UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

FELIPE ABRAMOVICTZ

TEXTO NA TELA: EXPERIMENTAÇÃO E INVENÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO DURANTE A DITADURA MILITAR (1964-1985)

SÃO PAULO
2020

FELIPE ABRAMOVICTZ

TEXTO NA TELA: EXPERIMENTAÇÃO E INVENÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO DURANTE A DITADURA MILITAR (1964-1985)

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profª. Drª. Sheila Schvarzman

SÃO PAULO
2020

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A161t Abramovictz, Felipe
Texto na tela: experimentação e invenção no cinema brasileiro durante a Ditadura Militar (1964-1985) / Felipe Abramovictz. - 2020.
747f. : il.; 30cm.

Orientador: Sheila Schvarzman.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2020.
Bibliografia: f.

1. Audiovisual. 2. Texto na tela. 3. Experimentação. 4. Ditadura Militar. 5. Contracultura.

CDD 302.2

Aline Ferreira de Oliveira - CRB 8/9601

FELIPE ABRAMOVICTZ

TEXTO NA TELA: EXPERIMENTAÇÃO E INVENÇÃO NO CINEMA BRASILEIRO DURANTE A DITADURA MILITAR (1964-1985)

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profª. Drª. Sheila Schvarzman

Aprovado em 11/06/2020

Profª Drª Sheila Schvarzman

Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior

Profª Drª Laura Loguercio Cánepa

À Bernadette Lyra

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

À Sheila, minha orientadora, cujo apoio foi fundamental em todas as etapas da pesquisa e segue como grande uma inspiração.

Aos meus pais, Angela e Osvaldo, por todo apoio durante todos esses anos, minha avó, Neuza e meu tio, Sergio, pela atenção e pelo companheirismo. À memória do meu avô, Mário, e do meu tio, Flávio e dos meus avós, Leão e Lascia, e tias Sarita e Janice.

À Laura Cánepa e Rubens Machado Júnior, que contribuíram imensamente para o resultado final da dissertação através de suas contribuições durante a qualificação.

A todos aqueles que foram fontes fundamentais para a pesquisa: José Sette de Barros, Otoniel Santos Pereira, Celso Luccas, João Silvério Trevisan, Rosa Maria Antuña, Julio Ludueña, Ricardo Teixeira de Salles, Luna Alkalay, Sebastião de Souza e Carlos Alberto Teixeira pelas entrevistas concedidas para o projeto. Além disso, agradeço as informações prestadas por Alexandre Salles, Zélia Maria Sereno, Ricardo Leitner, Flávio Shimoda, Camilo Carrara, Rosa Antuña, Bruno Hilário e David Meyer.

Aos meus professores que fizeram parte de todo aprendizado desses últimos anos nesta etapa da pós-graduação, da Anhembi Morumbi (essenciais para o desenvolvimento da pesquisa: Bernadette Lyra, orientadora do projeto na fase inicial, Renato Luiz Pucci Jr., Rogério Ferraraz, Gelson Santana e Renato Coelho), da ECA (com os quais muito aprendi enquanto aluno especial/ouvinte: Mateus Araújo Silva, Henri Gervaseau, Patrícia Mourão, Arlindo Machado, Maria Dora Mourão e Almir Almas) e da PUC-SP (que já acompanhavam minha trajetória desde a graduação: Ane Shyrlei de Araújo, orientadora do meu TCC, que muito contribuiu para a presente pesquisa, Marcus Bastos, Jane Almeida, Eliseu Lopes Filho, Pedro Aguerre, Patrícia Huelsen, Marcelo Graglia, Mauro Luiz Perón, Lúcia Leão, Marlyvan Alencar, Cadu Siqueira, Antonio Rogério Toscano, Jorge Vieira e Helena Katz).

Aos colegas com quem tive inúmeras trocas ao longo da pesquisa: Adriano Garrett, André de Paula Eduardo (grande interlocutor, por toda a sua generosidade e parceria, tanto em artigos quanto na obtenção dos materiais da pesquisa), Alan Bernagozzi, Arthur Baldin, Asdrubal Savioli, Camila Cattai (inclusive pelas parcerias audiovisuais), Gabriela Carriel, Gabriela Di Bella, Isac Santos Pereira, Lívia Gijon (a primeira leitora), Renan Claudino Villalon, Thaís Almeida, Thaís Teixeira Folgosi (interlocutora essencial para o tópico dedicado ao Bressane).

À memória de Luiz Rosemberg Filho pela nossa quase-entrevista.

RESUMO

Tendo em vista como os processos históricos, políticos e culturais impactaram na produção cinematográfica do período entre 1964 e 1985, investigaremos a experimentação com os usos do texto na tela, através de intertítulos, pichações, cartelas de textos, legendas e grafismos em geral a partir de um olhar para as funções da palavra escrita no cinema, refletindo sobre seu uso na obra de determinados cineastas fortemente impactados pelos rumos do país no contexto de 1968, momento em que diversos deles realizam seus filmes de estreia, e as reverberações de tais procedimentos em suas filmografias até o momento da Abertura Política. Tomando como ponto de partida diferentes projetos de pensamento cinematográfico e suas relações multifacetadas com o seu tempo histórico, o trabalho traça um panorama do uso do texto em determinados projetos do audiovisual brasileiro durante a Ditadura Militar para compreender como tais propostas que envolvem a figuração da palavra escrita manifestam o uso de formas não convencionais de encenação de maneira a criticar e subverter os discursos estéticos e políticos dominantes, fazendo da experimentação um procedimento recorrente nas telas, seja de forma discursiva, enunciativa, disruptiva, entre outras, que passam a atravessar a construção da narrativa com vistas a uma postura crítica sobre seu tempo. A partir de uma densa filmografia, investigaremos o que o estudo da figuração do texto expressa de escolhas políticas e estéticas em um cinema permeável à experimentação e à invenção, tendo em vista as noções de apropriação, hipergrafismo, colagem e o desvio do caráter informativo do texto na tela presentes em um conjunto de experiências que refletem sobre os processos em curso, colocam em questão a noção de representação, tensionam as instâncias políticas repressivas da Ditadura Militar e o moralismo do regime instituído.

Palavras-chave: Audiovisual. Texto na tela. Experimentação. Ditadura Militar. Contracultura.

ABSTRACT

In the view of how the historical, political and cultural processes impacted the cinematographic production of the period between 1964 and 1985, we will investigate the experimentation with the uses of text on the screen, through intertitles, graffiti, text cards, subtitles and graphics in general from a look at the functions of the written word in cinema, reflecting on its use in the work of certain filmmakers strongly impacted by the direction of the country in the context of 1968, a time when several of them make their debut films, and the reverberations of such procedures in his filmographies until the time of Political Opening. Taking as a starting point different projects of cinematographic thought and their multifaceted relations with their historical time, the work traces a panorama of the use of text in certain projects of the Brazilian audiovisual during the Military Dictatorship to understand how such proposals that involve the figuration of the word writing manifest the use of unconventional forms of staging in order to criticize and subvert the dominant aesthetic and political discourses, making experimentation a recurring procedure on the screens, be it in a discursive, enunciative, disruptive way, among others, that pass through the construction of the narrative with a view to a critical posture about its time. From a dense filmography, we investigated what the study of the figuration of the text expresses of political and aesthetic choices in a cinema permeable to experimentation and invention, considering the notions of appropriation, hypergraphism, collage and the deviation of the informative character of the text on the screen present in a set of experiences that reflect on the ongoing processes, question the notion of representation, tension the repressive political instances of the Military Dictatorship and the moralism of the instituted regime.

