segunda Guerra, a Batalha de Stalingrado. Foi ali que as tropas de Hitler tiveram que se render. Foi o grande *turning point* da guerra, tendo a batalha durado 200 dias e 200 noites, de 17 de julho de 1942 a 2 de fevereiro de 1943. Os nazistas teriam sofrido 800 mil perdas, mas no total, entre as forças aliadas e as tropas nazistas, teriam morrido 1,5 milhão de pessoas, incluindo civis russos. "A Batalha de Stalingrado foi travada em tão grande escala, e foi tão sangrenta e prolongada,

gada, que ainda há discordância sobre os números de vítimas civis e militares em Stalingrado, nas comunidades e áreas no entorno". (Nogaev, s/d, p.7, tradução nossa).

No original: *The Battle of Stalingrado was fought on such a massiv escale, and it was so bloody and protracted, that thereis still disagreementa bout- the militar and civilian casualty numbers in Stalingrad and thesor rounding communities and areas.*

12. Para um aprofundamento desta discussão, ver artigo *As cinematografias periféricas e o international style*, in PINTO, 2016.

13. Convém lembrar que este é um segmento do novo cinema russo, que recebe prêmios em festivais dentro e fora da Rússia, mas que não implica em sucesso de bilheteria. A Rússia e as ex-repúblicas socialistas soviéticas, como a Ucrânia, também produzem filmes comerciais, de apelo popular, como romances e comédias.

14. No original: (...) *le milieu urbain se réduit à une place, presque symbolique: lieu du pouvoir, représenté par la statue de Lénine et le tribunal (...).*

15. No original: (...) *pléthore cherchent à mettre au grand jour les monstrueuses et souvent an-*

glantes expériences du passé soviétique, à réécrire l'Histoire falsifié eprécédemment par les successifs gouvernements soviétiques, mais aussi à redonner sens et forme à l' "expérience soviétique" dans ses aspects banals, ses détails, ses petites émotions quotidiennes.

16. No original: *Si l'on em croit les résultats du sondage, le règne de Stalin est, pour l'écrasante majorité des personnes interrogées, d'un côté associe aux répressions, à l'absence de liberte et à la peur et, d'un autre côté, à une période d'ordre, de patriotisme, d'autorité et de fierté nationale.*

BIBLIOGRAFIA

CAPANNA, Pablo. *Andrei Tarkovski: El ícono y lapantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

----- . *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

ELBERT, Luis. *Eisenstein-Pudovkin*. Montevideo: Cinelibros, 1985.

MACHADO, Arlindo. *Eisenstein – Geometria do Êxtase*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MORAES, Eduardo Cardoso. *Reflexões sobre a transliteração russo-português à luz da linguística saussuriana*, 2016. 44p. Monografia(Graduação em Licen-

ciatura em Letras), UFRGS, 2016.
In: <https://goo.gl/VL33eG>, último acesso em 15, mar, 2018.

NOGAEV, Igor. *1942-1943 - The city of steel - The battle of Stalingrad through the eyes of British and American Newspapers*. Genève: Éditions de Syrtes (The Foundation for Historical Outlook), s/d.

PINTO, Ivonete. "Soy Cuba, o Mamute Siberiano" (pp 143-144). In: Silva, Paulo Henrique (org). *Documentário Brasileiro - 100 Filmes Essenciais*, Abraccine/Letramento, 2017. Versão digital em Academina.edu: <https://goo.gl/wssLhB> ----- . "As cinematografias periféricas e o internationalstyle" (pp 67-73). *Orson*, nº 10, 2016. *RussiaBeyon*: <https://www.rbth.com/>

SEGRILLO, Angelo. *Os russos*. São Paulo: Contexto, 2012, versão online in *Ler Livros*: <https://goo.gl/um-BMR9> último acesso em 03, mar, 2018

SALEM, Rodrigo. "Filho de Tarkóvski diz que polaroides são 'dolorosas'". In: *Folha de S.Paulo*, 14, out, 2012, online: <https://goo.gl/1s8csA>

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998



recortes



Wes Anderson e O Dandismo

João Victor Nobrega

João Victor Nobrega é bacharel em Cinema pela FAAP, escreveu e dirigiu três curtas-metragens universitários, atuou como crítico na revista *O Grito!* e escreve e edita críticas para o site da **Mnemocine**. Atualmente é técnico audiovisual da empresa Showdesign.

Há muito mais a unir o cineasta norte-americano Wes Anderson ao dandismo do que certo gosto pessoal pela moda associada ao dândi (1). O dandismo de Anderson penetra toda a concepção estética de seu cinema.

Num primeiro plano, o dandismo do diretor pode ser lido como a releitura de outras tantas releituras. Anderson como que empresta sua indumentária dos Mods ingleses, uma tradição da moda e do rock britânico que vai desde os anos 1960 com *The Who* e os *Rolling Stones*, passa pelo pós-punk de bandas como *The Jam* e chega ao britpop com bandas como *Blur*, *Oasis* e *Pulp*, cujo vocalista Jarvis Cocker aparece cantando, numa versão animada de si, no filme *O Fantástico Senhor Raposo* (2009), primeiro *stop-motion* de Anderson. Os ternos apertados e coloridos, muitas vezes com motivos quadriculados, o eventual uso de cartolas, certo gosto pela androginia, o

uso de acessórios extravagantes, tudo isso, em maior ou menor grau, parte dos dândis originais e se perpetua pelas ondas do Mod.

Não é sem razão que músicas da chamada *British Invasion*, dos anos 1960, integram a trilha sonora dos filmes de Anderson. Aliás, Anderson parece querer formar uma "rede" de dândis, não só incorporando figuras do Mod, como Jarvis Cocker, mas também dando espaço, em seus filmes, para o designer e dândi indiano Waris Ahluwalia em aparições sempre mudas, mas ostensivamente icônicas. Essa ideia de uma "rede" de dândis não é estranha à própria concepção original do dandismo. Foi mesmo Baudelaire quem disse que o dandismo podia ser entendido como uma espécie de religião, uma forma de ordem secreta cujos membros sabem se reconhecer pela conduta e pela vestimenta.

Essa concepção, inclusive, encontra eco na "Sociedade das Chaves Cruzadas", uma espécie de Ordem formada pelos *concierges* dos hotéis em *O Grande Hotel Budapeste* (2014).

Digamos que o dândi não fora tanto uma oposição direta à aristocracia, mas sim a uma forma de preservar certa nobreza num meio que se deterioraria muito rápido, isto é, a metrópole

O dândi é uma figura típica do século XIX e está ligada à perda de poder por parte da aristocracia europeia. George Bryan "Beau" Brummel é considerado o primeiro dândi da história, fora consultor de moda do príncipe regente George IV (1762-1830). Foi Brummel quem primeiro eliminou as perucas, o pó branco que se passava no rosto e os rebuscados trajes utilizados pela nobreza. Desse modo, Brummel se desfez do peso de uma indumentária carregada de um formalismo e de uma pompa que pertencia a um outro tempo, a um tempo em que a vida era menos agitada, menos cheia de urgências e regida mais pelos ritos do que pelo relógio (tempo é dinheiro e as cartolas são como chaminés).

Mas digamos que o dândi não fora tanto uma oposição direta à aristocracia, mas sim a uma forma de preservar certa nobreza num meio que se deterioraria muito rápido, isto é, a metrópole. O dândi reformulou os ritos, o bom gosto e a toalete. Sua elegância extremada seria, ao menos para Baudelaire, reflexo de sua superioridade espiritual.

O dandismo não é sequer, como parecem acreditar – muitas pessoas pouco sensatas, um amor desmesurado pela indumentária e pela elegância física. Para o perfeito dândi essas coisas são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito. (BAUDELAIRE, 1996, p.49)

O dandismo teve grande penetração na literatura, tendo como representantes Lord Byron e Oscar Wilde. Mesmo Balzac, em seu *Tratado da Vida Elegante* (2016), busca se dedicar a conceber as regras gerais de uma espécie de "dandismo invulgar" (deduz-se isso porque ele acusa o dândi de ser uma caricatura da elegância, mas diz consultar-se com Brummel).

Porém, de todas as concepções que se fez do dândi e do dandismo, parece-nos que a mais ampla e completa foi feita mesmo por Baudelaire, que compre-

endeu o próprio dandismo como o oposto da vulgaridade e, mais, como a disposição heroica de um espírito superior:

Esses seres não têm outra ocupação a não ser a de cultivar a ideia do belo em sua pessoa, de satisfazer as suas paixões, de sentir e de pensar. Dispõem, assim, a seu bel-prazer e em grande quantidade, de tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de devaneio passageiro, dificilmente pode ser traduzida em ação. (BAUDELAIRE, 1996, p.48)

O tempo e o dinheiro não são para o dândi mais do que formas de materializar a irrealidade de suas apreciações imaginárias, suas mais completas divagações sobre o belo. Ora, os planos simétricos, os complexos e bem executados movimentos de câmara e, sobretudo, a atenção extremada e obsessiva aos mínimos detalhes da direção de arte são, no cinema de Wes Anderson, a expressão de um dandismo cinematográfico, são a condensação material de seus "devaneios passageiros". É claro que os elementos aqui elencados não são suficientes para caracterizar o "dandismo cinematográfico", do contrário todo cineasta considerado preciosista seria um adepto dessa espécie de dandismo. Há

no cinema do diretor um elemento muito mais determinante para seu dandismo: o gosto pelo artifício e pela artificialidade. Para Baudelaire, a concepção do belo como reflexo da natureza é um erro típico do século XVIII, que via a Natureza como uma espécie de fonte de todo bem e de toda beleza do mundo. Segundo o poeta, essa concepção de beleza e de bem desconsidera o Pecado Original, isto é, a noção de que o homem teria sido expulso do paraíso para habitar um lugar hostil e feio. Fora do domínio de Deus, o homem vive condicionado a sua fisiologia e às ameaças externas:

(...) a natureza não ensina nada, ou quase nada, que ela obriga o homem a dormir, a beber, a comer e a defender-se, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera. É ela igualmente que leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a sequestrá-lo e a torturá-lo; pois mal saímos da ordem das necessidades e das obrigações para entrarmos na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza só pode incentivar apenas o crime. (BAUDELAIRE, 1996, p. 56)

Não se trata, portanto, apenas de uma forma de conceber a natureza como elemento externo, mas também de conceber uma forma de natureza humana: relegado a um ambiente predatório, cada indivíduo vê-se impelido a uma natureza falha e, assim, ao pecado, afastando-se progressivamente do paraíso do qual já havia sido expulso. O exercício do homem nobre, portanto, é lutar contra a vileza e a feiura da natureza, num gesto abnegado pela busca do bem e do belo, virtudes que seriam, por excelência, fruto de um esforço contranatural ou, se preferirmos, artificial. Mas, o que isso de fato tem a ver com o cinema de Wes Anderson? Praticamente tudo, na realidade. Essa busca e esse gosto pelo artifício e pelo artificial é a base mesma de toda a obra do diretor.

Tomemos como exemplo o filme *O Fantástico Senhor Raposo*. O protagonista, o próprio Senhor Raposo, encarna um dândi em sua indumentária (feita à imagem e semelhança de seu criador) e em seus dilemas. Preciso, cuidadoso e gracioso em seu ofício (também como seu criador), o Sr. Raposo é mestre no que faz: rouba galinhas como nenhuma outra raposa. A fim de dedicar-se à família, Raposo deixa sua vida de crime e passa a se dedicar a uma coluna de jornal. Porém, quando três grandes fazendeiros

inescrupulosos mudam-se para próximo da casa do protagonista, ele não resiste a retornar, ainda que secretamente, ao seu antigo ofício. Eis que o dilema do dândi se impõe.

Todo o conflito interno do Sr. Raposo se dá entre sua natureza selvagem, seu instinto predatório, sua propensão ao crime (ou ao mal) e a necessidade de civilizar-se, de conter-se, de praticar uma espécie de ascese. É interessante notar, porém, que o Se-

É interessante notar que Wes Anderson faz questão de comentar o elemento animal no humano, através de um procedimento típico de seu cinema: a miniaturização

nhor Raposo é capaz de revestir mesmo o crime em uma camada de graça e beleza. O papel do dândi não é tanto eliminar todo o mal do mundo, mas sim sublimá-lo através do artifício e é precisamente essa característica que torna o Senhor Raposo tão Fantástico, afinal, sua elegância, tão claramente artificial, aflora com uma naturalidade incomum, mesmo quando sua ação última é um ato vil, cruel.

É interessante notar que Wes Anderson faz questão de comentar o elemento animal no humano, através de um procedimento típico de seu cinema: a miniaturização. Chama a atenção que os animais de *O Fantástico Senhor Raposo* sejam excessivamente antropomorfizados, quase como humanos em miniatura. Anderson faz algo semelhante ao apresentar adultos portando-se como crianças e vice-versa, procedimento que fica mais claro em *Moonrise Kingdom* (2012). Enfim, a observação de Anderson parece ser a seguinte: a arrogância do adulto quer dissimular sua imaturidade de criança, assim como a civilidade do humano quer dissimular seus impulsos animais.

A miniaturização, por sua vez, é uma forma de *construction en abîme* (literalmente, construção em abismo). O termo vem da heráldica, que era a arte de descrever brasões, e se referia a um brasão de armas que continha inscrito em si, numa versão menor dele mesmo. Transportado por André Gide para o reino da construção artística, o termo passou a referir-se também a intertextualidade no campo artístico:

Lucien Dallenbach notou a similaridade entre a construção em abismo e o fenômeno que Claude Lévi-Strauss nomeou "modelo em pequena escala" [*le réduit*

model]. O que Claude Lévi-Strauss tinha em mente era a reprodução de um objeto existente numa escala menor, como, por exemplo, na pintura. Esta mudança de proporção possui consequências semânticas: dá à cópia um aspecto artesanal, e confere ao produtor a experiência de manipular um objeto, compensando "a renúncia às dimensões sensoriais do objeto na aquisição de dimensões de inteligibilidade. (IAMPOLSKI, 1998, p.36-37, tradução nossa)

Passar das dimensões sensoriais às dimensões inteligíveis é passar da percepção do objeto como volume e textura para a compreensão abstrata do objeto enquanto representação. Assim como as figuras no brasão, o texto (aqui entendido como qualquer forma de representação) que cita outro texto guarda com o citado alguma semelhança, embora se tenha estruturado a mensagem em cada um deles de modo diferente. O citado aparece necessariamente em escala reduzida, pois é fragmento de um texto maior. Deste modo, o diferente aparece como igual e o igual como diferente, assim como o sonho faz surgir os aspectos inconscientes do Eu sob a forma do Outro:

Repetição aqui imita a repetição compulsiva gerada por um trauma reprimido pelo inconsciente. Essas repetições não apenas reproduzem certo significado; elas apontam para a presença de certo núcleo semântico cuja significância é consistentemente representada como outro, diferente, misterioso. A repetição, então, atesta e nega simultaneamente que o significado é unívoco. (IAM-POLSKI, 1998, p.38, tradução nossa)

Wes Anderson não quer recriar, como em David Lynch, o insólito dos sonhos, mas ainda assim confere algo de onírico a seu universo. O onírico de Anderson está contido em seus interiores e exteriores, em nada semelhantes à realidade. Mas, e agora vemos mais uma semelhança com o sonho, os exteriores do cineasta são sempre o interior, pois seu universo é o da coleção (de miniaturas), cujo trauma é o da perda do mundo do objeto salvo. Tudo no mundo "andersoniano" é dissimulado. O espaço e o tempo de Anderson estão à parte do mundo, por isso, em seus filmes, as décadas e os anos se colidem indiferenciadamente. Esta necessidade de tornar o mundo todo numa "casa de bonecas" acima do tempo, de recriar o mundo à sua maneira é, senão, o motor do dandismo cinematográfico

que move o cinema do diretor, é como se fosse necessário reordenar o mundo sob a ótica do dândi, segundo um preciosismo e um perfeccionismo antinaturais.

Não seria esse o motivo de sua insistência compulsiva no plano simétrico? O ponto de fuga sempre centralizado e a simetria absoluta das composições parecem querer redimir a excentricidade e o deslocamento absoluto de seus personagens. Cada deslocamento, como a busca de Ash, filho desajustado do Sr. Raposo, por aprovação paterna, ou a desconexão entre Ned, o filho perdido do documentarista Steve Zissou (baseado na figura de Jacques Cousteau), e seu pai negligente, ou, ainda mais tragicamente, a perda não só da amada como de todo um universo pela qual passa Zero Mousta-fa, em *Grande Hotel Budapeste*. Cada um desses deslocamentos são redimidos pelo rigor estético do universo em que estão inseridos. Aqueles que foram postos à margem pela contingência de sua história e de sua natureza estarão centralizados no plano e equilibrados pela simetria. Toda perda sofrida, todo trauma, todo fragmento e toda ruína reaparece sob o signo de uma ordem, de uma ordenação maior.

Wes Anderson filma sua casa de bonecas, sua miniatura, como se ela mesma fosse o mundo. O deleite por demonstrar-se artificial parece ser a razão última de todo o seu cinema. Mas há aqui também certo gosto pelo ridículo e pelo patético, a história surge sempre como uma farsa, uma paródia de nossa existência. Suas personagens esvaziadas, cujo emocional varia entre a fleuma e a apatia, manifestam uma melancolia constante diante da vida. Tomemos o personagem Gustave H., um perfeito dândi, como exemplo dessa melancolia. Gustave H., em *O Grande Hotel Budapeste*, é o *conciERGE* que protagoniza toda a farsa ali retratada. O *conciERGE* é retratado como um homem solitário, desgarrado e, fora dos limites de seu ofício, sem passado. Tudo para ele resume-se àquele hotel e às máscaras que ele veste para realizar seu trabalho. Gustave dorme num quarto cinza e sem móveis que, em tudo, contrasta com a decoração palaciana do Grande Hotel, durante os anos 1930. Significativamente, há um plano em que, num *travelling* lateral, vamos de uma fileira de perfumes *L'Air du Panache* a um Gustave solitário em seu pequeno quarto, jantando com ar de desesperança.

Esse único plano resume a condição do *conciERGE*: um homem oco, dedicado apenas a uma

versão impecavelmente elegante de si e do mundo (dedicação essa que se condensa nos frascos de perfume), a despeito da miséria evidente do mundo.

Sua vocação de dândi está na singularidade, seu aperfeiçoamento no excesso. Sempre em ruptura, sempre à margem das coisas, ele obriga os outros a criarem-no, enquanto nega seus valores. Ele desempenha sua vida por incapaz de vivê-la. Desempenha-a até a morte, exceto nos momentos em que fica só e sem um espelho. Para o dândi, ser só quer dizer não ser nada. (CAMUS, 1951, p. 75-76)

No caso de Gustave H. ele vive, sobretudo, para satisfazer os desejos (inclusive sexuais) de senhoras ricas e desamparadas que frequentam o hotel. Porém a relação que o *conciERGE* mantém com elas é também de espelhamento. Quando Moustafa termina de contar a história de seu antigo mentor, ele conclui sobre Gustave: "Rico, velho, superficial, inseguro, loiro e carente, exatamente como suas seguidoras". Mas esse espelhamento do outro em si é também uma forma de conceber empaticamente o sofrimento humano.

Gustave tem plena consciência, tal como o Senhor Raposo, de que aquilo que se digladiava no

interior dos indivíduos, como de toda a humanidade, são os impulsos civilizatórios e os impulsos da barbárie. Uma cena em particular é bastante exemplar nesse sentido: o trem em que Gustave está, junto de seu discípulo, Zero, e da namorada de seu discípulo, Agatha, é parado por oficiais fascistas. Quando um dos oficiais ameaça deter Zero, o *concierge*, agora um homem rico, ameaça “Eu dou minha palavra, que se tocar neste homem, vai ser dispensado em desonra, trancado na prisão, e enforcado ao pôr do sol”. Logo depois Gustave é morto. Ora, as armas de que ele dispõe para enfrentar a barbárie do fascismo revelam a barbárie que há dentro de si mesmo. Mas não é apenas em momentos extremos que Gustave H. deixa-se revelar um homem rude, apesar de seus esforços sobre-humanos para eliminá-los: ele compara mulheres a diferentes cortes de carne, discrimina Zero por sua origem (ainda que venha a se redimir depois) e comete as maiores insensibilidades para com sua principal amante, Madame D.

Contudo Gustave, como Wes Anderson, tem plena consciência da artificialidade de sua conduta. Moustafa sugere isso ao dizer: “Para ser franco, creio que seu mundo [o mundo de Gustave] desapareceu antes mesmo dele nascer. Mas devo dizer que ele sustentou a ilusão com tre-

menda graça”. Esse mundo que desapareceu é o mundo em que os ritos e o decoro guiavam a conduta social, isto é, o mundo da nobreza, da aristocracia, o mesmo mundo que o dândi atualiza e ressignifica. A Segunda Guerra Mundial e o nazifascismo acachapam esse mundo em definitivo. Moustafa, ao final, vai dizer do Grande Hotel, que foi o

Ciente da incapacidade do ser humano em se desfazer de sua degradação inerente, Anderson propõe uma reconciliação com nosso lado selvagem, bárbaro, tal como a que é empreendida pelo Senhor Raposo

último reduto desse mundo em que o decoro podia reinar, com a seguinte frase: “Era mesmo uma ruína encantada”.

Há, portanto, uma nostalgia e uma melancolia inerentes aos personagens de Anderson, é uma melancolia que ecoa aquela expulsão primeira do paraíso. Estamos sempre sendo relegados a uma situação mais baixa da existência e, por isso mesmo, o melhor que podemos fazer é apresentar ao mundo a melhor

versão de nós mesmos. Ciente da incapacidade do ser humano em se desfazer de sua degradação inerente, Anderson propõe uma reconciliação com nosso lado selvagem, bárbaro, tal como a que é empreendida pelo Senhor Raposo. Ao final do filme, depois que todos os conflitos haviam se resolvido, Raposo se depara com a longínqua aparição de um lobo, único animal quadrúpede em todo filme e que não carrega traços de antropomorfização. Durante toda a narrativa, o protagonista deixa claro ter fobia de lobos, mas naquela situação, mesmo podendo, pela distância e por estar sobre uma moto, ignorar a presença do animal, ele resolve parar e tentar contato. Primeiro, ele tenta conversar em inglês com o lobo, depois, chama-lo pelo nome científico, mas ambas tentativas são inúteis. Único animal de fato selvagem em todo o filme, o lobo não reconhece a linguagem ou a ciência, mas quando o Senhor Raposo ergue seu punho cerrado, num gesto de luta e resistência, o lobo responde, pois lutar e resistir são as únicas opções possíveis no mundo selvagem. Desse modo, Raposo aceita seu lado selvagem sem medo, justamente para poder domesticá-lo da maneira apropriada e deixar, em definitivo, sua vida de crime. A vida, portanto, para não incorrer em barbárie, deve ser mediada pelo decoro, que consiste em nada

mais do que um estrito respeito às normas, isto é, na estrita observação do rito, no cumprimento da liturgia. De fato, em *Moonrise Kingdom*, Anderson põe essa convicção na boca do padre que oficia a cerimônia de casamento dos protagonistas, duas crianças de 12 anos, por sinal. Antes da cerimônia, ele deixa claro para os noivos quão importante é cumprir o ritual segundo as normas, o que ganha outra dimensão num filme que fala sobre amadurecimento e rituais de iniciação.

Mas cumprir os rituais segundo as normas nem sempre significa seguir os manuais cegamente, afinal o casamento de que falamos acima envolvia dois menores de idade. Muitos personagens de Anderson, como o próprio Gustave em sua obstinada ilusão, carregam essa dimensão quixotesca de travar lutas imaginárias ou mesmo lutas vencidas. Max Fischer (Jason Schwartzman), o jovem dândi que protagoniza *Rushmore* (1999), por exemplo, é um menino de 15 anos que sonha ir para o colégio Rushmore e vive de criar clubes de atividades extracurriculares, além de alimentar uma paixão platônica por sua professora, enquanto negligencia sua vida escolar oficial. O dândi, afinal, é aquele que se orienta por uma paixão obstinada pela originalidade.

Denominem-se eles refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, não importa: são todos uma mesma origem; são todos dotados do mesmo caráter de oposição e revolta; são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade. Vem daí, nos dândis, essa atitude altiva de casta provocadora, até mesmo em sua frieza. (BAUDELAIRE, 1996, p. 50)

O dândi se apega às regras na medida em que ele mesmo pode criá-las e recriá-las, afinal, devemos lembrar, essa figura surgiu como sendo a redefinidora da moda e do bom gosto. Como criador de uma gramática cinematográfica própria, Anderson é o maior imitador de si mesmo, fazendo com que suas imagens remetam a si mesmas, espelhando-se infinitamente, na medida em que possam gerar reconhecimento imediato, pois, como já sabemos, o dândi só existe diante do espelho e, apesar de todo o vazio, é preciso sustentar, com graça, a nossa ilusão.

NOTAS

(1) A moda associada ao dândi sofreu diversas modificações e atualizações ao longo das décadas, porém, em linhas gerais,

pode-se dizer que se trata de um tipo de vestimenta que preza pela elegância e pelo refinamento estético. Em suas versões mais atualizadas, essa moda ganha ares "retrô", lançando mão de ternos alinhados, sapatos de bico fino, bengalas e, muitas vezes, cartolas.

BIBLIOGRAFIA

BALZAC, Honoré de; AGUIAR, Rosa Freire (Org.). Tratado da Vida Elegante. São Paulo: Penguin-Companhia, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CAMUS, Albert. O Homem Revoltado. Rio de Janeiro : Record, 2011.

IAMPOLSKI, Mikhail. The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film. Berkeley: University of California Press, 1998.

FILMOGRAFIA

Rushmore (Wes Anderson, 1999)
Vida Marina com Steve Zissou, A (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, Wes Anderson, 2004)
Fantástico Senhor Raposo, O (*The Fantastic Mr. Fox*, Wes Anderson, 2009)
Moonrise Kingdom (Wes Anderson, 2012)
Grande Hotel Budapeste, O (*The Grand Budapest Hotel*, Wes Anderson, 2014)



análise fílmica



O insólito monstruoso e a delicada forma da água

Marina Costin Fuser

Marina Costin Fuser é doutora pela universidade de Sussex, com doutorado-sanduiche na UC Berkeley em estudos de gênero e cinema, mestra em ciências sociais pela PU-C-SP especializada em estudos de gênero, pesquisa nomadismo no cinema de Trinh T. Minh-ha.

Os aficionados em *Amélie Poulain* (2001) vibraram com *A Forma da Água* (2018). Com efeito, a estética cuidadosa de Guillermo Del Toro é distribuída em finas camadas de planos úmidos, macios, disponíveis ao toque do olhar. Os tons de verde oliva em contraste com vermelho nos transportam para o universo mágico de Amélie. O verde dos uniformes das funcionárias de um estranho laboratório se camufla com o verde das paredes, como uma flora triste e chuvosa de um lugar recôndito sem janelas. A que fim serve o laboratório ao certo não sabemos, apenas que ele esconde um segredo. Mas o que é um segredo para uma faxineira muda, quase invisível em seu precário ofício? A segurança do laboratório é chefiada pelo Coronel Richard Strickland, um déspota grosseiro, com o auxílio

do guarda quixotesco Fleming. A princípio, os milicos mal notam a presença de Elisa Esposito e de Zelda Delilah Fuller, que limpam todos os dias o laboratório e não estão autorizadas a fazer perguntas. A chegada de um curioso monstro num gigantesco aquário é o evento que atravessa todo arco da narrativa, que tem a Guerra Fria como pano de fundo.

A clausura de um laboratório escuro e úmido, sem janelas para o mundo externo, dá o tom da rotina monótona e solitária de Elisa, que precisa recorrer ao sonho para dar sentido à repetição cíclica de uma vida até então sem surpresas. Nada ilustra melhor a fastidiosa rotina de Eliza do que uma geladeira cheia de tortas de limão, que ela não gosta, mas prova para não ferir os sentimentos de seu

amigo Gilles, com quem divide um apartamento. Mas, apesar das mesmices, ela aprecia a seu modo a beleza das coisas simples, e conta com a tagarelice simpática de Zelda, sua amiga e fiel escudeira, que todas as manhãs lhe guarda lugar na fila do ponto. Os personagens são

A soberba do herói de guerra que não salva um só soldado em combate, mas captura um monstro na América do Sul, se sustenta na materialidade do Cadillac, vendido como o automóvel de um homem poderoso, do conquistador

caricatos, trazidos para perto da câmera, que entra e sai de foco, provocando uma estranheza satírica, tão lúdica que chega a ser infantil. Infantil mais por criar um universo fantástico num mundo ordinário do que pela complexidade de cada personagem, que tem um tratamento cuidadoso e sensível à política sugerida pelas capilaridades que os atravessam, sem perder a ternura.

A política se inscreve nas camadas subcutâneas, quando a dor se aflora. Como no momento em que Gilles é posto para fora de uma lanchonete por corres-

ponder ao desejo homoafetivo recalcado do garçom, que se constrange com a sutil tentativa de aproximação que ele mesmo iniciara. O mesmo garçom enxota clientes negros, precisamente quando Gilles lhe pede um beijo, deixando no ar certa ambiguidade. Teria o garçom expulsado os clientes de pele negra por racismo, ou por que não tem a coragem de beijar um homem na frente deles? Ou teria o racismo servido de escudo para lidar com a ignomínia de seu desejo por Gilles? No fim, o garçom volta atrás, e expulsa também a Gilles. Del Toro joga com as margens, acrescentando camadas interseccionais que demarcam esses corpos socialmente lidos como abjetos. Zelda também é obrigada a engolir sapos de seu chefe racista. A cena em que o chefe entra no banheiro e urina sem se acanhar com a presença das duas funcionárias escancara a misoginia de um macho-alfa, que mais tarde investe para cima de Elisa, precisamente por ela não falar. Uma mulher calada é o mínimo que um narcísico prepotente como o Coronel Strickland pode querer. Sua esposa lhe é dedicada e fiel, porém ela pensa e fala. A delicadeza com que Del Toro desenvolve os preconceitos é seiva para uma poética de paredes descascadas e chãos escorregadios, por onde pisam e tropeçam os personagens.

A soberba do herói de guerra que não salva um só soldado em combate, mas captura um monstro na América do Sul, se sustenta na materialidade do Cadillac, vendido como o automóvel de um homem poderoso, do conquistador. Sua conquista, a captura do monstro, não se dá por encerrada enquanto o monstro permanece vivo, à disposição da ciência, cuja defesa se remete a Dr. Robert Hoffstetler. O General Frank Hoyt, superior ao chefe de segurança, tem interesses políticos em manter viva a criatura, como método de barganha por prisioneiros de guerra. A política, a ciência e os caprichos de um conquistador disputam a sorte do monstro, em que a vida, caso preservada, seria fadada a um cativo. Entretanto há ainda outra força em jogo: o amor de Elisa.

O Monstro, por sua vez, demonstra afeto e sensibilidade perto de Elisa. Ela escamoteia em sua bolsa ovos cozidos, que ele devora com gosto. O ovo é arquétipo de uma vida fecunda, de uma gême libertadora que ele aceita de bom grado. Em sua bolsa ela esconde uma pequena vitrola, que desperta no Monstro emoções à flor da pele. O vidro que separa os corpos de Elisa e de seu amado Monstro aproxima pela transparência, que permite um toque frio e mediado, mas aproxima o olhar. A frieza do vidro pouco a

pouco cede espaço a um respiro mútuo ao ar "livre", ainda que sempre nos confins do sigiloso laboratório. O cativo traz consigo uma iminente ameaça de morte, que se intensifica à medida que a queda de braços entre as forças em jogo pende para a inutilidade de manter o Monstro vivo. O Monstro não fala nem mesmo em libras. Sua voz e sua vontade só interessam a Elisa, que num súbito impulso, resolve resgatá-lo. A rota de fuga não ocorre sem a solidariedade de outros personagens socialmente abjetos, cuja empatia é desperdiçada por sentirem na pele os efeitos da desumanização. Elisa conta também com a ajuda do cientista, que não é quem se diz ser. Ao constatar que o Monstro é capaz de sentir emoções humanas, o cientista impostor trai sua missão espia e morre heroicamente para libertar o Monstro, assim permitindo que aconteça o amor impossível.