Keywords: Audiovisual. Text on screen. Experimentation. Military Dictatorship. Counterculture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

1. A FIGURAÇÃO DAS INSERÇÕES DE TEXTO NO AUDIOVISUAL: DEFINIÇÕES, CRUZAMENTOS E BALIZAS HISTÓRICAS 27

1.1. O TEXTO NA TELA NA TEORIA CRÍTICA DO CINEMA: ENTRE A REAFIRMAÇÃO DO APARATO CINEMATOGRÁFICO E A FUNCIONALIDADE INFORMATIVA OU DESCRITIVA 27
1.2. COMO PENSAR O TEXTO NA TELA E SUAS FUNÇÕES 36
1.2.1. Uma aproximação com a noção de gráfico 42
1.2.2. A relação entre imagem e texto nos campos da produção artística 45
1.2.3. O hipergráfico e a legibilidade nos processos fílmicos 49
1.2.4. Texto na tela e a diegese fílmica: a inserção do texto e seus ruídos entre a cena e o fora de cena 51
1.2.5. O texto estático e o texto em movimento: indicações sobre os processos fílmicos 53
1.2.6. Os créditos e sua relação com o texto na tela: entre cruzamentos e desvios dos códigos cinematográficos 55
1.2.7. O texto na tela e a censura 68
1.3. NOTAS SOBRE A FIGURAÇÃO DO TEXTO NA TELA NA HISTÓRIA 71
1.3.1. Do pré-cinema e os dispositivos de projeção das inscrições de texto ao primeiro cinema 71
1.3.2. As cartelas de texto e seus procedimentos ao longo das décadas de 1910 e 1920 75
1.3.3. Experimentação com os procedimentos que envolvem inserções textuais no cinema das vanguardas dos anos 1920 79
1.3.4. Notas sobre o texto na tela e as diferentes acepções de Cinema Experimental 87
1.3.5. A experimentação com os procedimentos do texto: dos Cinemas Modernos às linguagens videográficas 90
1.4. NOTAS SOBRE O TEXTO NA TELA NO CINEMA BRASILEIRO: CONTEXTOS E APROXIMAÇÕES 94

2. 1968 NA HISTÓRIA E A FIGURAÇÃO DO TEXTO NA TELA 108

2.1. OS HORIZONTES POLÍTICOS DA DÉCADA DE 1960 E SEUS DILEMAS: DO GOLPE DE 1964 A 1968 NO BRASIL, DAS MOBILIZAÇÕES ORGANIZADAS AOS ANOS DE CHUMBO 108
2.1.1. Os processos artísticos e culturais e a década de 1960 110
2.2. 1968 E SUAS RUPTURAS NOS PROCESSOS SOCIAIS, POLÍTICOS E ARTÍSTICOS 113
2.3. A CRIAÇÃO ARTÍSTICA NO CONTEXTO DE 1968 NO BRASIL 116
2.4. OS PROCESSOS HISTÓRICOS DE 1968 E A FIGURAÇÃO DO TEXTO ESCRITO NO AUDIOVISUAL 120
2.5. O CASO DO CINEMA MODERNO: UMA INTRODUÇÃO 125
2.5.1. Notas sobre a *Nouvelle Vague* e o texto na tela na obra de Godard 129
2.5.1.1. O Godard que cita e o Godard citado 129
2.5.2. Os Novos Cinemas pelo mundo e o caso do cinema português 135

2.5.3. Os Novos Cinemas na América Latina e os processos artísticos: entre Ditaduras e revoluções 144
2.6. APONTAMENTOS ENTRE O CONTEXTO PRÉ-1968 E OS DISTINTOS PROJETOS DE CINEMA MODERNO NO CONTEXTO BRASILEIRO 154
2.7. RUPTURA E OS PONTOS LIMÍTROFES DA GERAÇÃO PÓS-1968 NA RELAÇÃO COM OS CINEMANOVISTAS 161
3. PROPOSTAS DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO PÓS-1968: EXPERIMENTAÇÃO E O TEXTO NA TELA (1968-1985) 168
3.1. INVENÇÃO, EXPERIMENTAÇÃO E O TEXTO NA TELA: UMA APRESENTAÇÃO 169
3.1.1. A figuração do texto na tela e os processos fílmicos: intertextualidade e confronto no contexto pós-1968 174
3.1.2. Definições e estratégias: como circunscrever o corpus fílmico 177
3.1.3. O avacalho como resposta: o Cinema de Invenção em meio ao autoritarismo e a "modernização conservadora" 184
3.2. OS PROCEDIMENTOS DO TEXTO NA TELA NOS DISTINTOS PROJETOS DE CINEMA SESSENTISTA: UMA NOVA GERAÇÃO ENTRE O GOLPE DE 1964 E AI-5? 190
3.2.1. O caso paulista: dos letreiros luminosos em *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira) a *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) 198
3.2.2. O caso mineiro, o CEMICE, a Escola Superior de Cinema e o curtametragismo 202
3.2.3. O caso carioca e sua pluralidade 208
3.2.4. O caso baiano, entre a contracultura e a exasperação 209
3.3. A FIGURAÇÃO DO TEXTO ESCRITO NA TELA E SEUS PROCEDIMENTOS 211
4. DISRUPÇÃO E DESVIO DOS CÓDIGOS CINEMATOGRÁFICOS ENTRE CARTELAS, LEGENDAS, GRAFISMOS E PICHAÇÕES 213
4.1. A FIGURAÇÃO DAS INSCRIÇÕES GRÁFICAS NA DIEGESE E A PICHAÇÃO 213
4.1.1. A pichação entre o público e o privado e o caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e *Prata Palomares* (1971, André Faria Jr.) 230
4.1.2. O desvio dos códigos, espaço público, a citação e a apropriação nas pichações em cena: de *O Mundo de Anônimo Jr* (1972, Aron Feldman) a *Um Filme 100% Brazileiro* (1985, José Sette de Barros) 234
4.1.3. O lúdico enquanto subversão: pichação e apropriação em *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico) e *Celacanto Provoca Lerfá Mú*! (1979, Pedro Camargo) 239
4.2. OS INTERTÍTULOS E CARTELAS DE TEXTO DENTRO E FORA DO ESPAÇO DA CENA 250
4.2.1. Da argumentação para a ação: *Nosso Fausto* (1966, Jorge Dantas) e a construção argumentativa por cartelas de texto 252
4.2.2. *O Profeta da Fome* (1969, Maurice Capovilla) e as cartelas de divisão enquanto procedimentos dialéticos 257
4.2.3. *Viagem ao Fim do Mundo* (1968, Fernando Coni Campos) e o gesto disruptivo das cartelas de comentário: ironia e subversão 259
4.2.4. O jogo com os códigos cinematográficos e cartelas de localização espacial em *Nosferato no Brasil* (1971, Ivan Cardoso, Super-8) 261