A cena mais sublime do filme se dá no espaço intimista do banheiro do pequeno apartamento onde vivem Elisa e seu amigo Gilles, situado sobre um antigo cinema abandonado às moscas pela clientela. O extraordinário acontece numa banheira velha, em que Elisa se masturbava em cenas anteriores. A torneira transborda até que dois corpos submersos se entrelaçam: a moça e o monstro. Amor anfíbio,

encontro vertiginoso. Um ditado popular apresenta a seguinte pergunta: "um pássaro pode amar um peixe, mas onde eles morariam?" Para os personagens de Del Toro este dilema só pode ser respondido em chave fantástica. Contudo o fantástico ganha corpo no espaço do ordinário, sem grandes efeitos especiais como nas épicas Hollywoodianas, mas pelo encantamento do mundo intimista. O banheiro se torna um mar aberto, onde o amor transita livre, e logo transborda, do banheiro de Elisa para o apartamento e finalmente para o cinema do vizinho de baixo, como torrentes que se precipitam pelos canais de Veneza. O encontro surreal entre a bela e o monstro humaniza o monstro e bestializa a bela. O ato inconcebível, tanto pela moral, como pela ótica do possível, se redime pelo amor. Só o amor é capaz de tornar possível o impossível. É o amor do monstro, arrependido por ter devorado seu gato num ímpeto animalesco, que cura a ferida de Gilles. É o amor do monstro que traz de volta a vida de Elisa, após ser fatalmente ferida pelo vilão. Amor, gratidão e afeto são substâncias que se misturam nessa estranha forma da água. A cura é orquestrada pelas membranas do Monstro, que só é monstro dentro daquela sociedade. Numa comunidade indígena na América do Sul, onde é encontrado pelo conquistador, o

Monstro é tido como um Deus por seu poder de cura. Mas ele não se entrega sem luta, e se revela monstro ao arrancar o dedo de seu raptor. Pode um corpo arrebatado lutar por sua sobrevivência sem que seu raptor use sua violência para justificar a própria monstruosidade? Em outras palavras: quem é o monstro?

Pois bem, me detenho nesta pergunta para pensar nessa estranha figura do monstro presente em *A Forma da Água*. Para responder à pergunta "o que vem a ser um monstro?"; parto do pressuposto de que a morfologia dos monstros mitológicos, imaginários e socialmente edificados não se limita a descrever apenas um tipo de monstro. Mesmo neste filme, há mais de um tipo de monstro. Na pergunta que poso no parágrafo anterior em que pergunto quem seria o monstro, aponto para a monstruosidade do conquistador, que invade terras estrangeiras, captura uma criatura endêmica e acusa sua monstruosidade à medida que ela reage à sua captura. Aqui estamos falando daquilo que Michel Foucault chama de "monstro ubuesco" (FOUCAULT, 2001) em alusão à peça *Ubu Rei*, de Alfred Jerry, um teatro que expõe ao ridículo o absurdo do rei tirano. O caráter "ubuesco" do coronel é bastante caricato, exaltando seus ridículos, satirizando o requinte e as pompas associadas

ao seu cargo e poder. Sua fragilidade é tamanha que seu dedo é arrancado por sua presa, e lhe é devolvido logo por aquela que lhe tira seu maior triunfo: o Monstro. Seu dedo logo apodrece e exala o cheiro de uma derrota. Quando, no momento da fuga, o furgão destrói a frente do imperioso Cadillac, a estrutura de poder tem seu símbolo abalado. Quão frágil é esse poder do despota? Está anunciada neste gesto a derrota do monstro ubuesco. Não há seguro ou reparo possível para o Cadillac, ou para a sorte do vilão.

Seguimos para o próximo monstro, ou melhor, para outro sentido de monstro ao qual prefiro chamar de socialmente abjeto, ainda que se enquadrem na categoria que Foucault chama de "monstro humano". Em *Os Anormais*, Foucault discorre sobre como se deu a exclusão dos leprosos na Idade Média. Postos para fora dos muros da cidade, os enfermos eram declarados mortos em rituais fúnebres e despidos de sua condição de sujeito em todos os sentidos. "...É sob esta forma que se descreve, e ao meu ver, ainda hoje, a maneira como o poder se exerce sobre os loucos, sobre os doentes, sobre os criminosos, sobre os desviantes, sobre as crianças, sobre os pobres." (FOUCAULT, 2001) A expulsão dos leprosos como um meio de purificação da sociedade foi aos poucos

desaparecendo, pois o poder, enquanto instituição, foi encontrando maneiras mais eficazes de tirar proveito dessas pessoas. Foi o que ocorreu com os portadores da peste bubônica, que passaram a ser sujeitos a inspeções sanitárias e a mecanismos de controles em sua capilaridade sendo absorvidos pelo sistema, em situação precária. "O domínio da anomalia (...) pouco a pouco vai recobri-los, confiscá-los, de certo modo colonizá-los, a ponto de absorvê-los". (Id. *Ibidem*)

Elisa e Zelda, por exemplo, são funcionais ao sistema. O trabalho delas é produtivo, ainda que elas não gozem de quaisquer privilégios, trabalhem num local insalubre sem ver a luz do sol, sendo obrigadas a ouvir desaforo do patrão. Zelda é uma mulher negra, pobre e periférica, passa por diferentes correlatos depreciativos que a relegam a uma marginalidade social. Ela é tratada com racismo pelo chefe e atura o machismo de seu marido acomodado, que passa o dia inteiro no sofá enquanto ela arca com o sustento da casa. Cada marca de exclusão a outorga o status de socialmente abjeta, uma pessoa desqualificada. Do mesmo modo, Elisa é uma mulher muda, cujo silêncio a priva de toda voz, fadada a viver em um mundinho bastante recluso da sociabilidade. Ela se comunica através de Zelda, que sabe ler li-

bras e a ajuda sempre que pode. Seu silêncio, voltado para um mundo acessível a poucos, parece perturbado por um grito interno que a tira de sua condição passiva para encontrar a própria "voz", pedindo ajuda a Gilles. São seus desejos que gritam em surdina. A condição de abjeta das duas figuras subalternas, de certa forma, lhes confere uma invisibilidade que camufla o plano de resgate do monstro. Na cena do inquérito, o coronel chega a balbuciar que não faz sentido investigar quem trabalha na sujeira em busca de alguma verdade sobre o ocorrido. Intelectualmente desqualificadas, elas acabam não levantando suspeitas, pelo

A homossexualidade, a não conformidade com os papéis de gênero, ou o simples não pertencimento à classe, ao gênero ou à raça dominante, instituem anomalias

menos num primeiro momento. Gilles é um personagem complexo, cujos desejos são reprimidos por anos a fio. Ajustar-se a uma sociedade que entende sua homossexualidade como inerente ao campo da anomalia recobra o seu preço. "Quando

eu era jovem, eu deveria transar mais", suspira. Ele é um artista não reconhecido, um homem melancólico, que insiste em tentar agradar a Elisa com tortas de limão, sem se dar conta de que ela não gosta de torta de limão. Ele também se resguarda num mundinho solitário, fechado em si mesmo. Mas essa redoma de vidro se quebra ao passo que Elisa lhe pede ajuda em seu plano mirabolante para libertar o monstro. Ao se deparar com o sofrimento inerente à sua própria condição de abjeto, seu amor socialmente inconcebível cria um nexo de empatia pelo amor impossível de Elisa.

O "monstro humano" de Foucault atenta contra a natureza e contra as normas que a regem. "...é o grande modelo de todas as discrepâncias". (FOUCAULT, op.cit.) Para Foucault, "por trás de todas as anomalias, dos pequenos desvios, das pequenas irregularidades, há algo de monstruoso" (Id. Ibidem). Em última instância, basta desviar um pouco da norma socialmente estipulada, daquilo que se entende por normal, que o sujeito já adquire o status de anômalo, de monstruoso. A homossexualidade, a não conformidade com os papéis de gênero, ou o simples não pertencimento à classe, ao gênero ou à raça dominante, instituem anomalias. O "normal" aqui não é mensurado em números, mas

sim por outra métrica: a do poder. Nesse contexto, o monstro é aquele que está no vértice oposto daquele que detém e exerce o poder. Mas o jogo de poder é complexo, e pressupõe contrapoderes e viradas de jogo. Por isso o monstro apresenta uma ameaça latente.

Agora chegamos ao personagem do Monstro propriamente dito: uma criatura inspirada nos monstros das águas do folclore amazônico. Com efeito, a criatura se assemelha a algumas descrições de uma figura mitológica indígena denominada Ipupiara (ou Igpupiara ou Upupiara), que é uma espécie fluvial ou marinha com características hominídeas, com escamas de peixe, face anfíbia, olhos grandes e densos. De acordo com Carlos Zeron e Carlos Carnenietzki (ZERON e CARNENIETZKI, 2000), a criatura é considerada um demônio pelos jesuítas e colonizadores, e uma deidade para alguns povos indígenas, mas pouco se sabe sobre a visão dos indígenas por ser transmitida pela história oral, bastante distante dos relatos registrados pelos portugueses, preponderantemente investidos na narrativa colonial que demonizava as deidades indígenas. Ipupiara, também conhecido como homem-sapo, é uma criatura metamórfica entre homem, anfíbio e peixe, avistada na costa brasileira e nas margens dos rios

amazônicos, capaz de sucumbir suas vítimas com um abraço que lhe rouba o ar. Faz parte das narrativas da colonização do Brasil e dos primeiros contatos entre a coroa e os povos originários. Não há referência explícita ao Ipupiara no filme, mas é certo que há semelhanças entre as criaturas da água. Independentemente de ser ou não uma alusão direta ao homem-sapo, é sabido que entre os povos que viviam nas margens dos volumosos rios e afluentes da Amazônia, a água é alvo de força vital e misteriosa, onde habitam criaturas reais e fantásticas. De acordo com Franz Pereira:

A importância e o poder da água, à parte desse caráter sociocultural e de suas propriedades meramente físicas, reside também numa aura de mistérios, de segredos, de simbologia mágica e psíquica; de um fluxo invisível, mas perfeitamente perceptível, mesmo para quem tem uma sensibilidade pouco sutil. (PEREIRA, 2001)

O maravilhoso monstro dá forma à água, primeiro do aquário e depois da banheira de Elisa. Ele dedica sua faceta monstruosa ao coronel, mas mostra sua ternura a Elisa e seus amigos, suscitando questionamentos acerca de sua natureza mons-

truosa. O Monstro é um ser colonizado que combate seu colonizador. Existe uma linha de poder bastante acentuada que demarca a fronteira entre os corpos do Monstro e do Coronel (o colonizador por excelência). Para Barbara Creed, a ideia de fronteira é crucial na constituição do Monstro nos filmes de terror.

Ainda que a natureza específica da fronteira mude de filme para filme, a função do monstruoso permanece a mesma – suscitar o encontro entre a ordem simbólica e aquilo que ameaça sua estabilidade. Em alguns filmes de terror o monstro é produzido na fronteira entre o humano e o não humano, o homem e a fera (*Dr. Jekyll e Sr. Hyde*, *O Monstro da Lagoa Negra*, *King Kong*); em outros na fronteira entre o normal e o supernatural, o bem e o mal (*Carrie A Estranha*, *O Exorcista*, *A Profecia*, *O Bebê de Rosemary*); ou o monstro é produzido na fronteira que separa aqueles que se conformam com os papéis de gênero a eles atribuídos daqueles que os recusam (*Psicose*, *Vestida Para Matar*, *Imagem do Medo*); ou na fronteira entre o desejo sexual normal e o anormal (*A Fome*, *A Marca da Pantera*). Muitos filmes de terror também constroem

uma fronteira entre aquilo que [Julia] Kristeva chama de 'corpo limpo e apropriado' e o corpo abjeto, ou o corpo que perdeu sua forma e integridade. O corpo simbólico íntegro não pode fornecer quaisquer sinais de dívida com a natureza.
(CREED, 2007)

Trata-se, nesta visão, de uma região fronteira imaginária situada entre o Si e o Outro, num corredor semântico de simbolismos e oposições binárias que apartam aquilo que é humanizado do que é bestializado, o que é digno de humanidade do que não o é, e a ameaça a uma quebra de estabilidade que o lado negativo da força representa para a ordem de dominação. Esta ordem, para Creed, passa pela religiosidade e pela moral associada a valores Cristãos, mas transborda para a arena política e social. Como em Foucault, tudo o que escapa à norma é anormal, e, portanto, abjeto, monstruoso, anômalo. O terror coloca em marcha essa espécie de maniqueísmo, porém não sem complexidade, no caso de bons filmes. Não obstante, o duelo entre forças antagônicas, entre a ordem e o caos, é emblemático aos clássicos de terror. Como em todo duelo, ninguém triunfa sem chagas, sem algum tipo de sacrifício. Ao libertar o Monstro, Elisa é atingida.

Quando o corpo de Elisa cai, o Monstro resplandece das águas devolvendo-lhe a vida que lhe fora salva tantas vezes. A misteriosa marca de nascença no pescoço de Elisa adquire um significado. Com efeito, ela passa a respirar através desta marca, que na verdade é uma guelra, e lhe permite a vida submarina junto a seu amado Monstro. As fendas em seu pescoço são marcas de que há algo de Monstro na própria natureza de Elisa, algo de extraordinário. Ao dançar sua valsa flutuante, eis que cai um sapato vermelho do pé de Elisa, como uma Cinderela das águas. Nessa cena de conto de fadas, ela trilha a trajetória inversa à pequena sereia, que abandona sua condição de Monstro e se torna humana para viver com seu príncipe. Elisa, por sua vez, vira Monstro para que o amor triunfe. O conto de fadas passa por uma inversão reflexiva, nos devolve a pergunta: mas afinal, o que é um monstro? Donna Haraway responde este dilema de forma implacável:

Os monstros sempre definiram os limites da comunidade no imaginário do Ocidente. Os Centauros e as Amazonas da Grécia antiga estabeleceram os limites da polis nuclear dos gregos humanos e masculinos, rompendo com o casamento e poluindo as fronteiras entre o

guerreiro, a animalidade e a mulher. Gêmeos idênticos e hermafroditas eram o confuso material humano que servia de base aos discursos médicos e jurídicos sobre o natural e o sobrenatural, os prodígios e as doenças, nos primeiros anos da França da era moderna – elementos cruciais para o estabelecimento da identidade moderna..(HARAWAY, 2009)

Monstro é o ser colonizado, num limbo perigoso que reside entre a animalidade e a mulher, entre o amor estranho e a estranheza da nossa existência anfíbia, que reluta – ora submersa, ora com os pés firmes no chão – tentando se adaptar a um mundo que lhe é inteiramente hostil. Monstro é aquele ser marcado pela diferença sob a égide de Ubuescos Colonizadores. Ainda que precisemos inventar caminhos mágicos que nos permitam a sobrevivência, o amor é a única força capaz de nos redimir do Monstro que nos habita.

BIBLIOGRAFIA

CREED, B., *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, 6 ed. New York: Routledge, 2007.

FOUCAULT, Michel, *Os Anormais*, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HARAWAY, D., In: KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz, *Antropologia do Ciborgue: As vertigens do pós-*

-humano, 2a ed, Belo Horizonte, Autêntica, 2009.

PEREIRA, F. K., *Painel de Lendas e Mitos da Amazônia Belém: Trabalho premiado (1o lugar) no Concurso "Folclore Amazônico 1993" da Academia Paraense de Letras*, 2001.

ZERON, C.A.M.R. e CAMENIET-ZKI, C.Z., *Quem conta um ponto, aumenta um conto: O Mito do Ipupiara, a Natureza Americana e as Narrativas da Colonização do Brasil*, In: *Revista de Indias*, vol. LX, núm. 218, 2000.

FILMOGRAFIA

A Forma da Água (Guillermo Del Toro, 2018)

A construção cinematográfica da eugenia em Tarzan

Celso Ronald de Oliveira Reis

Celso Ronald de Oliveira Reis é professor de Língua Inglesa e Língua Portuguesa e Advogado. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela UTFPR. Mestrando em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi (SP).

O LIVRO DE EDGAR RICE BURROUGHS E O FILME TARZAN, O HOMEM MACACO

Em 1912, Edgar Rice Burroughs escreveu o livro que o tornaria famoso, o clássico *Tarzan of the Apes* ou *Tarzan, O Homem Macaco*. Segundo Svitras (2017), em sua juventude, o autor gostava de pulps e livros de aventura que o estimularam a escrever. Seu primeiro livro foi *A Princess of Mars* ("Uma Princesa de Marte"), que originou o personagem John Carter. Como havia um interesse dos países do Primeiro Mundo pela África, na virada do século XIX para o XX, isso estimulou a imaginação de Burroughs para criar Tarzan.