4.2.5. *Bandalheira Infernal* (1975-1976, José Sette de Barros), a luta armada e a cartela em homenagem aos desaparecidos políticos 264
4.2.6 As cartelas filmadas no cinema de Aron Feldman e o gesto amadorístico: *Metro x Mangue* (1976) e *Já Não Se Fazem Almas Como Antigamente* (1981) 266
4.2.7. As cartelas de texto e a subversão da sintaxe em *Império do Desejo* (1980, Carlos Reichenbach) 271
4.3. AS INSERÇÕES DISRUPTIVAS ENQUANTO PROCEDIMENTOS DE DESVIO E SUBVERSÃO NA SINTAXE FÍLMICA 279
4.3.1. As inserções gráficas disruptivas em *Nenê Bandalho* (1970, Emílio Fontana) e em *Sagrada Família* (1970, Sylvio Lanna) 280
4.4. A EXPERIMENTAÇÃO ATRAVÉS DA LEGENDAGEM: DOS PROCEDIMENTOS ÉTICOS AOS DESVIOS DE SENTIDO NA APROPRIAÇÃO DOS MATERIAIS 283
4.4.1. O conceito de legendagem, sua história e seus desvios 284
4.4.1.1. A cartela de diálogo e a legenda, aproximações 287
4.4.2. Legendagem e o texto na tela no cinema brasileiro 292
4.4.3. Os procedimentos de tradução no Cinema Brasileiro na história e os ecos na produção sessentista e setentista 295
4.4.3.1. A falsa tradução em *Uma Nega Chamada Tereza* (1970-1973, Fernando Coni Campos) e os desvios da legendagem 300
4.4.3.2. A transcrição como tradução: o desvio de função das legendas e o tom paródico em *Lerfá Mú*! (1979, Carlos Frederico) 304
4.4.3.3. A legenda de tradução enquanto gesto de afirmação política e cultural 305
4.4.3.3.1. *A Lenda de Ubirajara* (1975, André Luiz Oliveira), o desarranjo entre o lugar das legendas na aproximação com os sujeitos representados e a narrativa indigenista romantizada 306
4.4.3.3.2. *Noites Paraguayas* (1982, Aloysio Raulino) e o gesto ético na representação dos sujeitos através da legendagem 308
4.4.4. Legenda em materiais de arquivo: *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e *O Vampiro da Cinemateca* (1977, Jairo Ferreira, Super-8) 309
4.4.5. Legendagem como um procedimento disruptivo da relação som-imagem 314
4.4.5.1. A experimentação com os processos de legendagem em *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães) e *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970, João Silvério Trevisan) 315
4.4.5.2. "... E o resto é silêncio": a legendagem e a adaptação de Hamlet em *A Herança* (1971, Ozualdo Candeias) 319
4.5 A CITAÇÃO TEXTUAL ATRAVÉS DO TEXTO NA TELA E AS PROPOSTAS DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO PÓS-1968: RESISTÊNCIA E INTERTEXTUALIDADE 325
4.5.1. A citação no cinema e o cinema que cita: antecedentes e advertências 326
4.5.2. A citação textual e os distintos processos artísticos do Cinema Moderno ao Experimental: intertextualidade, rupturas e desvios 334
4.5.3. A citação enquanto desvio e o caso da "falsa-citação" em *Meteorango Kid* (1969, André Luiz Oliveira) e *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães) 337

4.5.4. *O Começo É Difícil, Depois o Atentado* (1969, Camilo Souza Filho) e o gesto subversivo de enfrentamento político a partir da transcriação do poema de Décio Pignatari.....344
4.5.5. Fernando Coni Campos e a figura da citação literária: delírio e literatura.....346
4.5.6. As cartelas de texto em *Vida de Artista* (1972, Haroldo Marinho Barbosa) e figuração da citação.....354
4.5.7. Luiz Rosemberg Filho: entre citações e dedicatórias, a luta política e a reflexão sobre a imagem.....355
4.5.8. O texto na tela na obra de Carlos Reichenbach: citação e intertexualidade.....371
5.5.9. A citação no cinema de Aloysio Raulino: nos limites da ficção e nos horizontes da Abertura.....379

5. REPRESENTAÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E A SINTAXE FÍLMICA: INSCRIÇÕES DE TEXTO ENTRE JOGOS METALINGUÍSTICOS E AUTORREFERENCIAIS.....390

5.1. O TEXTO, OS CÓDIGOS CINEMATOGRÁFICOS, A NOÇÃO DE REPRESENTAÇÃO E SUAS IMPLICAÇÕES POLÍTICAS.....390
5.1.1. Apropriação, colagem e os desvios do papel informativo do texto no contexto de 1968.....392
5.1.2. Da reflexão para a ação – As modificações nos horizontes do cinema militante do pós-Golpe ao AI-5 e a radicalização de um projeto experimental que desse conta dos processos em curso: o caso de *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969, Peter Overbeck).....395
5.1.3. Da ação para a ruptura – *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan), o filme-guerrilha, a apropriação e o uso do texto.....411
5.1.4. Da ruptura para a reflexividade – *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino).....417
5.1.5. *Congo* (1972, Arthur Omar) e o olhar para a noção de representação a partir da subversão do caráter informativo do texto.....421
5.1.6. *Triste Trópico* (1974) e *O Amno de 1798* (1975), de Arthur Omar, as inserções de texto e o olhar para os processos históricos.....431
5.2. O TEXTO QUE PENSA O CINEMA.....438
5.2.1. Um filme sobre cinema, um filme de equipe: deambulação, metacinema e os novos rumos do cinema paulista, de *Olho por Olho* (1966, Andrea Tonacci) e *Documentário* (1966, Rogério Sganzerla) a *Audácia* (1969, Carlos Reichenbach e Antonio Lima).....443
5.2.2. Júlio Bressane e o texto na tela: a linguagem do cinema e o pensamento do texto.....459
5.3. CORPO, PERFORMATIVIDADE E TEXTO NA TELA.....484
5.3.1. As inscrições de texto no corpo dos atores no cinema de Luiz Rosemberg Filho e o caso de *Imagens* (1972).....487
5.4. AS FIGURAS DA ABJEÇÃO E O TEXTO NA TELA: ENTRE A EXASPERAÇÃO O ESCRACHO COM OS VALORES MORAIS BURGUESES.....492
5.4.1. O texto na tela em *Cu da Mãe* (1969, Sebastião de Souza).....498

6. AS CAMADAS DE MIDIATIZAÇÃO COMO APROPRIAÇÃO E DESVIO NO CINEMA PÓS-1968: A FIGURAÇÃO DA CULTURA DE MASSAS E DO CONSUMO.....503

6.1. O TEXTO NA TELA NAS REPRESENTAÇÕES DA CULTURA DE MASSA 503

6.1.1. A década de 1960 e os novos paradigmas de comunicação, o consumo, a cultura de massas e a indústria cultural.....405