A partir da lenda dos gêmeos Rômulo e Remo, que veio a ser uma inspiração para o autor, aliado ao seu fascínio pelas terras africanas, criou a história de um homem, filho de lordes ingleses, que vem a ser o único sobrevivente de um acidente na costa africana e é adotado por uma símia, Kala, que havia perdido seu próprio filhote. Ao crescer ele descobre suas origens, seu verdadeiro nome é John Clayton III, mas foi rebatizado pela tribo dos Manganis como Tarzan, que na linguagem dos macacos (criada pelo próprio autor) significa "pele branca". Ao entrar em contato com uma expedição, conhece Jane Porter e ela o leva de volta para a civilização.

Porém, na selva de pedra a que foi levado conhece a cobiça e a maldade, diferente da selva em que foi criado, o que faz com que abandone seu título e retorne ao lugar que considera seu lar: a floresta.

No Brasil, houve a adaptação dessas teorias e pensou-se que, já que as outras raças eram inferiores, quanto mais pessoas brancas o Brasil possuísse, menos negros haveriam de prosperar

Em 1918, o diretor Scott Sidney dirige o filme Tarzan, baseado no livro de Burroughs, e é a partir do filme que nos baseamos para constatar que a teoria da eugenia permeia toda a estória do homem macaco nesse período específico da década de 1910. O filme deixa transparecer a crença de uma sociedade com relação à superioridade da raça branca. Fato que fez com que a comunidade negra fosse hostilizada e colocada como pessoas de pouco ou nenhum valor. A tecnologia cinematográfica foi usada para tal intento, sendo uma ferramenta vista por milhões de pessoas, ela tanto pode servir para a diversão sem compromis-

so, como para passar alguma mensagem como os filmes de Charles Chaplin, com o seu personagem "vagabundo" que nos fazia rir, chorar e refletir.

Dessa mesma forma fez-se com o primeiro filme de Tarzan: transformaram o negro em uma personagem caricata e covarde.

TEORIA EUGENISTA E A TEORIA DO BRANQUEAMENTO

A partir de meados do século XIX, no Brasil e em vários países do mundo, começaram a circular teses eugenistas; tais teses vinham embasadas naquilo que chamavam, na época, de ciência e tiveram grande aceitação na comunidade científica daquele tempo:

Entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX, vigoraram em várias partes do globo as teses eugenistas, isto é, teses que defendiam um padrão genético superior para a "raça" humana. Tais teses defendiam a ideia de que o homem branco europeu tinha o padrão da melhor saúde, da maior beleza e da maior competência civilizacional em comparação às demais "raças", como a "amarela" (asiáticos), a "vermelha" (povos indígenas) e a negra (africana). (FERNANDES, 2017,

on-line)

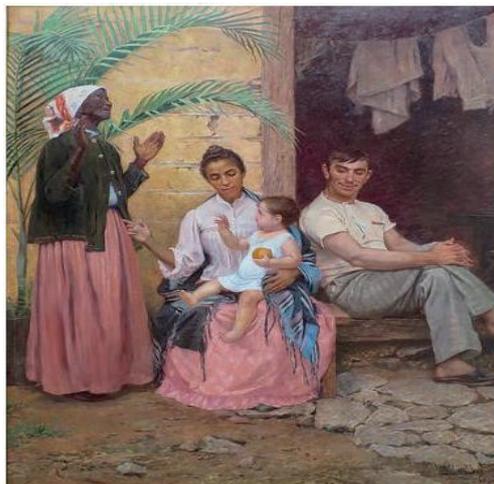
No Brasil, houve a adaptação dessas teorias e pensou-se que, já que as outras raças eram inferiores, quanto mais pessoas brancas o Brasil possuísse, menos negros haveriam de prosperar, pois as raças inferiores copulariam com raças superiores e em pouco tempo a raça branca suplantaria a inferior. Vejamos:

Nesse período, alguns intelectuais brasileiros incorporaram essas teses e delas derivaram outra, por sua vez, "aplicável ao contexto do Continente Americano: a "tese do branqueamento". "A defesa do branqueamento", ou do "embranquecimento", tinha como ponto de partida o fato de que, dada a realidade do processo de miscigenação na história brasileira, os descendentes de negros passariam a ficar progressivamente mais brancos a cada nova prole gerada.

O antropólogo e médico carioca João Baptista de Lacerda foi um dos principais expoentes da tese do embranquecimento entre os brasileiros, tendo participado, em 1911, do Congresso Universal das Raças, em Paris. Esse congresso reuniu intelectuais do mundo todo para debater o tema do racismo e da relação das

raças com o progresso das civilizações (temas de interesse corrente à época). Baptista levou ao evento o artigo "Sur les métis au Brésil" (Sobre os mestiços do Brasil, em português), em que defendia o fator da miscigenação como algo positivo, no caso brasileiro, por conta da sobreposição dos traços da raça branca sobre as outras, a negra e a indígena. (FERNANDES, 2017, on-line)

Se olharmos para o Brasil de hoje, vemos que essa teoria fez efeito. Muitos negros possuem a pele mais clara, tanto que em alguns casos não se percebe traços de



negritude na pessoa.

Figura 1- "A Redenção de Caim"

Fonte:Quadro de Modesto Broco y Gómez, 1895

No quadro acima vemos a representação do "milagre da miscigenação", pois a avó negra, mãe de uma filha mulata, vê,

finalmente, seu neto vir ao mundo "limpo", já que nasceu branco. No livro de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, constatamos que o autor também defendia a tese do branqueamento e foi influenciado pelas teorias eugenistas ao analisar o povo brasileiro no capítulo dedicado ao Homem:

[...]. Somente nesse ponto, um investigador tenaz, Raimundo Nina Rodriguez, subordinou a uma análise cuidadosa a sua religiosidade original e interessante. Qualquer, porém, que tenha sido o ramo africano para aqui transplantado trouxe, certo, os atributos preponderantes do homo afer, filho das paragens adustas e bárbaras, onde a seleção natural, mais que em quaisquer outras, se faz pelo exercício intenso da ferocidade e força.

A tecnologia cinematográfica tornou possível que tanto a teoria do branqueamento como o livro de Edgar Rice Burroughs ficassem famosos e tivessem grande aceitação pelo público

(CUNHA, 1984, p.31).

Isto é, o homem brasileiro, descendente de africanos, tinha como destaque a sua ferocidade e força e era desprovido daquelas características que abundavam naqueles de ascendência europeia.

Não é de se estranhar que o livro de Edgar Rice Burroughs fizesse sucesso no período em que foi lançado, pois além da neocolonização da África, como já vimos, havia essas teorias que permeavam grande parte do globo, o que tornava mais fácil a verossimilhança entre realidade e ficção.

A tecnologia cinematográfica tornou possível que tanto a teoria do branqueamento como o livro de Edgar Rice Burroughs ficassem famosos e tivessem grande aceitação pelo público, vejamos o que houve quando na transposição da estória do autor para o cinema, objeto de nosso estudo.

O FILME TARZAN OF THE APES DE 1918:

O filme *Tarzan, o Homem Macaco*, produzido por William Parsons e dirigido por Scott Sidney, foi lançado em Nova York em 1918. Naquela época, os filmes eram mudos, pois a tecnologia ainda não havia criado uma câmera que captasse som e imagem, assim, não havia vozes, mas letreiros, subtítulos em inglês, para que os espectadores compreendes-

sem a narrativa.

Os atores Elmo Lincoln e Enid Markey fizeram os papéis de Tarzan e Jane, respectivamente.

O filme narra a chegada dos pais de Tarzan em uma selva na África após um motim. Depois da morte de seus pais, Tarzan é adotado pela símia Kala, que o ensina todos os costumes dos manganis e o batiza de Tarzan, que significa pele branca, na língua dos manganis.

A crença em que havia potencialidades inatas em Tarzan, mais do que em qualquer outro ser humano de origem diversa à europeia, fica evidente ao longo do filme com a leitura de alguns intertítulos que nos são apresentados. Como por exemplo:

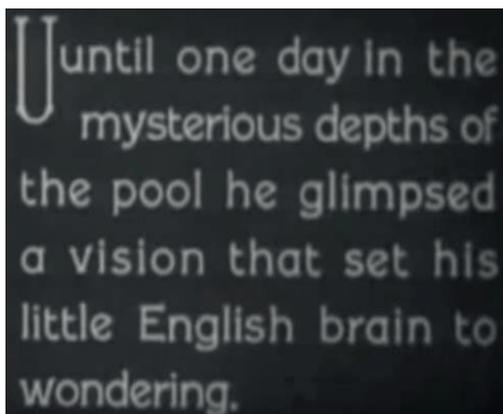


Figura 2 – Letreiro do filme que diz: “Até que um dia, na misteriosa profundidade da lagoa, ele observa sua própria imagem, que faz o seu pequeno cérebro inglês imaginar.” (Tradução nossa).

Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

Desnecessário entender que qualquer pessoa, com o seu intelecto preservado, ao ver sua imagem refletida na água, poderia imaginar que haveria diferenças entre o símio e o ser humano.

Já em outro intertítulo, é mostrada a necessidade por roupa que o pequeno Tarzan tem, devido à sua origem inglesa.

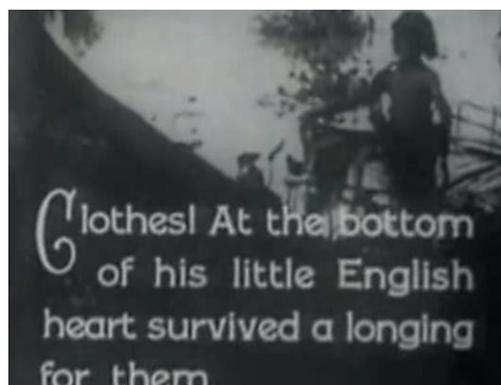


Figura 3– “Roupas! Do fundo do seu pequeno coração inglês sobreviveu essa vontade.” (Tradução nossa). Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

A incongruência é que Tarzan nasceu na selva e nunca havia vivido com pessoas civilizadas para ter a necessidade de roupa, logo, ele não teria em seu “pequeno coração inglês” essa vontade por roupas. No início do filme, o menino, antes de começar a perceber sua diferença entre os macacos, conforme a imagem anterior ao ver seu reflexo na água, andava nu. Porém, ele observou os humanos nativos da selva com roupas, e assim pensou em usá-las também. Mas, de acordo com a teoria da eugenia, essa vontade seria inata.

Tarzan não frequentou escola e não teve contato com a civilização, apenas teve um rápido contato com um personagem, Binns, o marinheiro, interpretado por George B. French, que ensinou algumas palavras da língua inglesa para Tarzan. Mesmo assim, Tarzan consegue escrever uma mensagem para aqueles que estão invadindo os seus domínios e mais especificamente a sua cabana:



Figura 4– “Essa é a casa de Tarzan, matador das feras, não toque nas coisas que são de Tarzan. Tarzan observa!” (Tradução nossa).

Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

Uma cena mostra Tarzan com um caderno infantil que contém o alfabeto, aparentemente, dá a entender que ele procura aprender sozinho, como se a leitura e a escrita fossem uma habilidade inata, porém, em outra cena, ele encontra, como citado anteriormente, o personagem Binns, que acreditava que ele estava morto e o homem passa a ensinar-lhe o inglês e supõe-se que ele foi alfabetizados em esforço. De acordo com a teoria da eugenia, o homem branco europeu era o tipo ideal de homem e havia alcançado o ápice da evolução

da raça humana, por isso, Tarzan, sendo de origem inglesa nobre não poderia ser diferente. Ele era o mais apto a dominar a África.



Figura 5 – Tarzan, ao entrar na antiga cabana em que viveu quando era bebê, antes de Kala adotá-lo, descobre um livro infantil que o ensina o alfabeto.

Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

A diferença entre o homem branco europeu e todo o resto do mundo fica evidente no filme, pois todos que não são brancos europeus são: negros capturados, serviçais ou inimigos. Vejamos:



Figura 6 – Negros sendo conduzidos por árabes traficantes de escravos.

Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918



Figura 7 – Conduzidos pela selva africana, os negros eram mantidos presos pelo pescoço com madeira.

Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

No filme, há uma tribo africana e, como naturalmente acontece com muitas tribos que vivem em selva, eles são caçadores. Na região, existem muitos animais e um nativo, ao sair para caçar, mata Kala, a mãe adotiva de Tarzan e ele persegue o nativo para vingar a morte de Kala. As imagens a seguir retratam o negro como inimigo, porém, ele não oferece resistência ao ser subjugado por Tarzan.



Figura 8 - Nessa cena podemos notar a expressão de medo do nativo ao ouvir o grito de Tarzan e concluir que ele viria ao seu encalço. Uma vez que ele havia matado Kala, a mãe adotiva de Tarzan.
Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918



Figura 9 - O nativo tenta surpreender Tarzan, escondendo-se para atacá-lo com um pedaço de galho de árvore, mas Tarzan foi mais esperto, surpreendendo-o por trás.
Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918



Figura 10 - Tarzan estrangula o nativo que matou Kala.
Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

Nessa cena, Tarzan estrangula o nativo que matou Kala, interessante observar que ele não apresenta resistência significativa, apenas foge, tenta se esconder e, por último, tenta atingir Tarzan com um pedaço de galho de árvore. Tarzan, por sua vez, sendo forte e destemido, não se intimida e o estrangula até a morte.

Outro personagem negro na história é Esmeralda, uma serviçal que acompanha Jane Porter.



Figura 11- Esmeralda, interpretada pela atriz Madame Sul-Te-Wan.
Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

Esmeralda, interpretada pela atriz negra Madame Sul-Te-Wan, é retratada como uma mulher covarde, subserviente e sem autocontrole. Tão covarde quanto o nativo que foi estrangulado por Tarzan. O que nos leva a uma outra característica do negro no filme: a covardia. Vejamos essa característica na personagem Esmeralda:



Figura 12 – Nesta cena, Esmeralda se desespera ao ver alguns esqueletos na cabana dos pais de Tarzan.
Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918



Figura 13 – Esmeralda ao fundo, com visíveis sinais de nervosismo.
Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

Na figura 13, vemos Esmeralda ao fundo, passando suas mãos no uniforme como tentativa de conter o medo, enquanto à frente, está a expedição analisando o diário e as pistas que encontraram na cabana dos pais de Tarzan.

Em seguida, Esmeralda entra em pânico novamente, pois descobre outro esqueleto na cabana e Jane tem que acalmá-la.



Figura 14 – Esmeralda com medo de outro esqueleto e corre para Jane.
Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

Vemos que todos continuam tranquilos, apenas Esmeralda é que se desespera. Há várias cenas em que a covardia e a pouca inteligência da empregada são destacadas, a mais emblemática é a que ela, desesperada com o possível ataque de um leão, fica em pânico. Ela e Jane entram na cabana e Esmeralda esconde-se debaixo da mesa, numa tentativa de preservar sua vida.



Figura 15 – Leão avistado por Jane e Esmeralda.
Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918



Figura 16 – Momento em que Jane tenta acalmar Esmeralda e ela vai para debaixo da mesa. Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

Há até mesmo a influência da teoria da evolução das espécies de Darwin para mostrar que o diretor cria em uma superioridade branca, motivo pelo qual Tarzan possuía habilidades superiores daqueles que habitavam a selva.

Vejamos alguns intertítulos com essa ideia:

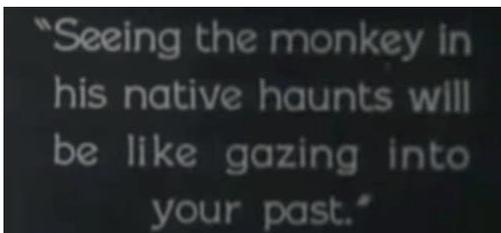


Figura 17 – “Ver os macacos em seu habitat será como vislumbrar o passado.” – Fala de um dos cientistas que acompanhava os parentes de Tarzan na viagem para a África, em busca do parente perdido.(Tradução nossa).
Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

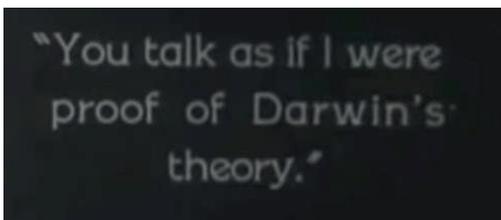


Figura 18 – “Você fala como se eu fosse prova da teoria de Darwin.”(Tradução nossa).
Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

Não por acaso, após esse diálogo, em que o diretor apresenta um “tipo ideal” de homem, entra em cena a empregada de Jane, vestida a caráter, com uniforme típico de empregada. E como se, para ficar evidente, a diferença entre ela e os de mais ali, é dado um close, destacando-se assim os traços fortes da personagem, já mostrados na figura 11:

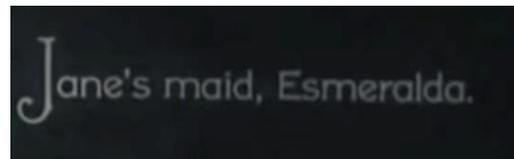


Figura 19 – “A empregada de Jane, Esmeralda.”(Tradução nossa).
Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

Até aqui apresentamos as características de Tarzan como hominídeo superior e a representação do negro como subserviente. Tanto que, quase ao final do filme, homens brancos entram em conflito bélico contra a tribo africana e Tarzan, mesmo criado na selva, favorece aos homens brancos e queima as ocas da tribo, deixando os negros em desespero, sai de lá sorrindo e comemora. Depois foi viver seu romance com Jane, como se o sofrimento de uma tribo africana não lhe importasse.