6.1.1.1. As práticas artísticas, a colagem, a apropriação e a montagem na representação midiática 508

6.1.1.2. Um panorama da arte *pop* e os anos 1960: a prática artística e os novos paradigmas comunicacionais.....509

6.1.2. O sujeito dos grandes centros urbanos, o consumo e sua representação no cinema brasileiro 514

6.1.2.1. Antecedentes: por uma abordagem histórica das representações da mídia de massa no cinema e o uso das inserções de texto.....516

6.1.3. O cinema pós-1968 de Invenção e o jogo com a cultura urbana e a mídia de massas.....520

6.1.3.1. A imagem da mídia de massa invade a narrativa fílmica: imagem-vírus, collage e ruído 522

6.1.3.2. A imagem televisiva e seus ruídos invadem a tela: sintonia, flicagem, dissintonia e a presença da palavra escrita 523

6. 1.3.3. A linguagem publicitária, os outdoors e a cultura de massa.....530

6.1.4. A ressignificação da cultura de massas através da colagem em seu aspecto discursivo na obra de Luiz Rosemberg Filho.....536

6.1.5 O cinema de Djalma Limongi Batista: Os inserts publicitários em *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (1968) e a referência ao consumo em *The Southern Contest Myth* (1969).....547

6.1.6. O caso *Vozes do Medo* (1972, coletivo) e a radicalização da apropriação da linguagem da comunicação de massas na estrutura fílmica.....556

6.1.7. Filmes-gag e a noção de consumo: *Vida é Consumo* (1969, Ênio Lamoglia Possebon e Walter Hiroqui Ono) e *Burp* (1968-1969, Cristina Brandt e Sandro Sandroni)..... 560

6.1.8. *O Mundo de Anônimo Júnior* (1972, Aron Feldman) e as inserções publicitárias como forma de regulação: alienação, recusa e a fruição da subjetividade.....565

6.1.9 As inserções publicitárias no cinema de Ozualdo Candeias: marginalidade e a impossibilidade do consumo 568

6.1.10. Cruzamentos: o que os estudos de casos nos revelam sobre o jogo, apropriação e a ressignificação de materiais publicitários na cena.....584

6.2 A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO MIDIÁTICO E AS INSERÇÕES DE TEXTO NA TELA ENTRE LETREIROS E MANCHETES.....585

6.2.1. O caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e as múltiplas camadas de midiatização do sujeito 579

6.2.2. O uso de letreiros luminosos em *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira) e o paralelo com *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla).....606

6.2.3 O cinema universitário, *A Morte da Strip-teaser* (1969, Eduardo Leone) e os ecos de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) 616
6.2.4. O sujeito-mídia em *O Anunciador ou Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins): disrupção e desvio 627
6.3 A CULTURA POP, AS HQ'S E AS MENÇÕES ESCRITAS 644
6.3.1. Antecedentes: Os balões de texto e os quadrinhos no cinema 646
6.3.2. O Cinema Moderno pelo mundo e o jogo com as "caixas de texto" 650
6.3.3 Arte pop, os quadrinhos e o texto na imagem 653
6.3.4. O cinema pós-1968, os quadrinhos e a relação com a figuração do texto 657
6.3.4. *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1970, André Luiz Oliveira), contracultura, HQ's e a juventude pós-AI-5 667
6.3.5. *Vozes do Medo* (1972), entre os quadrinhos e as fotonovelas inseridas na sintaxe fílmica 671
6.4. AS INSERÇÕES DE CARÁTER SUBVERSIVO A PARTIR DA APROPRIAÇÃO DE MATERIAIS DE IMPRENSA E PROPAGANDAS OFICIAIS 679
6.4.1. *O Bem-Aventurado* (1966, Neville de Almeida) e as inserções de propagandas anticomunistas 681
6.4.2 Os enxertos de caráter subversivo e os casos de *Jardim de Guerra* (1968, Neville de Almeida) e dos curtas *O Noivado* (1967, Edney Silvestre) e *Pastores Desavisados* (1968, Ricardo Teixeira de Salles) 685
6.4.3. As inserções subversivas de manchetes no cinema de Aron Feldman: de *Febre Nossa de Cada Dia* (1968) a *O Pacote* (1982) 692
CONCLUSÕES 702
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 708
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR 726
FILMOGRAFIA 742

INTRODUÇÃO

De que forma a busca libertária de novas formas de linguagem é um ato político? Em meio a um regime político de exceção, sem garantias mínimas à liberdade, à integridade física e à livre expressão, como o que se viveu durante a Ditadura Civil Militar brasileira quais recursos, subvertendo às lógicas da censura, possibilitaram dizer o que não podia ser dito? Tendo em vista tais questões, a presente pesquisa propõe-se a compor um percurso em torno da figuração do texto na tela como um procedimento narrativo, discursivo e enunciativo que figura em um conjunto significativo de obras produzidas no contexto pós-Golpe de 1964 e, especialmente, a partir de 1968, momento das últimas grandes mobilizações populares de rua que seriam ceifadas pela decretação do AI-5 em dezembro, até o período da Abertura Política, marcado pela distensão do regime após o auge da repressão dos Anos de Chumbo da Ditadura Militar.

Para tanto, a pesquisa irá se debruçar sobre a produção cinematográfica que experimentou com as possibilidades do texto na tela no contexto pós-1968, que inclui um olhar para o "Cinema de Invenção" (FERREIRA, 1986) e de um conjunto de produções independentes e universitárias, parte deles em 16mm, que explorou a experimentação com os recursos do texto, seja por meio de intertítulos, grafismos, pichações ou inserções de fragmentos de texto em outros materiais, de manchetes de jornal à fragmentos de publicidades, letreiros e outdoors.

O projeto apresenta-se como um estudo sobre os usos do texto escrito no audiovisual, de forma a investigar como a presença de inserções da palavra na tela reavaliam, criticam e expandem a mediação cinematográfica. A partir de tal contributo, pretendemos refletir o que a figuração do texto escrito nos revela sobre os processos históricos e estão a eles imbricados, tendo em vista uma reflexão ampla sobre como se dá a relação entre o fílmico e o verbal a partir de um olhar para a figuração da palavra no cinema.

Neste conjunto de questões, inserem-se inúmeras obras que, transgredindo e desviando o silenciamento imposto pelo regime, se utilizavam de tais possibilidades transgressivas de expressão do que não pode ser dito. Em especial após o AI-5, em dezembro de 1968, a ruptura entre determinados aspectos de enfrentamento com as com as estruturas de poder autoritárias vigentes nos projetos de cinema aqui apresentados cada vez mais dificultava a viabilidade comercial das obras no mercado exibidor (caso, por exemplo, das inúmeras obras inteiramente censuradas que compõem o corpus fílmico), o que ainda era possível em 1968, ano em que *O*

Bandido da Luz Vermelha (1968, de Rogério Sganzerla) foi um grande sucesso de público. Em meio a uma radicalização do ambiente crítico e político, a cisão com o gosto do público também foi cada vez mais tensionada, como veremos em um conjunto de filmes que trabalham figuras da abjeção e articulam um conjunto bastante diverso de inscrições de texto, caso de *Cu da Mãe* (1969, Sebastião de Souza), de cenas de *Por Exemplo Butantã* (1968, Roman Stulbach) que evocam figuras da exasperação e do grotesco, como também na produção superoitista, caso das produções de Edgard Navarro.