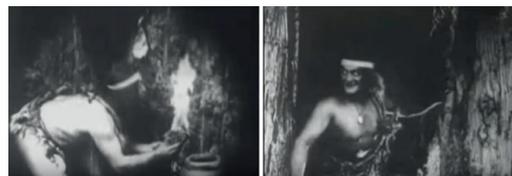


Figura 20 – Momento em que Tarzan queima a habitação da tribo africana e sai de lá sorrindo.
Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918



Figura 21 – Os negros tentam fugir e se salvar do fogo.
Fonte: Filme *Tarzan Of The Apes*, 1918

Por todo o exposto vemos que o filme se encaixa na teoria da eugenia, uma vez que a raça branca é posta como superior e a raça negra como submissa da primeira. E tudo é explicado pelo período histórico da produção fílmica. Uma época em que os negros eram usados como escravos, servos submissos, colocados em trabalhos de serviçal, considerados inferiores em força e inteligência, retirados do seu continente para servir aos brancos. E Tarzan é representado como o senhor da Selva, dono do destino de seus habitantes.

CONCLUSÃO

A evolução tecnológica, desde a invenção da prensa até o cinema, foi de grande utilidade para a humanidade. Avançamos muito e as informações tornaram-se mais rápidas e dinâmicas. Passamos a poder nos comunicar com pessoas do mundo inteiro e conhecer costumes de países distantes por meio das imagens cinematográficas.

Porém, infelizmente, a tecnologia também é usada para disseminar opiniões, ideias, muitas vezes equivocadas.

No período em que o filme foi lançado, não se pensava em igualdade racial ou sequer que o negro fosse um ser humano igual a qualquer outro. O que se pensava, na época, era a política da separação racial nos Estados Unidos e a miscigenação no Brasil como forma de eliminação do problema “negro”.

A consequência foi a imagem difamada do negro, marginalizada, que dura até os dias de hoje, pois os meios de comunicação e especificamente o cinema, ocupou-se, em alguns filmes, de colocar as pessoas negras como seres insignificantes, aqueles que não merecem respeito ou consideração, como vimos nas cenas estudadas.

Não queremos, com isso, dizer que todos os filmes, desde aquele período, se encarregaram de criar esse estigma, mas muitos contribuíram, sim, para essa imagem estereotipada.

Se foram necessários “50 anos” para criar essa imagem ruim do negro, necessitaremos de mais “150 anos” para mudá-la, pelo menos em parte, pois é bem mais difícil desfazer um mal-entendido do que criá-lo.

BIBLIOGRAFIA

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo. Três, 1984. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000091.pdf>. Acesso em 26 Ago 2018

FERNANDES, Cláudio. *Origem do Cinema*. Disponível em: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiageral/origem-cinema.htm> Acesso em 26 Ago 2018.

_____. *Tese do Branqueamento*. Disponível em: <http://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiadobrasil/tese-branqueamento.htm>. Acesso em 26 Ago 2018.

GONÇALVES, Rainer Sousa. *O cinematógrafo dos Lumière*. Disponível em: <http://historiadomundo.uol.com.br/francesa/o-cinematografo-dos-lumiere.html>. Acesso em 26 Ago 2018

IMDB. *Tarzan Of The Apes*. Disponível em http://www.imdb.com/title/tt0009682/?ref_=ttfc_fc_tt. Acesso em 26 Ago 2018.

KITTLER, F. *A história dos meios de comunicação*. In: LEÃO, Lúcia (Org.) *O Chip e o caleidoscópio*. São Paulo: Senac, 2005.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou O Homem Imaginário – Ensaio de Antropologia Sociológica*. São Paulo: É Realizações, 2014.

SVITRAS. Caroline. *Confira a origem de Tarzan*. Disponível em: <http://conhecimento-literatura.com.br/confira-a-origem-de-tarzan/>. Acesso em 26 Ago 2018.

FILMOGRAFIA

Tarzan Of The Apes (Scott Sidney, 1918)



análise
fílmica





Omelete Húngaro

Flavio Luiz Matangrano

Flavio Luiz Matangrano é graduado em arte educação pela FAAP (1987) e professor desta mesma instituição na Faculdade da Artes Plásticas. É fornecedor de serviços - ilustração digital da Empresa Folha de Manhã - e artista gráfico e ilustrador da Editora Abril S/A.



Omelete Húngaro

Como todo húngaro, ele conta as melhores piadas húngaras. Uma omelete, você sabe, não sabe? Claro. É um clássico. Está no nosso livro de receitas húngaro. Para fazer uma omelete, primeiro: roube um ovo. (Orson Welles)



O filme *Verdades e Mentiras*, de Orson Welles (*F for Fake*, 1973), propõe uma reflexão sobre a natureza do fake na arte e sobre os conceitos de autoria na criação artística. Faz isso através de quatro personagens: Elmyr de Hory, Clifford Irving, Howard Hughes e Picasso, além de três secundários: François Reichenbach, o próprio Orson Welles e Oja Kodar.

Em "*F for fake*" (a partir de agora tratado como FFF), Orson Welles faz um "mexidão", seguindo a receita da piada húngara

contada no filme e transcrita acima. Utilizando do material filmado pelo documentarista François Reichenbach, Welles cria uma espécie de "docudrama" sobre o artista e falsário de arte Elmyr de Hory e do biógrafo Clifford Irving.

O filme relata a carreira de Elmyr como falsificador de arte profissional e a história dele serve como pano de fundo para uma investigação sobre a natureza de autoria e autenticidade, bem como uma investigação sobre o juízo de valor e a supervalori-

zação da figura do “expert” no mercado de arte. Welles reúne e reedita filmagens de Reichenbach criando uma espécie de colagem, na qual agrega vários tipos de linguagem e modos usados em documentários. Passeando do modo expositivo ao participativo, fala diretamente com o espectador e interage com os atores sociais. Perpassa também, o modo reflexivo, engajando-se sobre o próprio processo de representação e produção do filme.

Como ressalta Bill Nichols, todo filme é um documentário, na verdade, ele especula que existem dois tipos de filme:

documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social. Os documentários de satisfação de desejos seriam os que normalmente chamamos de ficção e os documentários de representação social os de não ficção. De acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta, expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poder vir a ser. (NICHOLS, 2016. p.26)

Segundo Nicolas Bourriaud, o artista contemporâneo habita todas as formas de arte. O problema não seria produzir novas

formas, mas usufruir das formas de arte que já fazem parte da história as reativando. Não mais criar do zero, mas usar as estruturas existentes. Pode-se dizer que os artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Existem apenas campos de signos, de produção, que os artistas exploram de ponta a ponta. Como consequência, o artista de hoje, seria uma espécie de “semionauta: um inventor de trajetórias entre os signos” (BOURRIAUD, 2003. p.77).

Welles reúne e reedita filmagens de Reichenbach criando uma espécie de colagem, na qual agrega vários tipos de linguagem e modos usados em documentários

FFF

Duas crianças numa plataforma de trem, Welles encapotado, de chapéu e luvas as entretém com truques de magia. O truque: transformar a chave do garoto em uma moeda.

Uma bela mulher os observa do trem e comenta: “De volta aos seus velhos truques, eu vejo”. E Welles responde: “E por que não, eu sou charlatão” e

continua respondendo às crianças, como se elas o estivessem perguntado se ele era um mágico, ao que responde que ainda está trabalhando nisso. Quanto a chave, diz não haver simbolismo nenhum e que o filme não trata desse tipo de coisa. Ele pergunta a elas se conhecem Robert-Houdini. Claro que não, aproveita para apresentar Reichenbach e cita Houdini: "Um mágico é apenas um ator... Um ator fazendo o papel de mágico".

A cena corta para Reichenbach seguindo com os olhos a mulher que se afasta na plataforma. Pergunta a Welles sobre ela, que responde haver uma boa história e que chegariam nela mais tarde.

Mas o filme precisa de uma introdução. Welles se posiciona à frente de um painel branco que "magicamente" o transporta para um estúdio.

"A fake film, about a fake book, about a faker..."

"Esse filme é sobre artimanha e fraude. Sobre mentira. Quase toda história é uma mentira... Mas não essa história", promete então que pela próxima hora tudo que se escutará será verdade, "verdade baseada em fatos".

Na sequência Elmyr é apresentado por Reichenbach e Irving, enquanto aparecem os créditos, alguns pintados nas laterais de

latas de película, intercalados com cenas de outros filmes na moviola. Neste ponto ele sugere uma reflexão sobre o processo de realização do filme, quase como numa máquina do tempo, monta cenas de Oja Kodar, de minissaia, andando entre homens nas ruas que a observam ostensivamente sem perceberem que ela servia de isca. Isca para serem filmados, para um filme, não necessariamente FFF.

Sem se prender a uma linearidade de tempo e espaço, num processo em que a realidade é construída por meio da montagem, trabalha explorando o potencial subjetivo.

Os modos expositivo e poético frequentemente colhem, juntam ou compilam imagens do mundo, com relativa indiferença a indivíduos ou situações específicas, capturados para moldar propostas ou perspectivas sobre um tópico geral. A sensação de qualquer envolvimento demorado entre o cineasta e o tema é, na melhor das hipóteses, muito discreta. (NICHOLS, 2010. p.165)

Os dois personagens, são tipos que justificam a tese do diretor sobre o *fake*, um falsário declarado e outro escritor de credibilidade discutível.

Irving, em *FAKE!*, descreve como Elmyr, quase falido, se sustentou em sua temporada na América, fazendo e vendendo falsificações até se mudar para Ibiza, sem nunca ser processado, tanto pela falta de testemunhas das falsificações, quanto pela probabilidade de um eventual escândalo que poderia ser desencadeado ao se desvendar a profundidade da conivência do mercado de arte nestes golpes.

Orson fala sobre Clifford Irving, de como ele se envolve com o caso da biografia falsa de Howard Hughes e de como ele mesmo tinha se interessado pela história do milionário ainda na época que realizou o filme *Cidadão Kane*.

Elmyr reforça que nunca assinou nenhuma falsificação e Welles pergunta, caso de fato toda a arte caísse em ruínas, se uma assinatura realmente importaria para qualquer trabalho de arte. Ele ilustra seu o ponto de vista mostrando cenas da catedral de Chartres, ressaltando que os nomes dos homens que criaram o edifício magnífico e as esculturas que o adornam são desconhecidos. Eles, mesmo não sendo creditados, tiveram seu trabalho perdurado.

A crença é encorajada nos documentários, já que eles frequentemente visam exercer um impacto no mundo histórico e para isso, precisam nos persuadir ou convencer de que um ponto de vista ou enfoque preferível a outros. A ficção talvez se contente em suspender a incredulidade (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não ficção com frequência quer instilar crença (aceitar o mundo do filme como real). Isso o que alinha o documentário com a tradição retórica, na qual a eloquência tem um propósito estético e social. (NICHOLS, 2010. p.27)

Num dado momento do filme, Reichenbach conta uma história que resume a natureza enganosa de *FFF*. De Hory, supostamente, teria vendido a Reichenbach alguns Modiglianis falsos, e ele, por sua vez, os teria revendido pelo dobro do preço. Ignorando isso, Hory oferece reembolsar o diretor pelas pinturas com um cheque. Cheque esse, que acabou sendo falso... "*A false check for a false painting*", acrescenta Welles, se divertindo.

Welles nos engana e chama nossa atenção para um aspecto da narrativa, depois insere outra, talvez mais densa, como num

jogo de espelhos em que os conceitos de falsidade e originalidade se depreciam entre si.

“É bonito. Mas é raro? Muitas ostras, apenas algumas pérolas. Raridade. A principal causa e encorajamento à falsidade e da falsidade, em tudo, até mesmo o que nos é dado para comer”, comenta Welles sobre nossa presunção inata com exclusividade. Porém seria o enigma envolvente sem a presença das chamadas autoridades do gosto? Dos especialistas? Onde estaria o debate, se não houvesse reivindicações do “infalível” juízo de valor sobre arte e autoria?

Welles, então, apresenta a história de Oja Kodar. Ela teria passado férias na mesma vila que Picasso, que pintou vinte e duas telas tendo ela como modelo. Ela ganha as telas, mas com a condição de mantê-las para si. Anos depois, Picasso lê sobre uma mostra de vinte duas novas peças dele em Paris. Ele voa furioso para lá e descobre que as peças não eram as dele. Kodar apresenta, então, Picasso a seu avô, um falsificador que defende seu trabalho com orgulho, já que até a imprensa as trata como tendo um novo frescor... Enquanto Picasso reclama com raiva das pinturas. Este diálogo é apresentado por Welles e Kodar, atuando as partes do avô e Picasso, respectivamente.

Welles, então, relembra que havia prometido, no início do filme, que tudo naquela “próxima hora” seria verdade, e àquela hora já havia passado. Ele admite que toda a história de Kodar, seu avô e Picasso foi inventada. Ele pede desculpas e cita Picasso, dizendo que a arte é uma mentira que nos faz ver a verdade, despedindo-se do público com: “boa noite”.

Segundo Lidija Grozdanic, *FFF* talvez não seja um documentário. Talvez seja um novo tipo de filme que escapava as definições, misturando ficção, significados duplicados, antecedentes históricos e elaborações visuais sofisticadas. Welles dá uma nota final pouco reconciliadora sobre sua turbulenta carreira como diretor de cinema. Em *FFF*, ele se expõe como um charlatão, um *faker*. Mas não podemos evitar de sentir que esse é mais um truque de Orson Welles, maliciosamente o fazendo à vista de todos.

BIBLIOGRAFIA

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. 1 ed. São Paulo: Martins Editora, 2009.

BOURRIAUD, N. *O que é um Artista (hoje)?* In; FERREIRA, Glória (Org.). *Arte & Ensaio*, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, n. 9, p. 76 - 79, 2003.

NICHOLS, Bill. *A voz do documentário*. Título original: "*The voice of documentary*". Publicado em FILM QUARTELY. Vol. 36, nº 3, primavera, 1983.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*(tradução Mônica Saddy Martins). 6ª ed.- Campinas, SP : Papyrus, 2016.

Web:

GROZDANIC, Lidija - <http://berlinfilmjournal.com/2014/04/f-for-fake-confessions-of-a-self-described-charlatan/> - 2014

FILMOGRAFIA

F for Fake (Orson Welles, 1973)
Elmyr, The True Picture? (BBC Productions and French Television, 1970)



novos
olhares



O Bravo Guerreiro e Star Wars - Uma inusitada comparação de seus heróis.

Delles Sassi

Delles Sassi é aluna do 6º período do bacharelado em Cinema e Audiovisual das Faculdades Integradas Barros Melo (Olinda, Pernambuco).

O filme *O Bravo Guerreiro* (1968), assinado por Gustavo Dahl (falecido em 2011, foi realizador e crítico de cinema nascido na Argentina, mas naturalizado brasileiro), é bastante comentado do ponto de vista de seu contexto histórico ligado ao momento de crise ocorrido com o golpe de 1964 no Brasil. A obra de Gustavo Dahl destaca-se principalmente pela força dos diálogos e o argumento político de forte impacto, causado por sua veracidade em cada palavra. Além, é claro, das próprias escolhas estéticas que compõem de forma muito enriquecedora um ambiente propício a uma atmosfera dura, cínica e cruel do jogo de interesses entre partidos.