Serão estudados procedimentos que recorrem à fragmentação, à sátira e introduzem a contradição, sejam eles no espaço da cena, no corpo do protagonista, no figurino ou nas diversas mediações do espaço urbano (como pichações e letreiros luminosos), cartazes, periódicos, obras de arte, colagens, citações de páginas de livros e cartazes de filmes, explorando as mais distintas tipografias, em planos de fundo e diagramações.

Além disso, devemos considerar também um conjunto de cartelas e intertítulos que interrompem o fluxo das imagens enquanto "dados materiais fílmicos concretamente presentes na banda-imagem" (BAMBA, 2002, p. 76), o que gera "tensões entre as palavras escritas e as instâncias e sub-instâncias na estrutura narrativa" (BAMBA, 2002, p. 76). A palavra escrita é colocada muitas vezes enquanto um recurso que adiciona camadas de leitura nas imagens que refletem diretamente os contextos históricos e políticos e estão a eles imbricados e, neste caso, será fundamental compreender a função discursiva do texto na tela, tendo em vista como tal procedimento pode ser lido enquanto uma estratégia de embate direto com o regime autoritário instituído na Ditadura Militar, pelo caráter subversivo que sugere.

O texto na tela no cinema e na história

Na segunda metade da década de 1960, a experimentação com as possibilidades do texto escrito, usual na linguagem urbana, caracteriza um conjunto de filmes hipergráficos, que vão além das fronteiras do dito Cinema de Invenção, momento em que as experimentações com recursos do texto na tela se radicalizam, e se espalham por um conjunto de produções universitárias e amadoras. Na época, houve um aprimoramento das possibilidades dos referidos expedientes e muitos recursos criativos, reverberam a época, auge da repressão da Ditadura Militar e ecoam nas opções estéticas dos cineastas.

Alguns desses recursos foram usados para fazer uma crítica mais direta às estruturas de poder ou à postura da sociedade civil perante o cenário repressivo vigente. Para tanto, tais obras recorrem a todo um horizonte de referências à literatura e ao próprio cinema, ampliando

os limites dos textos e da linguagem gráfica, compondo-os com a linguagem audiovisual. Além disso, tais procedimentos ecoam um universo da cultura urbana, que passava por grandes transformações na segunda metade da década de 1960, em especial no setor de telecomunicações.

Articulam-se distintos usos do texto na tela como ferramentas de um cinema contestador, em que são explorados novos recursos formais para dar voz a uma possibilidade de subverter a própria linguagem cinematográfica em prol de um cinema que dialogue e questione o poder político da Ditadura Militar por meio de procedimentos deliberadamente provocadores que respondem por recursos expansivos da linguagem ao contestar a realidade do período.

As correlações entre os intertítulos, os textos, inserções gráficas, cartelas, entre outras figurações da palavra escrita na tela na composição da sintaxe cinematográfica dinamizaram a diversidade dessa sintaxe num hibridismo de camadas, cuja densidade significativa prospectou novas formas com o surgimento de um cinema que experimentou e levou ao limite o conjunto dos procedimentos aqui elencados. Anos mais tarde, os recursos gráficos se expandiram, não apenas para o cinema do 16mm e 35mm para o Super-8, mas também para a linguagem videográfica e para a imagem digital, numa vigorosa interlocução que adquiriu uma transversalidade nas produções estéticas, em uma infinidade de propostas audiovisuais, que incluem interlocuções com outros campos da produção artística: a poesia, as artes plásticas, a literatura, o teatro e a dança.

Com o digital, a exploração de inserções de texto, através da facilitação de acesso a programas que relacionam a interface gráfica com a palavra escrita na imagem, trouxe a exploração de novos recursos técnicos nos quais a preocupação na relação com o gráfico é essencial, algo que também se estende para o contexto da arte digital. Em uma produção cada vez mais plural, com diferentes explorações de recursos e suas múltiplas diversificações, reflexões mais amplas sobre a experimentação com um recurso específico devem partir da diversidade de procedimentos, sejam eles intertítulos e cartelas de texto, inserções gráficas não-diegéticas na imagem, como também uma ampla reflexão da presença da palavra escrita na cena, que estabelecem distintas relações com a diegese fílmica.

O texto na tela e seus referenciais: balizas teóricas e justificativas

A partir deste panorama mais amplo, iremos nos concentrar em uma prospecção bibliográfica que nos permita somar distintas contribuições da teoria crítica do cinema para melhor compreendermos nosso objeto, tendo em vista uma diversidade de autores que fizeram considerações sobre o tema. Ainda que o recorte traga certo ineditismo na abordagem, há diversos pesquisadores que se debruçaram sobre a figuração de tais recursos, porém, utilizando-se de aproximações muito distintas e sem ferramentas de análise pautadas na historiografia do cinema brasileiro. Nota-se, em especial, se considerarmos a pluralidade de formulações que envolvem tal objeto, certa indefinição acerca da terminologia a ser adotada para referir-se a tais procedimentos e a um conjunto de questões aqui relacionadas, o que será discutido ao longo do presente capítulo.

É notável que o recurso não seja nem ao menos citado em obras teóricas referenciais sobre filmes que fazem uso de inserções de texto escrito na imagem audiovisual e os que o citam, não usam nenhum referencial teórico para fazê-lo, como identificaremos nos cruzamentos com o corpus fílmico. Há trabalhos importantes dedicados ao tema, com destaque para a obra de Mahomed Bamba (2002), porém não há estudos sobre seu uso em períodos históricos específicos, algo que a pesquisa pretende desenvolver a partir de obras referenciais do cinema brasileiro que propuseram experimentações através deste recurso.

Apesar do estudo não ter seu enfoque pautado em obras recentes, será necessário ter em vista um olhar para o presente para buscar quais foram as influências destas propostas no nosso tempo. Pensar no uso do texto escrito na tela no cinema é bastante desafiador ao mesmo tempo em que permite conexões interessantes com uma leitura da história do cinema por meio dos usos de um recurso específico e das possibilidades de experimentação a ele correlatas. É este panorama que pretendemos traçar aqui, a partir de conexões com a interface cinema-história.

Há uma infinidade de obras que utilizam esses recursos, tanto no cinema que atinge grande mercado quanto no cinema experimental e este trabalho pode contribuir ao discutir as possibilidades de seus procedimentos dentro do campo da experimentação.