Estética essa que, também, nos apresenta a passagem da cinematografia de Dahl pelo Cinema Novo— importante movimento cinematográfico brasileiro inspirado no neorealismo italiano e na *nouvelle vague* francesa, que ocorreu durante a década de 1960 —, empregando imagens fortes do populismo nacional relacionadas ao subdesenvolvimento do país, tema medular dos filmes de caráter cinemanovista.

Arrisco-me em analisá-lo a partir de outro viés: a construção e jornada de seu protagonista Miguel Horta (interpretado por Paulo César Pereio) em

semelhança ao destrinchar do personagem Anakin Skywalker, presente na famosa saga espacial criada por George Lucas em 1977, *Guerra nas Estrelas*. Dos oito episódios lançados pela franquia de *Star Wars*, a história épica galáctica aqui analisada junto a *O Bravo Guerreiro* é o terceiro, *A Vingança dos Sith* (2005), dirigido pelo próprio George Lucas, em que o jovem Skywalker é interpretado por Hayden Christensen.

De fato, um inusitado salto não somente temporal, mas também de características que vão desde gênero, origem, público e afins. Porém, esta breve análise pretende somente apresentar os pontos em comum identificados na construção narrativa dos personagens, partindo do maior deles: ambos vivem em seus respectivos universos dramáticos um momento de crise política em suas repúblicas. Elencando, assim, da presente crise externa em seus mundos, a forma como este meio conflituoso os atinge e guia-os para a descrença de suas convicções pessoais até o desolamento total, é possível traçarmos os parentescos narrativos que constroem a apresentação, desenvolvimento e o desfecho da jornada fílmica dos heróis.

Começando na sequência da sauna que toma os primeiros minutos de *O Bravo Guerreiro*, Dahl de imediato nos apresenta o conflito no qual seu personagem está envolto. Trata-se da recém mudança de Miguel para o Partido Nacional – uma coligação formada por nomes fortes e atuantes no governo e que portanto detém considerável parte do poder –, deixando assim o Partido Radical, identificado na trama como o lado de menor força e defensor das minorias, em especial o povo. Partidos que Gustavo Dahl alegoricamente toma como referência clara a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). As duas únicas forças políticas consentidas pelos militares após a extinção dos treze partidos atuantes no Brasil antes do Golpe de Estado de 64. A atitude tomada por Miguel vem fundamentada pelo seu interesse em acelerar o processo de legitimação de uma lei que defende os interesses dos trabalhadores, acreditando que isto só será possível em um lado de dominância. É importante frisar o papel da personagem de Augusto (vivido por Mário Lago), deputado do Partido Nacional que ao lado de Miguel demonstra sua

experiência dentro deste jogo colocando-se aparentemente como seu mentor, mas que em essência busca apenas assegurar os interesses de seu partido.

Agora, trazendo o mundo fantástico criado por George Lucas para a conversa, recordemos a princípio que o contexto presente no terceiro episódio de *Star Wars* também se dá em um ambiente de forte crise política. O filme se inicia apresentando a continuidade das Guerras Clônicas, que perduram há cerca de três anos na narrativa, e que contribuem para a desestabilidade da República. Nesse ambiente, Anakin divide-se entre os ensinamentos de seu mestre, Obi-Wan Kenobi (vivido por Ewan McGregor) e as ambições de Palpatine (vivido por Ian McDiarmid), tendo que escolher um lado. Temos, portanto, o personagem de Anakin Skywalker, Cavaleiro Jedi, tido como o escolhido para equilibrar as forças do bem e do mal nas Galáxias. Anakin, assim como Miguel, acredita que apenas tendo todo o poder possível ao seu favor poderá realizar o que deseja. Ambos se encontram inconformados com o quadro político que encaram e buscam aliar-se do lado que enxergam como portal para concretização de suas ideias de mudança. No caso do jovem Jedi, trata-se de sua aproximação do Chanceler Palpatine, que passa a ser seu

mentor neste novo caminho que o afasta da luz, mais tarde Palpatine apresenta-se como Darth Sidious, aquele que trama aplicar um golpe na República a convertendo em Império Monárquico, também conhecida por Nova Ordem Galáctica.

Voltando a Miguel, com extensas cenas de diálogos igualmente duradouros que aos poucos nos revela a grande farsa que é a promessa dada a ele pelo Partido Nacional de aprovação da lei que propõe — farsa devido ao comprometimento que o partido tem com os donos de indústrias —, Dahl passa a revelar a confusão que Miguel sente. A essa altura, a proposta da lei fora deturpada por suas escolhas impensadas, fazendo-o retirar-se do Partido Nacional e ficar sem o apoio dos radicais. Miguel decide procurar Conrado (interpretado por Ítalo Rossi) como um último esforço para se reerguer, Conrado é um político de esquerda moderada do Partido Radical. No encontro, o mesmo joga para Miguel que ele irá sofrer as consequências de suas atitudes e lhe aconselha a trilhar sozinho o tortuoso caminho a frente. Neste ponto do filme, Dahl acrescenta um último e decisivo elemento para o rumo que seguirá a linha dramática do deputado sem partido. Trata-se do embate com sua esposa, Clara Horta (interpretada por Maria Lúcia Dahl), ao

retornar para sua casa inicia-se o que, aparentemente, é uma discussão entre marido e mulher banal, mas a personagem de Clara força-o a olhar-se e encarar que ao longo do caminho e de suas escolhas ele mesmo se desiludiu com suas próprias convicções e ideais. Miguel fica diante da descrença de si mesmo.

Skywalker encontra-se igualmente confuso, é o momento em que as tensões da guerra se intensificam, o Conselho Jedi aceita seus apontamentos sobre medidas a serem tomadas, porém continuam a negar o consentimento para que ele suba do nível de Cavaleiro ao de Mestre Jedi. Anakin sente-se traído e passa igualmente a trilhar o solitário caminho de suas escolhas. Neste processo há também o seu embate com Obi-Wan Kenobi e Padmé Amidala (interpretada por Natalie Portman). Tais confrontos carregam semelhante peso que os vivenciados por Miguel, com Conrado e Clara, pois estão sendo postos para que Anakin enxergue como o desvio de suas condutas o modificou a ponto de não reconhecer sua natureza para que possa retornar. Quando não existem mais traços alcançáveis do garoto do pequeno planeta Tatooine – sua terra natal – e o que ele aspirava de Anakin que, estando cada vez mais próximo do lado negro da força, se silencia para dar lugar a

Darth Vader.

Com o mesmo desfecho silencioso, Miguel suicida-se após um monólogo no sindicato dos trabalhadores. As palavras de seu discurso, como que sendo proferidas para que ecoassem para sempre, servem apenas para si próprio, porque não lhe resta mais nada além de sucumbir. É evidente que não houve intenção entre os realizadores, Gustavo Dahl e George Lucas, em relacionar de alguma forma os heróis de suas obras. Eu tampouco poderia assegurar que eles ao menos se conheceram, porém, como expresso no início deste texto, decidir-me pelo risco de escrevê-lo pelo fato de Miguel muito recordar Anakin. São personagens que carregam a convicção de suas ideologias tão profunda e verdadeiramente fiéis que perdem o sentido, colocando-se dispostos a percorrer qualquer caminho para que sejam efetivos em tais. O que não percebem é que a convicção os cega justamente dos reais inimigos deste percurso. Suas narrativas traçam a luta por algo que pelas próprias mãos empunhadas é derrotada.

BIBLIOGRAFIA

HENRIQUE, Paulo. *A Vingança dos Sith*. 2015. Star Wars Sociedade Jedi. Disponível em: <<http://sociedadejedi.com.br/2015/11/19/resenha-a-vinganca-dos-sith/>>. Acesso em: 22 maio 2018.

ROSA, Cayo Candido. *Gustavo Dahl e O Bravo Guerreiro: Trajetórias e paralelos. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*, Florianópolis - SC, XXVIII Simpósio Nacional de História, 1, 1-12 pág., Julho de 2015.

GUSTAVO Dahl. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa434041/gustavo-dahl>>. Acesso em: 11 de Mar. 2019.



novos olhares



O Oscar sob o jugo da igualdade social

Eduardo Santos

Eduardo Santos é bacharel em Cinema e Audiovisual pelas Faculdades Integradas Barros Melo (Olinda, Pernambuco).

Quando pensamos em cinema, geralmente a primeira coisa a qual ligamos é a indústria cinematográfica hollywoodiana. Com filmes e estrelas famosos, as obras lá produzidas são lançadas ao redor do mundo, com orçamentos milionários e bilheterias ainda maiores. Dentro dessa indústria uma das maiores referências é o Oscar. O prêmio da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood é sempre tratado como o maior exemplo de sua categoria.

Tamanha popularidade faz com que a entrega do Oscar seja o segundo evento televisivo mais assistido nos EUA (perdendo apenas para a final da Liga Nacional de Futebol, o Superbowl) (1). Estima-se que no ano de 2014 43 milhões de pessoas assistiram à cerimônia apenas no país (2). Na América Latina, cerca de 5 milhões de pessoas assistiram à cerimônia, sendo 3 milhões apenas no Brasil (3). Ao analisar o impacto que a premia-

ção tem na bilheteria dos filmes, também temos ideia de sua relevância. Tomemos como exemplo o filme *O artista* (2011), um filme francês, em preto e branco, mudo e que homenageia a era clássica de Hollywood, características de produções que normalmente não chegariam ao grande público por fugir da estética dos grandes *blockbusters*. O filme foi indicado em dez categorias, vencendo cinco, incluindo Melhor Filme. Na semana anterior às indicações a arrecadação girou em torno de US\$ 2,2 milhões nas bilheterias americanas. Já na semana em que foi indicado lucrou US\$ 4,6 milhões, e, na que procedeu a premiação, arrecadou US\$ 10,1 milhões. O evento trouxe além de prestígio um aumento considerável de renda ao longa, que custou cerca de US\$ 15 milhões. (HOLANDA, 2013, p. 8).

Com tanta atenção, reunindo várias pessoas influentes e premiando obras que refletem o momento vivido, a cerimônia acaba por refletir o momento político tanto nacional, como internacional. Em discursos mais isolados, a política já apareceu na premiação. Marlon Brando, no Oscar de 1973, recusou o prêmio e enviou uma ativista nativa americana para discursar por ele, protestando contra os abusos dos americanos contra seu povo. Em 1972, Jane Fonda protestou sutilmente contra a guerra do Vietnã. Em um episódio mais recente, a atriz Patricia Arquette discursou a favor da igualdade salarial entre gêneros em Hollywood, ao ganhar o prêmio de melhor atriz por seu papel em *Boyhood: Da infância à juventude* (2014), na cerimônia de 2015.

O discurso da atriz surgiu em meio a um novo levante do movimento feminista chamado de "Quarta Onda do Feminismo", pela autora e pesquisadora Jennifer Baumgardner. A pesquisadora descreve o movimento como uma onda feminista que surge em meio às facilidades da tecnologia, organizado por uma geração de mulheres que usa das redes sociais para protestar e se organizar ao redor do mundo em prol da causa.

Também se utilizando da rapidez e facilidade de acesso a internet surge nos EUA o movimento como o #BlackLivesMatter (Vidas Negras Importam, em tradução livre), sendo este uma reação à absolvição do policial George Zimmerman, acusado de assassinar o adolescente Trayvon Martin (4), e a outros assassinatos de jovens negros americanos. Surgindo na internet, por meio de uma hashtag (5), a tag #BlackLivesMatter inspirou a criação de #HandsUpDontShoot e #ICantBreathe (6), outras tags que ficaram populares nas redes sociais, sendo as duas mais usadas do ano em que foram criadas, segundo um levantamento da universidade de Yale. O #BLM, além de protestar contra tais mortes, começa a evidenciar o papel do negro na sociedade americana e também a cobrar da mídia uma maior representação de tais pessoas nas suas produções.

Ambos os movimentos começaram a chegar à premiação a partir da edição de 2015. Além do discurso de Arquette, havia, nas categorias de atuação, apenas atores brancos como indicados. O episódio ficou conhecido nas redes sociais como #Oscars-SoWhite (Óscars tão brancos, em tradução livre). A hashtag, criada pela escritora April Reign, intitulou a onda de protestos que aconteceram em relação ao episódio.

Na edição seguinte, a falta de diversidade foi novamente apontada, e uma nova hashtag foi criada, #OscarsStillSoWhite. Dessa vez, além das categorias de atuação, também não foram indicados roteiristas não-brancos a estatueta. Com a agravação da falta de diversidade os protestos aumentaram e alguns profissionais negros como Will Smith e o diretor Spike Lee boicotaram a cerimônia e se posicionaram contra o racismo não só na premiação, como em toda a indústria cinematográfica.

Toda a atenção em volta da problematização fez com que a academia tomasse algumas providências e fizesse algumas mudanças em sua estrutura. Durante a premiação a presidenta da Academia, Cheryl Boone Isaacs, fez um discurso em que se dizia decepcionada com o que havia ocorrido e prometeu reformas nos votantes. Em comunicado oficial a Academia se comprometia em diversificar seus membros. "O objetivo do conselho é comprometer-se a duplicar o número de mulheres e membros diversos na Academia até 2020", dizia o texto.

Ainda em 2016, 683 profissionais das artes cinematográficas foram convidados a fazer parte da Academia, numa tentativa de aumentar a diversidade. Em 2017, 744 foi o número de convocados,

sendo 39% mulheres, um salto de 359% se comparado aos convidados de 2015, e 30% não-brancos (7).

Em meio às polêmicas existiam os filmes e alguns deles foram premiados. O Oscar tem um histórico bem particular em que costuma premiar filmes, de uma maneira geral, semelhantes. Segundo um estudo da Universidade da Califórnia (UCLA), em Los Angeles, que analisou quase três mil filmes, sendo eles os indicados em todas as categorias do Oscar de 1985 a 2009, constatou que a grande maioria dos títulos contam histórias de investigações políticas, doenças, crimes de guerra e/ou sobre a indústria do entretenimento. Aparecem em destaque os filmes de drama, guerra, históricos ou biográficos e que possuem a estreia doméstica próximo ao final do ano.

Um dos filmes que aparece dentro desta categorização foi o vencedor de melhor filme do ano de 2015, *Birdman*. A produção, dirigida por Alejandro Iñárritu, é um drama sobre a indústria do entretenimento, duas das características levantadas pela UCLA. Ele conta a história de um ator, Riggan Thompson (Michael Keaton), que sempre é lembrado pelo papel que fez num filme de um super-herói, o homem pássaro. Ao tentar ser levado a sério pela indústria, ele ajuda a produzir e

protagoniza uma peça dramática na Broadway, enquanto lida com seu agente e seu relacionamento conturbado com a família.

Dois dos principais atores do longa, incluindo Keaton, voltam a aparecer como indicados à estatueta de 2016 e 2017, respectivamente. Ele está em *Spotlight: Segredos revelados*, que leva a estatueta de Melhor Filme em 2016.

Já no ano de 2017, após os anúncios de reformas na academia e com a edição que mais indicou e premiou atores não-brancos na história do Academy Awards, o vencedor de Melhor Filme foi *Moonlight*

A outra personalidade presente em *Birdman* é quem venceu o Oscar de Melhor Atriz, Emma Stone, protagonizando *LaLaLand: Cantando estações*, um dos títulos com o maior número de indicações na cerimônia de 2017, incluindo 'Melhor Filme'.

lñarritu também volta a aparecer na premiação quando, no ano seguinte, leva mais uma vez a estatueta de Melhor Diretor.

Ele já havia sido indicado para a categoria outra vez, por *Babel* (2006). A premiação de *Birdman* não desviou do esperado naquele ano, fazendo com que o filme não fugisse do padrão que normalmente é premiado pela Academia, com vários profissionais dos que sempre estão entre os indicados e mais comentados de cada edição.

No ano de 2016 o filme premiado foi *Spotlight: Segredos revelados*, baseado em fatos reais, o filme retrata os jornalistas do time investigativo do jornal *The Boston Globe*, chamados de *Spotlight*, e suas lutas para trazer a tona escândalos sobre pedofilia na igreja católica. Tudo veio à luz a partir de um caso, o do Arcebispo de Boston, Cardeal Law. Ele sabia que o padre John Geoghan, também da cidade, abusava sexualmente de crianças e o acobertava. A investigação resulta na descoberta de mais de 90 padres abusadores, todos acobertados pelo Arcebispo.