Esta investigação é um desdobramento do Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação e Multimeios na PUC-SP, cujo foco partia de um olhar panorâmico do recurso na história do cinema brasileiro tendo em vista um olhar amplo para nossa cinematografia que permitisse cruzamentos e cujo desenvolvimento pudesse caracterizar os usos de tais procedimentos nos processos fílmicos. Orientado pela Prof.ª Dr. Ane Shyrlei de Araújo, trazia

reflexões em torno da figuração de tais recursos em distintos momentos de nossa cinematografia, sendo que o capítulo mais extenso e adensado se debruçava sobre o estudo do texto na tela durante o cinema produzido na Boca do Lixo paulistana e no cinema carioca, tendo em vista o uso do texto na tela em obras de diretores como Carlos Reichenbach, Jean Garrett, Ody Fraga assim como, no caso carioca, de Pedro Camargo, Pedro Carlos Rovai e Saul Lachtermacher. Havia, portanto, uma pesquisa que já trazia indagações sobre os temas aqui apresentados, mas sem um enfoque mais específico que circunscrevesse um estudo de caso sobre os filmes aqui estudados. As considerações que trazem um olhar panorâmico para as diferentes figurações das menções escritas na tela, portanto, devem muito às formulações da pesquisa finalizada em 2017, já mais amadurecidas pelas indagações posteriores aqui presentes.

A presente dissertação baseia-se em diferentes referenciais teóricos, apesar do tema carecer de uma bibliografia cujo enfoque metodológico se assemelhe. Serão utilizados como base obras que, através de outras abordagens metodológicas, falam especificamente sobre esse tema, com destaque para a tese de Mahomed Bamba (2002), com a orientação de Mariarosaria Fabris, que ao tentar sintetizar a relação entre a linguagem gráfica e o cinema, a partir de uma reflexão ampla sobre a relação entre imagem e texto nos processos culturais, formula postulados gerais que foram importantes guias para sua análise. Apesar de partirmos de pontos de vista metodológicos distintos, tratou-se da principal referência para a pesquisa, em especial, a noção de “hipergrafismo” e sua reflexão em torno da dimensão gráfica do audiovisual.

A tese foi retomada por Isabella Ribeiro Aragão (2006), que aprofunda seu entendimento ao analisar o uso do texto em produções contemporâneas estrangeiras, mas que pouco aborda a sua dimensão narrativa, mantendo como foco a análise a partir de um olhar atento para o caráter gráfico de tais inserções, apropriando-se inclusive de alguns conceitos do design, que norteiam uma proposta de classificação dos resultados a partir deste princípio. Soma-se a estas referências o texto de Arlindo Machado, *Por um Audiovisual Gráfico* (2015), que parte de um ponto inicial distinto, mas trouxe reflexões centrais para o debate ao propor uma definição da noção de gráfico que leve em consideração tais procedimentos.

Partindo de um estudo sobre como o texto foi trabalhado dentro da teoria crítica do cinema, a presente pesquisa retoma também autores como Eisenstein (2002) e suas considerações sobre o uso do texto em *Outubro* (1927) como parte da sua concepção de

montagem intelectual, e Pudovkin (1950) por suas menções em torno do uso das cartelas no cinema. A estes, somam-se as reflexões de Arnheim (1989) sobre o texto na passagem para o sonoro e Christian Metz (1980) e sua tentativa de compreender o uso de ferramentas gráficas no cinema.

Além deste conjunto de obras de referência da linguagem cinematográfica, o trabalho nos levou a uma ampla prospecção bibliográfica dos processos históricos e da filmografia identificada, buscando mapear cruzamentos entre a figuração do texto na tela e a experimentação de procedimentos dramatúrgicos inseridos na sintaxe fílmica. Tal prospecção inclui um olhar para uma bibliografia que pudesse dar conta das implicações estéticas e políticas em jogo no cinema produzido durante um regime de exceção que radicalizou seu *modus operandi* repressivo justamente após 1968. Em torno da relação entre o cinema e os processos históricos, destacamos Mariano Mestman (2016), Luís Rocha Melo (2016), Aguiar (2016), Ricardo Antonio Souza Mendes (2006) e Gary Elshaw (2000).

Serão retomadas também obras que abordam especificamente o período estudado, como Jairo Ferreira (1986, 2000), que nos apresenta a ideia de Cinema de Invenção, assim como Fernão Ramos (1987, 2000 e 2018), Ismail Xavier (1993, 2012), José Carlos Avellar (1986), Daniel Felipe Espínola Lima Fonseca (2016) e Cláudio da Costa (2000). Além destes, destacam-se as contribuições de Jean-Claude Bernardet (1978, 1985), Gilberto Alexandre Sobrinho (2016), Silvio Da-Rin (1995), Henri Pierre Gervaiseau (2012), Francisco Elinaldo Teixeira (2004), Renata Alves de Paiva Fortes (2007), Patrícia Machado (2016) e o texto de Arthur Omar (2016).

Processos, objetivos e cruzamentos

A delimitação do tema de pesquisa se circunscreve à prévia identificação e posterior seleção de obras que recorrem a textos, intertítulos, contribuições de letreiros e às linguagens gráficas em geral, em casos nos quais se verifica uma experimentação e diversificação dos usos das menções escritas, tendo em vista uma perspectiva histórica que considere pressupostos estéticos e políticos em relação ao uso dos procedimentos estudados. Portanto, nos debruçaremos sobre menções escritas presentes numa diversidade de elementos da filmografia indicada: no corpo do protagonista, no figurino, e nas diversas mediações do espaço urbano, como pichações, cartazes, periódicos, obras de arte, colagens, gravuras e letreiros luminosos, explorando as mais distintas tipografias, diagramações e planos de fundo, tanto estáticos como em movimento.

Para a pesquisa, o ponto de partida será a compreensão dos processos históricos envolvidos na extensa possibilidade criativa e ao mesmo tempo crítica da própria linguagem cinematográfica, com destaque para as produções que experimentaram com tais recursos gráficos e textuais na tela, caso de diversas obras do contexto da Ditadura Militar, pensadas nas suas especificidades e com distintas balizas. Será essencial, portanto, um olhar para contextualização sociopolítica dos materiais em relação a uma noção de experimentação de linguagem, tendo em vista a perspectiva adotada em relação aos recursos que se utilizam da figuração do texto e suas múltimplas implicações em relação à sintaxe fílmica.

A partir de tal eixo central também será fundamental compreender como os procedimentos identificados que envolvem a figuração da palavra na tela se combinam na composição dos planos da narratividade fílmica. Partiremos, portanto, de uma visão voltada para a relação dos filmes com o contexto de sua produção e das indagações estéticas e políticas presentes através das menções escritas, seja por meio de citações e referências diretas ao momento histórico, mas também nas implicações estéticas que se apropriam da saturação das palavras escritas, que discutem a cultura de massas e o consumo, por exemplo.

Etapas de pesquisa e metodologia de trabalho

A pesquisa teve início com uma prospecção bibliográfica que incluiu inclusive uma revisão crítica a partir do trabalho de conclusão de curso realizado no curso de Comunicação e Multimeios na PUC-SP que, com uma metodologia muito distinta, refletiu sobre a figuração das menções escritas no cinema brasileiro baseando-se em análises fílmicas de sequências de uma filmografia bastante vasta e considerada a partir de uma linha do tempo próxima da cronologia histórica, que era rompida apenas em uma busca por similaridades e cruzamentos nas obras dos cineastas que mais exploraram o uso das menções escritas. Tal estrutura levou a um caminho bastante arrojado: como se, ao particularizarmos a análise à visão dos usos distintos de um procedimento, pudéssemos remontar uma história estética de um procedimento específico do cinema e assim, ao mesmo tempo, através de tal recorte, contássemos também a história do nosso cinema a partir de novos cruzamentos históricos e estéticos. Tal metodologia foi, em parte, retomada na presente pesquisa para trazer ao debate cruzamentos entre os processos históricos e os procedimentos identificados para contribuir com o entendimento do objeto de estudo.