O longa também não foge dos padrões dos indicados, sendo um drama com investigações políticas como principal tema. Na direção temos Thomas McCarthy, que já havia sido indicado ao Oscar na categoria de Melhor Roteiro por seu trabalho no filme *Up: Altas aventuras* (2009), vencendo-a por *Spotlight*.

Além de Keaton como Walter Robinson, editor da equipe Spotlight, o filme também conta com os atores Mark Ruffalo, que interpreta Michael Rezendes, e Rachel McAdams, como a jornalista Sasha Pfiffer, ambos indicados a Melhor Ator Coadjuvante e a Melhor Atriz Coadjuvante, respectivamente.

Já no ano de 2017, após os anúncios de reformas na academia e com a edição que mais indicou e premiou atores não-brancos na história do Academy Awards, o vencedor de Melhor Filme foi *Moonlight*. A obra conta a história de Chiron, um jovem negro e gay ao longo de sua vida, sua relação com a sexualidade e com a comunidade em que cresceu.

Mesmo sendo um drama, o filme foge da curva de premiados tanto em sua estética, com influências do cinema autoral, quanto nos temas que aborda e na diversidade do elenco. Apesar do grande sucesso de críticas e da grande repercussão, *LaLaLand: Cantando estações* (2016) era o favorito do ano, não levando a estatueta, apesar de vencer seis das 13 categorias que foi indicado, sendo elas Melhor Atriz, Melhor Diretor, Melhor Fotografia, Melhor Design de Produção, Melhor Canção Original e Melhor Trilha Sonora.

A premiação de *Moonlight* prova a urgência da academia em preencher uma lacuna aberta por toda a polêmica envolvendo a falta de diversidade na premiação, além de dar início a um tom mais político à cerimônia e aos premiados com o Oscar.

O filme é independente, de baixo orçamento (US\$ 5 milhões) e possui poucos atores conhecidos no elenco, sendo protagonizado por estreantes. O diretor Barry Jenkins também não é muito conhecido, tendo dirigido apenas um longa antes do premiado, *Re-médio para a melancolia* (2008).

Após polêmicas e boicotes, a Academia de Ciências e Artes Cinematográficas de Hollywood finalmente se pronunciou sobre assuntos que já a sondava há muito tempo, o racismo e a desigualdade de gênero. Ela foge de um padrão ao premiar *Moonlight* e muda sua estrutura como uma resposta a casos tão graves. Resta saber se tais mudanças foram apenas provisórias ou de fato mudarão a história de uma premiação tão conservadora e conhecida por seus padrões.

NOTAS

(1) Dados do *Nielsen Media Research*.

(2) Segundo dados da emissora americana ABC, responsável pela transmissão da cerimônia.

(3) Dados do *Hollywood Reporter*.

(4) Trayvon Martin (1995 – 2012). Jovem de 17 anos assassinado enquanto ia, desarmado, para a casa do pai em Sanford, na Florida.

(5) Palavras-chave que são procedidas pelo símbolo do jogo da velha (#) e costumam categorizar os assuntos postados nas redes sociais, principalmente no twitter.

(6) “Mãos para o alto, não atire” e “Não Consigo Respirar”, em tradução livre, em referência ao modo em que jovens negros foram assassinados por policiais nos EUA. A primeira, em referência ao assassinato de Michael Brown, um jovem negro, que foi assassinado dentro de uma delegacia americana com as mãos ao alto, segundo testemunhas, e a segunda traz as últimas palavras de Eric Gardner, que gritou as palavras 11 vezes enquanto era estrangulado por um policial.

(7) Dados do jornal britânico *The Guardian*.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

BAUMGARDNER, J. F., *Goo Goo, Gaga and Some Thought son Balls*. Nova Iorque, Perseus Book Group, 2011. Disponível em: <<http://www.feminist.com/resources/artspeech/genwom/baumgardner2011.html>> Acessado em 16 Nov. 2017.

BBC BRASIL. *Entenda o caso do adolescente negro assassinado na Flórida*. Brasil, BBC Brasil, 2012. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2012/03/120323_entenda_trayvon_florida_cc> Acessado em 09 Mar, 2018.

FLORES DA CUNHA, J. F., *Sobre o Conceito de Indústria Cultural e a Possibilidade de o Cinema se Constituir como Arte: apontamentos sobre a obra de Ingmar Bergman*. São Luís, Ver. Cambiasu, 2015.

FERRO, J., ANDACHT, F., *Verdade ou Desafio? Birdman e os novos caminhos para o cinema mainstream*. Curitiba, FAP, 2015.

GINSBUURG, V. *Awards, Success and Aesthetics Quality in the Arts*. *Journal of Economic Perspectives*, Bruxelas, 2003.

GLOBO, O.,EUA: *Taxa de assassinato de negros é oito vezes maior que de brancos*. Rio de Janeiro, O Globo, 2016. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/eua-taxa-de-assassinato-de-negros-oito-vezes-maior-que-de-brancos-19683842>> Acessado em: 09 Mar, 2018.

HOLANDA, C.,*O Artista: A influência do Oscar na audiência dos filmes que fogem à lógica econômica de Hollywood*. Mossoró, INTERCOM, 2013.

SANTANA, P. H., RODRIGUES, R.,*O Negro no Oscar 2017: uma análise sobre representatividade nos filmes "Fences" e "Moonlight"*. Volta Redonda, INTERCOM, 2017.

SISCOE, T. #BlackLivesMatter, *This Generation's Civil Rights Movement*.Portland, Portland StateUniversity, 2016. Disponível em: <<http://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1327&context=honorsthesis>> Acessado em 16 Nov. 2017.

SULLIVAN, Meg.,*Oscar bait or pandering to the audience?*. California, UniversityofCalifornia, 2014. Disponível em : <<https://www.universityofcalifornia.edu/news/oscar-bait-or-pandering-audience>> Acessado em 09 Mar, 2018.

SZALAI, George; ROXBOROUGH, Scott.,*Oscars: How many people watch the ceremony world wide?*. Los Angeles, Hollywood Reporter, 2016. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/oscars-worldwide-tv-audience-867554>>Acessado em 13 MAR, 2019.

VELOSO, V. "*Spotlight – Segredos Revelados*" – *Pedofilia e Igreja – O polêmico do Oscar 2016*. ToCult, 2016. Disponível em: <<http://tocult.com.br/2016/02/spotlight-segredos-revelados-pedofilia-e-igreja-o-polemico-do-oscar-2016.html>> Acessado em 16 Nov. 2017.



novos
olhares



Central do Brasil, 20 anos depois.

Edilene Lima

Edilene Lima é bacharel em Cinema e Audiovisual pelas Faculdades Integradas Barros Melo (Olinda, Pernambuco).

O filme *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, estreou nos cinemas brasileiros com grande força graças às críticas e os prêmios internacionais que recebeu, como o Urso de Ouro de melhor filme e Urso de Prata de melhor atriz para Fernanda Montenegro no 48º Festival de Berlim (1998). O enredo, hoje bastante conhecido, relata a saga de Dora (Fernanda Montenegro) e Josué (Vinicius de Oliveira) em busca do desconhecido pai de Josué, no interior de Pernambuco. Após perder a mãe em um acidente, Josué acaba ficando sob os cuidados de Dora, uma senhora que escreve cartas por dinheiro na estação Central, no Rio de Janeiro, e que havia a pouco prestado serviço à mãe do mesmo menino. De posse apenas de um nome e um endereço, Dora e Josué viajam a procura do pai do garoto, única família que lhe resta.

A negligência do poder público para com a criança é o primeiro aspecto abordado neste ensaio. Após o acidente da mãe, Josué passa dias vivendo na estação, sem cuidados de um adulto, sem informações sobre o que iria acontecer com ele e sobre o enterro de sua mãe. Ele não era a única criança que dormia na estação, demonstrando que não se tratava de uma exceção ou acaso.

Todos os personagens do filme encontram-se em estado de vulnerabilidade social e, talvez por este motivo, mesmo que por instinto de sobrevivência, acabam por transformar atos eticamente condenáveis em hábitos diários e também a adotar posturas cada vez mais individualistas. Seja o guarda patrimonial do metrô, que atira em um homem negro que rouba um objeto barato de um vendedor local, seja o motorista do ônibus que aceita dinheiro para permitir que uma criança

viaje sozinha, ou até mesmo a protagonista, que escreve cartas para pessoas que não sabem ler nem escrever e nunca as envia aos respectivos destinatários.

Todos fazem o que fazem para tentar sobreviver, manter seus empregos e ganhar um pouco de dinheiro extra, visto que não recebem o suficiente para garantir suas necessidades básicas. São poucas as pessoas que parecem ser altruístas no filme. Um caso marcante dentre estes é o motorista do caminhão (Othon Bastos), que ajuda os protagonistas a chegarem até o Nordeste, e também é quem evita que a personagem de Fernanda Montenegro tenha sua bolsa revistada em uma quitanda, onde ela acabara de roubar comidas para se alimentar.

É possível perceber o conservadorismo e o machismo em alguns momentos do filme. Por exemplo, o personagem Josué está sempre lembrando que Dora não tem marido e nem filhos, chegando ao ponto de falar que se ela usasse maquiagem e se vestisse melhor estaria casada. Em certo momento, Dora cede à pressão e acaba usando batom para tentar agradar o caminhoneiro.

Outra fala que reflete o machismo na sociedade é o momento em que o menino afirma que já transou com muitas mulheres, demonstrando que desde criança existe uma necessidade de provar sua masculinidade perante aos outros. A própria reação do personagem interpretado por Fernanda Montenegro é reflexo deste fenômeno, visto que ela não repreende o menino da forma que talvez repreendesse uma menina na mesma circunstância.

Mas também *Central do Brasil* toca em um assunto delicado e pouco abordado em narrativas tradicionais: o amor na terceira idade. A personagem Dora, com toda sua elegância e autoestima, se sente atraída por um homem que acaba de conhecer e não tem medo de tentar seduzi-lo e se arriscar em um provável romance.

A obra, fotografada em 35mm, é de uma beleza plástica forte para o padrão da produção brasileira nos anos de 1990, configurada como difícil por construir uma narrativa que aborda tantos aspectos e críticas sociais, sem perder sua delicadeza artística. Preocupa-se com a força da imagem e se nota a pesquisa que foi feita pela direção de arte.

Até mesmo pelos detalhes envolvidos na romaria e na pequena capela com objetos como braços, pernas e cabeças de manequins, que para quem não conhece a tradição local do Nordeste, pode confundir ou achar exótico, mas certamente não o é para os católicos locais que seguem a procissão. Um detalhe que poderia passar despercebido pela produção, já que tantos outros objetos poderiam compor o cenário com a mesma riqueza. A opção certa, entretanto, deixa o momento da cena mais verossímil.

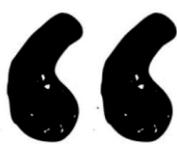
Com nuances motivacionais e espírito de aventura, *Central do Brasil* mostra um brasileiro forte, que não tem medo do desconhecido e enfrenta todas as dificuldades por um objetivo, seja encontrar a pessoa amada em um Estado distante ou a procura de um pai nunca antes visto.

O que há de humano em Dora cresce no decorrer do filme, que acaba tendo no garoto uma espécie de salvador que a resgata da mesquinhez. A amargura da personagem interpretada por Fernanda Montenegro chega a diminuir a tal ponto que ela passa a priorizar o bem-estar do garoto em detrimento do próprio.

Diante de tanta beleza artística e boas críticas na ocasião de seu lançamento, há 20 anos, *Central do Brasil* se torna um dos principais e mais importantes filmes dentro do período da Retomada do cinema nacional, tendo feito o espectador e até os críticos de cinema acreditarem no produto cinematográfico Brasileiro. Até hoje o filme de Walter Salles é uma referência em cinema, e não como algo relativizado – “foi bem feito para a época” – mas sim com a assertiva definitiva: “é um bom filme”.

Glauber Rocha e os militares

José Inácio de Melo Souza



Visão me pede para responder alguma coisa, eu também estou procurando uma resposta,

a rainha Tomíris que matou Ciro era de um povo que costumava sacrificar aos deuses mais potentes os mais velozes seres humanos. Quando saí do Brasil em 1971, deixei nas mãos do Tarso e do Maciel um artigo pra *JÁ*, onde anunciava que em 1974 baixava uma luz e as sete cabeças da besta se desintegrariam: depois, em outras ilhas, Marcos berrou no meio da viagem: Petróleo! E sabíamos que não era nosso na matéria mas ideia; quem me encontrou nestes anos em vários continentes se lembra do que estava anunciando. Visão me pede para responder sobre a Arte no Brasil de 1964-74: são dez anos de Bode, daquele Demoz que crava fundo as patas no dorso da plebe. Reagimos, o sangue

correu em Jardim das Piranhas, Antonio das Mortes falou ao terceiro mundo, esperamos agora, sobretudo Eu, que sou protestante, Luz e Ação.

Acho que Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo, livre. Estou certo inclusive que os militares são legítimos representantes do povo. Chegou a hora de reconhecer sem mistificações, moralismos bobocas, a evidência: Costa era quente, frias eram as consciências em transe que não viram pintar as contradições no espelho da história. Em 1968 eu era albuquerqueista, e Antonio das Mortes é o profeta de Alvarado e Khadafi.

Vejam as coisas: agora a história recomeça. Os fatos de Geisel ser luterano e de meu aniversário ser a 14 de março, quando completo 35, me deixam absolutamente seguro de que cabe a ele res-

ponder às perguntas do Brasil falando para o Mundo. Não existe arte revolucionária sem poder revolucionário. Não interessa discutir as flores do estilo: quero ver o tutano da raiz. Começemos por Economia Política e vejamos como se articula o desenvolvimento da superestrutura sobre o subdesenvolvimento da infraestrutura etc. Acho Delfim Netto burro, idem Roberto Campos. Chega de mistificação.

Chega de mistificação.
Para surpresa geral, li,
entendi e acho o
General Golbery um
gênio – o mais alto da
raça ao lado do
professor Darcy

Para surpresa geral, li, entendi e acho o General Golbery um gênio – o mais alto da raça ao lado do professor Darcy. Que Celso Furtado é a metáfora do terceiro mundo dragado pela Wall Street Scout. Que Fernando Henrique é o príncipe de nossa Sociologia. Que leio e curto a revista *Argumento*. Que Chico Buarque é o nosso Errol Flynn. Que entre a burguesia nacional internacional e o militarismo nacionalista, eu fico, sem outra possibilidade de papo, com o segundo. De cinema novo? O novo é sempre vivo e

terno e São Bernardo ainda surpreendeu incrédulos da geração 50. Não tenho nada de pessoal contra tropicanalistas: detesto a finura sutil dos machadianos, o revisionismo *time-life* da moçada abrilhantada: sou um homem do povo, intermediário do cujo, e a serviço. Força Total pra Embrafilme. Ordem e Progresso.

”

Revista Visão, 11/3/1974, número especial sobre os dez anos do golpe de 1964; republicado em *ROCHA*, Glauber. *Cartas ao mundo* (org. Ivana Bentes). São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.482-3.

A bombástica carta de Glauber enviada de Roma para Zuenir Ventura em 31/1/1974, passados quase meio século, merece de imediato uma decodificação. Como documento íntimo assinado pelo Buru para Zus, com a recomendação de beijos para Mary (mulher de Zuenir), ele nos apresenta uma série de nomes e situações para identificação, que a simples colocação entre parêntesis no texto não apareceria como a melhor solução. Dessa forma vemos desfilar Tarso de Castro, que fora editor de *O Pasquim*, Luiz Carlos Maciel, redator da coluna sobre *underground* no

hebdomadário, Marcos Medeiros, companheiro de Glauber em Cuba e codiretor do filme *História do Brasil*, os generais da ditadura militar Ernesto Geisel, Costa e Silva, ao lado do general peruano Juan Velasco Alvarado e do coronel líbio Muammar al-Gadaffi. O professor Darci é Darcy Ribeiro. Além dos nomeados, Glauber ainda se declara “albuquerquista”, ou seja, partidário do general Afonso Augusto de Albuquerque Lima, que na disputa pelo espólio de Costa e Silva, perdeu a direção do governo para Emílio Garrastazu Médici e, em seguida, para Ernesto Geisel. Já o Bode ou Demoz, somente do primeiro sabemos que se trata de uma popular gíria pós-64 para situação ruim (“dez anos de bode”, “foi o maior bode”, que ninguém mais usa), enquanto o segundo pode ser um erro de grafia, ou de transcrição, ou de invenção glauberiana (de Demo para Demoz; segundo Zuenir, as correções da datilografia da carta vieram manuscritas). O jornal alternativo *Já*, de Tarso de Castro, fundado após a saída de *O Pasquim*, em 1971, é pouco lembrado na imprensa alternativa, ao contrário daquele. Glauber deixou um texto para o tablóide antes de se autoexilar, mas não sabemos se foi publicado.

Este era o estilo de Glauber: um jorro candente de frases e ideias lançadas vulcanicamente ao mundo, um quebra-cabeças cujas peças eram o envoltório de um núcleo explosivo.

Outras menções jogadas dentro do texto é a referência ao manifesto Luz e Ação, que seria a ponta de lança de uma revista do mesmo nome que não foi à frente sob o comando do grupo cinemanovista (Glauber, Nelson Pereira e outros expoentes). Que Chico fosse o nosso Errol Flynn é um enigma; os tropicanalhistas, os tropicalistas canalhas, estão claramente localizados na turma do Cinema Marginal; mas o significado de um Celso Furtado dragado pela “Wall Street Scout” é uma referência misteriosa.

Este era o estilo de Glauber: um jorro candente de frases e ideias lançadas vulcanicamente ao mundo, um quebra-cabeças cujas peças eram o envoltório de um núcleo explosivo. Desta lava o que nos interessa é o magma incandescente, queimando tudo que encontra pela frente. No caso, o apoio aos militares da ditadura que comemorava dez anos de vida.

Glauber tinha completado 35 anos um dia depois da posse do general e presidente Ernesto Geisel assumir o poder. A esperança no nacionalismo militar dirigido por Velasco Alvarado, no Peru, e por Gadaffi, na Líbia, fora fortalecido depois de uma viagem à Lima, onde conversara longamente com Darcy Ribeiro, que prestava assessoria ao governo peruano. A nacionalização da exploração petrolífera (num momento de crise internacional pelas fontes de combustíveis fósseis), de serviços de comunicações e da reforma agrária faziam das ditaduras militares nacionalistas uma esperança de reorganização dos países terceiro-mundistas em direção a uma distribuição mais justa das riquezas nacionais. Aos olhos de Glauber, os militares nacionalistas eram a única força capaz de se contrapor ao "entreguismo" da burguesia "nacional internacional", uma segunda chance de vitória contra a Explint, que a aliança de Diaz e Fuentes em *Terra em Transe* tinha transformado em derrota para os destinos de Eldorado. Antonio das Mortes renascia como o "profeta de Alvarado e Kadhafi". Os generais Golbery e Geisel poderiam ser seguidores de Antonio no Brasil.

Em 1974 a revolução social de Alvarado enfrentava sérios problemas que embocariam na sua destituição no ano seguinte. Gadaffi foi morto como um cão sarnento sob as lentes de telefones celulares em 2011. Esses finais trágicos para líderes antes aclamados por suas lideranças anunciavam, em tempos diversos, a própria liquidação de Glauber no momento em que mandou a sua carta para Visão. "Deduzo o que quiser e publique", escreveu ele como um PS a Zuenir Ventura. Glauber nunca se arrependeu do apoio ao regime militar. Em 1979 ele ainda considerava o governo do general João Batista

Matias Spektor expôs claramente uma prática de liquidação dos opositores comandada pelo Estado, ou dito de outra forma, uma política de Estado de aniquilação, de "solução final"

Figueiredo de "centro-esquerda" (revista *Alceu*, 13:13). Glauber considerava-se um perseguido pela "esquerda" brasileira. O que estava dito, estava dito, e "não serão os vários telefonemas, cartas e recados que me farão mudar de ideia. A estes, cobrarei historicamente mais cedo do que se pensa a verdade do que foi dito" (*Jornal do Brasil*, 4/6/1974).

Glauber não viveu para ver a ditadura militar encerrar o seu ciclo de poder. Mas os, pelo menos, dez anos de adesão aos ditames do regime militar, somente alterados pelo retorno de Leonel Brizola ao Brasil em 1979, poderiam parecer apenas uma a mais entre as extravagâncias glauberianas, como andar nu pela casa, por exemplo, se não fosse a recente vinda à luz de documentos secretos da CIA. Devemos a exposição das entranhas do regime militar ao professor Matias Spektor que analisou um pequeno acervo liberado de documentos da gestão Richard Nixon (folha.uol.com.br/poder/2018/05). Num dos memorandos está a informação de uma política de "execuções sumárias" dos opositores do regime apoiada por Ernesto Geisel, com autorizações expressas a Figueiredo, então chefe do Serviço Nacional de Informações-SNI, e ao general Milton Tavares, do Centro de Informações do Exército-CIE. Mais do que um apoio de Geisel, a reunião dos generais reforçava a "continuidade" de uma prática ilegal, possivelmente vinda do governo Médici (1969-74). As novas informações trazidas pelo documento da CIA impõem um novo patamar aos governos militares. Antes, as ilegalidades pela morte dos opositores do regime podiam ser contestadas ponto a ponto, individualmente, como de ações de combate em que o inimigo fora derrotado por razões

diversas (trocas de tiros, invasões "atabalhoadas" de "aparelhos", "atropelamentos" infelizes, "suicídios" mal explicados). Matias Spektor expos claramente uma prática de liquidação dos opositores comandada pelo Estado, ou dito de outra forma, uma política de Estado de aniquilação, de "solução final", como os argentinos e chilenos da década de 1970 conheceram muito bem. A anistia geral e irrestrita fora um engodo.

Paulo Emilio escreveu uma vez a propósito de Glauber, que a função do profeta não era acertar, mas profetizar. Nesta primeira década do século XXI somos forçados a concluir que a profecia sobre os "militares nacionalistas", em si já enganosa, foi ultrapassada no seu erro pela crença numa redenção religiosa nunca vista com as mãos cheias de sangue.

Organizada por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schwartzman, com a participação de um grupo de colaboradores de reconhecida competência, esta *Nova história do cinema brasileiro* realiza um projeto necessário não apenas para os estudiosos da história do país, como também, em esfera mais específica, para a compreensão de nossa cinematografia. Trata-se de uma obra ambiciosa, gestada coletivamente, que perfaz uma densa emvergadura cronológica e geográfica.

O presente volume divide-se em três partes. Na primeira delas, "Os primórdios, o cinema mudo e início do cinema sonoro (1895-1935)", oito artigos dão conta de flagrar o desenvolvimento de uma arte que parecia servir sob medida à nova sensibilidade cosmopolita da virada do século XIX para o século XX no Rio de Janeiro, a então capital da República, e em estados como Rio Grande do Sul, Pernambuco, Minas Gerais, São Paulo e na região amazônica. Para além da rica massa de informações, é notável o rigor com que se pode usufruir aqui de uma série de reflexões a respeito do desenvolvimento da nova e acelerada cultura audiovisual em sintonia com seu tempo.

Os quatro textos da segunda parte, "Estúdios e independentes (1935-1954)", tratam da produção carioca das décadas de 1930 a 1950 com filmes de gênero ou chanchadas e da criação cinematográfica paulista, concebida por companhias com aspirações de produção em estúdio, como a Vera Cruz, mas também à margem dela.

Na terceira e última parte, "O INCE e o cinema documentário educativo (1957-1966)", dois artigos recuperam a trajetória do Instituto Nacional de Cinema Educativo e a participação norte-americana na atuação da entidade. Examinar as produções do INCE constitui atitude fundamental para a pesquisa e o debate de questões como as relações entre o cinema e o Estado, a obra de Humberto Mauro e o

NOVA HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO

resenha

1

OS PRIMÓRDIOS,
O CINEMA MUDO
E INÍCIO DO
CINEMA SONORO
(1895 - 1935)

Nova história da história do cinema brasileiro

Humberto Pereira da Silva

Humberto Pereira da Silva é professor de filosofia e história do cinema na FAAP e crítico de cinema, autor de *Ver e Ver Como - ensaios sobre cinema e cineastas marcantes* (Paco Editorial, 2018) e organizador com Fatimarlei Lunardelli e Ivonete Pinto de *Ismail Xavier 70: trajetória de um pensador de cinema brasileiro* (Edições Sesc, 2019)

Nova história do cinema brasileiro
Fernão Ramos e Sheila Schvarzman (orgs.)
São Paulo: Edições Sesc, 2018

Trinta e dois anos atrás, Fernão Ramos organizou *História do cinema brasileiro* (Art Editora, 550 págs.), livro que se tornou referência como um painel do cinema no Brasil desde os primórdios, a *belle époque*, até o limiar da terra arrasada dos anos Collor. Trata-se principalmente de uma obra de consulta, um apanhando com nomes e momentos representativos dos ciclos regionais das décadas de 1910 a 1930, da chanchada, do cinema industrial paulista e dos rumos do cinema nacional a partir do Cinema Novo.

Agora, ao lado de Sheila Schvarzman, Fernão Ramos se engaja em novo projeto e nos oferece *Nova história do cinema brasileiro* (Edições Sesc, 1050 págs. em dois volumes),

indubitavelmente o trabalho mais ambicioso a coligir os aproximadamente 120 anos de atividade cinematográfica no país. Do livro anterior organizado por Fernão Ramos, restaram João Luiz Vieira, Afrânio Catani e José Mario Ortiz, que escrevem respectivamente sobre a chanchada, o cinema industrial paulista e os rumos tomados nos anos de 1970 e 1980. Os textos atuais, no entanto, foram significativamente modificados estruturalmente e adensados.

O primeiro volume de *Nova história* se divide em três partes. A primeira trata dos primórdios até o início do sonoro (são particularmente destacados os artigos sobre os ciclos regionais); a segunda tem em mira a era dos estúdios e o surgimento de inicia-

tivas independentes - a produção carioca entre as décadas de 1930 e 1950, com destaque para a Cinédia e a Atlântida, as tentativas de industrialização que teve o ápice com a aventura da Vera Cruz, assim como nesse mesmo período despontaram produtoras e autores à margem dos estúdios; a terceira parte joga luz sobre a ação do Estado na produção de documentários educativos.

O segundo volume, por sua vez, está dividido em quatro partes. A primeira aborda o Cinema Novo e o Cinema Marginal e com eles a ousadia formal e experimental tanto quanto as dificuldades de diálogo com o público; a segunda a Embrafilme e os filmes realizados na Boca do Lixo, num momento de forte censura a atividade artística durante a ditadura militar; a terceira cobre a Retomada, no degelo dos anos Collor, e por fim a última parte volta-se para a produção da década mais recente, em que se destacam os documentários, as grandes bilheterias com as comédias globais e os desafios do cinema autoral.

Como estruturados, os dois volumes dão conta da realização, da distribuição e da exibição ao longo do tempo. Ou seja, a nova história do cinema brasileiro cobre tanto os aspectos relativos ao conteúdo e aspectos artísticos e inovadores no plano da forma e do conteúdo quanto a receptividade de público e as condições de exibição. Assim, é

possível entender o sentido da recepção dos primeiros filmes no início do século passado, com brilhante e minucioso ensaio de José Inácio de Melo Souza que abre o livro, tanto quanto os impasses e desafios do recente cinema autoral, sintetizados pela pena de Cléber Eduardo.

Ambicioso e, com certeza, um trabalho cujo resultado final revela o cuidado e a paciência dos organizadores. Todos os textos dos caudalosos volumes são fartamente documentados e as fontes ao final de cada artigo mostram a precisão e o rigor acadêmico com as pesquisas realizadas. Trata-se, portanto, de um livro que por muitos anos servirá de referência para pesquisadores, estudiosos ou mesmo curiosos que queiram ter conhecimento do trajeto e dos humores de nossa cinematografia.

Mas justamente um projeto de tamanha envergadura fica sujeito a desequilíbrios, desarmonias, arestas mal aparadas ou a que se encontre fios com laços soltos. Um primeiro dado que causa estranheza numa publicação tão bem cuidada no plano editorial: apenas os organizadores mereceram ter impressas suas minibiografias - caso um leitor não tão enfronhado no mundo do cinema queira saber quem é, por exemplo, Luciana Corrêa Araujo, que escreve sobre o ciclo de cinema pernambucano nas primeiras décadas do século passado, terá de consultar seu Lattes...

Claro, essa uma questão de cuidado editorial, pois o que realmente se pode ver como desequilíbrio, ou desarmonia, é a ênfase em certos momentos e a timidez no tratamento de outros. Creio ser consenso que o Cinema Novo foi o mais importante movimento de cinema no Brasil (um dos cumes da cultura brasileira em sentido amplo), e o próprio Fernão Ramos dedica dois longuíssimos textos a ele: "A ascensão do novo jovem cinema" e "Cinema Novo/Cinema Marginal entre curtição e exasperação. Do mesmo modo, com focos diversos, a pornochanchada é abordada também em longos artigos assinados por Alessandro Gamo e Luiz Alberto Rocha Melo, "Histórias da Boca e do Beco", e novamente por Fernão Ramos, "A grande crise: pós-modernismo, fim da Embrafilme e da pornochanchada".

A questão é de sobreposição de assuntos e, do ponto de vista metodológico, dispersão de foco: mistura-se análise histórica em sentido estrito e análise fílmica, ou de caracterização de personagens. Ora, de qualquer forma, se esse foi o procedimento, não se observa a mesma preocupação metodológica, por exemplo, com a Vera Cruz e o malogro da tentativa de industrialização. Em termos comparativos, o artigo de Afrânio Catani descreve o ambiente cultural da elite paulista no período, mas praticamente não faz comentários às produções realizadas pela companhia

criada por ela, em grande parte para expressar seu esplendor, assim como não dá indicação das razões de seu fracasso. Os filmes são citados, contudo deles se tem tão somente informações sobre seus custos e bilheterias. O *cangaceiro*, de Lima Barreto, não merecia um comentário que fosse além da informação de que foi visto por 800 mil pessoas? E mesmo a esse respeito não é feita qualquer menção ao fato de que seu sucesso comercial deve-se à venda de direitos à Columbia Pictures.

Outros desequilíbrios também poderiam ser invocados. *Limite* (1931), de Mário Peixoto, recentemente eleito pela Abraccine o melhor filme brasileiro de todos os tempos, não foi contemplado em mais que cinco parágrafos. Já *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, segundo na mesma enquete da Abraccine, foi minuciosamente analisado.

Certo, há recortes, critérios de seleção, predileções, pontos de vista controversos sobre importância na organização de um livro com a envergadura que propuseram Fernão Ramos e Sheila Schvarzman. Mas, exatamente por isso, sua leitura não deve fazer vistas grossas para o que ele se destina: ofertar ao leitor uma nova história do cinema brasileiro. Ou seja, para quem torcer o nariz para a timidez na atenção dada a *Limite*, esta nova história diz o que é essencial.

Submissão de artigos para a edição TRÊS

A Revista Mnemocine é uma publicação eletrônica disponível gratuitamente na Internet. As submissões de artigos são aceitas conforme as normas que seguem abaixo.

Colaborações para a edição 3 podem ser enviadas até 30/10/19 para o e-mail: revista@mnemocine.com.br

Informações adicionais serão atualizadas em nosso site:
www.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

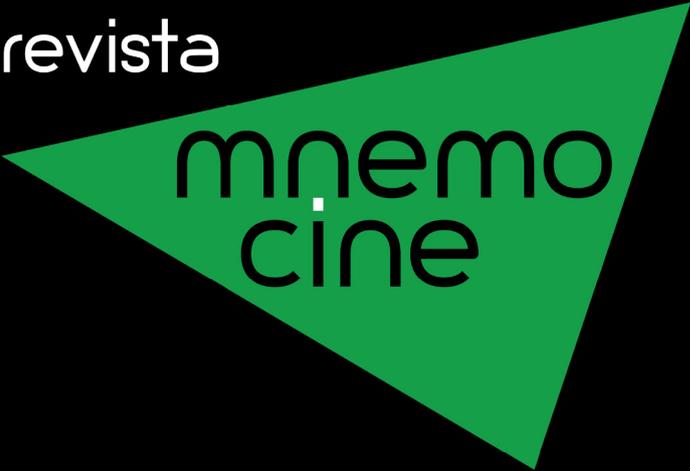
Cineclube: até 20.000 caracteres com espaços

Análise filmica: até 30.000 caracteres com espaços

Novos Olhares: até 10.000 caracteres com espaços

Esses parâmetros incluem notas de rodapé e referências bibliográficas.

revista



mnemo
cine