Nesta primeira etapa foi possível traçar um breve percurso dos usos do texto no cinema brasileiro em seus mais distintos períodos, algo essencial para estabelecermos balizas e refletirmos quais são as referências imagéticas que seus usos sugerem na historiografia, o

que se deu a partir de um levantamento prévio de obras que trazia a tona tais questões. Para tanto, refletimos sobre seu uso nas origens do cinema, durante a passagem do cinema silencioso ao falado, momento em que o uso do texto na tela foi mais discutido e combatido, no cinema experimental dos anos 1920-1930 e nas diferentes acepções de Cinema Moderno pelo mundo. Por fim, nos concentramos nos distintos projetos dos Novos Cinemas pelo mundo no contexto de 1968, tendo em vista como o texto cruza com a história de que é parte e intérprete.

Com este panorama, foi possível identificar procedimentos que contribuíram para a metodologia de pesquisa e para um entendimento mais amplo da figuração do texto no cinema.

Inicialmente, a pesquisa contaria com um capítulo dedicado exclusivamente à produção superoitista, em um percurso que iria das primeiras produções em Super-8 no contexto de 1968 até a Abertura Política, já que se trata da produção experimental que mais de debruçou sobre a redemocratização e que nos revela inúmeros cruzamentos e procedimentos que envolvem a figuração do texto na tela. Durante o processo, porém, tornou-se evidente que seria importante estabelecer um recorte mais estrito para manter o trabalho mais coeso e não tão extenso, o que fez com que o capítulo fosse suprimido na última etapa da pesquisa. Ainda assim, cabe trazer à tona a importância fundamental desta produção para o recorte, que merecerá futuras publicações.

Ao longo da pesquisa, em especial nesta etapa, realizei entrevistas com alguns dos cineastas aqui relacionados, posteriormente transcritas, caso de José Sette de Barros, Otoniel Santos Pereira, Celso Luccas (em parceria com André de Paula Eduardo), João Silvério Trevisan e Rosa Maria Antuña. Além disso, agradeço as informações prestadas por Julio Ludueña, Luna Alkalay, Sebastião de Souza, Zélia Maria Sereno (atriz de *O Anunciador ou o Homem das Tormentas*), Ricardo Leitner (ator e coreógrafo de *Lerfá Mú!*), Flávio Shimoda (parceiro recente de Paulo Bastos Martins), Camilo Carrara (filho de Otoniel Santos Pereira) e Rosa Antuña (filha de Rosa Maria Antuña), pessoas com as quais estabeleci contato e tive uma interlocução, ainda que não tenham se desdobrado em entrevistas formais. Como o recorte inicialmente contemplava outros tópicos, posteriormente suprimidos, sobre o texto na tela na produção superoitista, entrevistei Jomard Muniz de Britto, Antonio Garcia, Ricardo Favilla e André Andries, material que deverá ser disponibilizado futuramente. Além desses, foi essencial uma interlocução com Lucas Molinari Jr., filho de Clovis Molinari Jr. Durante o processo, houve uma atenção especial na prospecção de materiais, textos e filmes e foi

fundamental o acesso ao arquivo de alguns dos cineastas, algo que nos permitirá desdobrar algumas questões a posteriori.

Destaco ainda, as experiências práticas que se relacionam diretamente com o recorte pretendido desenvolvidas neste momento da pesquisa, em especial, filmes de montagem que articulam apropriação de imagens de parte dos materiais e sequências filmadas que refletem sobre alguns dos procedimentos investigados, caso de *Ranhura* (2017-2019), *Montagem* (2017-2019), *Cortante* (2018-2019) e a série de *Contos de Farda* (2016-2019), nome apropriado do Super-8 homônimo de José Araripe Jr. (1978). O principal deles, porém, é *O Desenvolvimento é uma Luta de Contrários* (2019)[1], curta-metragem que toma como ponto de partida um percurso sobre os processos históricos do contexto de vigência da Ditadura Militar até a Abertura Política guiado pela apropriação de procedimentos que envolvem a figuração do texto na tela para, de forma transversal, propor cruzamentos entre os materiais e uma reflexão ampla sobre os ecos dos temas citados com os desdobramentos destas questões, fomentadas pelas conclusões da pesquisa.

A etapa seguinte se concentrou no estudo do período pós-Golpe e nas novas possibilidades de uso do texto escrito na tela, incluindo obras do dito "Cinema de Invenção" (FERREIRA, 1986), produções universitárias, de baixo orçamento em 16mm e de alguns cineastas que se utilizam das menções escritas como uma possibilidade de experimentação já informada pelo Cinema Moderno, algo que foi realizado a partir dos estudos de caso.

Entre as obras, foram apontados alguns casos centrais para nos debruçarmos no tema, de cineastas como Paulo Bastos Martins, Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, João Silvério Trevisan, Luiz Rosemberg Filho, Aron Feldman, entre outros, em cujas filmografias há uma recorrência dos referidos recursos. Destes realizadores, estreantes em longas-metragens em meio aos Anos de Chumbo da Ditadura Militar, teremos uma especial atenção a como tais recursos com a experimentação da figuração da palavra se desdobram ao longo de seus projetos de cinema e, já no período da Abertura Política, apontam outras perspectivas.

Portanto, partiremos de um olhar para as sequências que fazem uso do texto na tela e permitiram com que se criassem cruzamentos históricos entre o contexto brasileiro do período e da historiografia do cinema brasileiro, a partir do levantamento bibliográfico suscitado através da consulta à obras referenciais sobre o tema. Tal procedimento será também refletido

[1] Disponível em: <https://m.youtube.com/watch?v=0EGum1_QFxs&t=632s>

em torno das distintas relações de espectatorialidade suscitadas, sejam elas de enfrentamento direto com a plateia, de caráter mais ou menos discursivo, de maior ou menor opacidade cinematográfica. Para tanto, foram fundamentais as considerações de Mohamed Bamba (2002), a partir de sua proposta para catalogação do texto na tela para estudar quais os procedimentos do texto que reafirmam a noção de real e àqueles que exploram os limites da representação e o utilizam como uma reafirmação da ilusão cinematográfica, baseando-se apenas nas análises fílmicas realizadas.

A partir de tais considerações nos concentramos na identificação de alguns procedimentos do texto na tela encontrados nas obras referidas: o uso de intertítulos, o uso da legendagem como uma forma de linguagem expressiva do cinema para além da noção de tradução, a figuração dos processos comunicacionais por meio do texto, a colagem, a noção de ruído e os enxertos de imagem, a recorrência de citações, a figuração de símbolos gráficos enquanto procedimento de montagem, a construção do sujeito midiático e as inserções de texto na tela entre letreiros e manchetes, a cultura pop, as HQ's e as menções escritas, entre outros.

Em relação à metodologia, cabe destacar a problemática que envolve o fato de algumas cópias dos filmes consultados terem pouco cuidado na preservação dos procedimentos que envolvem a figuração da palavra, caso de situações em que as cartelas originais são substituídas por cartelas criadas digitalmente. Há casos, por exemplo, que os créditos iniciais, finais e os intertítulos são completamente modificados, aparentemente com o intuito de torná-los mais "visíveis". Essa situação deve ser levada em consideração ao estudá-los. O mesmo se aplica em relação ao material disponibilizado online pelos próprios cineastas encontramos muitos casos em que houve uma inserção de *letterings* à posteriori, muitos deles incluídos pelos próprios realizadores, algo cada vez mais fluido nas plataformas digitais. Muitas vezes o fato ocorre por intenção do autor, que complementa sua obra com intertítulos que adicionam informações, seja nos créditos como em cartelas que descrevem o contexto da produção e restauro, como vemos em *Você Pode Dar um Presunto Legal* (1971, Sérgio Muniz), que inclui ainda modificações para aumentar a legibilidade das inserções textuais feitas após o filme ser localizado pelo realizador no arquivo do ICAIC em Cuba no ano de 2005. No caso da produção superoitista, por exemplo, tal desafio é ainda maior, em especial, nas obras disponibilizadas pelos próprios realizadores, muitas vezes reeditadas sem que se preservassem os materiais originais.

Além disso, em alguns casos, contatou-se uma dificuldade de obter informações sobre a bitola que alguns dos curtas-metragens elencados foram realizados, em especial pelo conflito de informação nas principais publicações e bancos de dados. Há vários motivos que levam a tal problemática, entre elas o fato de que alguns filmes foram realizados em 35mm e circularam também como cópias em 16mm, em especial para facilitar o acesso ao circuito de cineclubes e exibições em contexto universitário, mas também casos em que cópias em 35mm foram feitas à posteriori.

A estrutura da dissertação e seus capítulos

A pesquisa está estruturada em seis capítulos. No primeiro deles, que virá a seguir, "A figuração das inserções de texto no audiovisual: definições, cruzamentos e balizas históricas" (CAPÍTULO I), refletiremos sobre como o estudo das inserções de texto no cinema é parte de um gesto experimental a ser entendido em sua pluralidade para, a partir disto, situarmos as particularidades do seu uso em meio a um contexto político repressivo pós-Golpe de 1964, ainda que marcado por novos horizontes de Invenção e experimentação que questionavam as estruturas de poder, o que, com a crescente instauração de meios de controle social, vão encontrando mais e mais dificuldades, processo que só irá ser gradualmente modificado com os rumos da Abertura Política, prenunciados em 1974 e consolidados apenas em 1985. Para tanto, nos debruçaremos sobre um conjunto de balizas, referenciais teóricos e justificativas da pesquisa antes de nos circunscrevermos ao corpus fílmico, tendo em vista o texto na tela no cinema e na história.

No capítulo, inicialmente faremos um panorama amplo de como o texto na tela foi pensado na teoria crítica do cinema e, tendo em vista um conjunto de autores e suas respectivas abordagens, refletiremos como o conjunto de inserções de texto podem, ao mesmo tempo, reafirmar o aparato cinematográfico e, contraditoriamente, através de sua funcionalidade informativa e descritiva, tornarem-se procedimentos que nos aproximam dos referentes. Como se trata de um tema pouco estudado será essencial nos centrarmos em critérios para caracterizar como pensar o texto na tela: a noção de gráfico e a relação entre imagem e texto, o conceito de diegético e não-diegético (ou seja, aquele que se apresenta no espaço da ação dramática intrínseco a diegese e o que irrompe no universo representado), o texto estático e o texto em movimento e, por fim, como as demais inserções de texto nos créditos também nos revelam sobre os processos fílmicos. Cada um destes tópicos será pensado junto a um arco histórico com cruzamentos entre distintos exemplos fílmicos. O último tópico, mais denso, irá investigar como o texto na tela relaciona-se e está imbricado

com os processos históricos a partir de balizas históricas e metodológicas: as origens do texto na tela no cinema, a relação entre o texto na tela e o gráfico no cinema experimental e, por fim, o texto na tela no cinema brasileiro (1964-1967), tendo em vista os diferentes projetos de cinema em jogo no período e os reflexos do processo histórico em curso nos primeiros anos da Ditadura Militar.

No capítulo seguinte "1968 na história e a figuração do texto na tela" (CAPÍTULO II) aprofundaremos os apontamentos sobre o contexto pré-AI-5 e os distintos projetos de Cinema Moderno, tendo em vista a repressão e os novos horizontes artísticos na América Latina e, paralelamente, nos debruçaremos sobre os acontecimentos que marcaram o ano de 1968 no Brasil, das mobilizações organizadas aos Anos de Chumbo, tendo em vista os processos de criação em relação à figuração do texto.

"Propostas do audiovisual brasileiro pós-1968: experimentação e o texto na tela (1968-1985)" (CAPÍTULO III) concentrou-se na caracterização do corpus fílmico, tendo em vista obras que levaram ao limite as possibilidades de experimentação no contexto da Ditadura Militar, entre os quais a noção de Invenção se faz presente. Para tanto, partiremos de um olhar para realizadores que fazem uso de tais recursos que envolvem a presença da palavra escrita na tela cujos trabalhos de estreia se deram no contexto pós-Golpe (a maioria deles, próximas ao contexto de 1968, o momento em que os sistemas repressivos tornam-se cada vez mais presentes, algo que atingirá seu ápice com a decretação do AI-5 em dezembro) e relacionaremos com uma reflexão de tais processos em suas obras já no contexto da Abertura Política. Destacam-se obras de cineastas como Paulo Bastos Martins, Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Carlos Reichenbach, Emílio Fontana, José Sette de Barros, Carlos Ebert, Júlio Calasso, Sylvio Lanna, Álvaro Guimarães, Carlos Frederico, Fernando Coni Campos, Luiz Rosemberg Filho, Ozualdo Candeias, Jairo Ferreira, Sebastião de Souza, Antonio Lima, Neville de Almeida, Aron Feldman (mais experiente junto ao cinema amador), Luiz Otávio Madureira Horta, Flávio Werneck, João Silvério Trevisan, Djalma Limongi Batista, Jorge Dantas, entre outros.

Relacionando-se com distintas tradições que fizeram uso da palavra escrita como parte da linguagem fílmica, o corpus fílmico irá evidenciar casos em que tensionam a sintaxe fílmica e radicalizam a experimentação, tendo em vista como tais autores fazem uso de um conjunto de recursos a partir da figuração do texto escrito e como se articulam com os questionamentos estéticos do período.

Os procedimentos aqui relacionados serão desdobrados nos três últimos capítulos, quando faremos estudos de caso que permitam cruzamentos e aproximações entre os filmes do corpus

identificado.

O primeiro deles, “Disrupção e desvio dos códigos cinematográficos entre cartelas, legendas, grafismos e pichações” (CAPÍTULO IV), irá se debruçar sobre procedimentos que envolvem a figuração de distintas formas de experimentação com a palavra, entre os quais se incluem os intertítulos e enxertos gráficos disruptivos, a exploração do texto na relação com o espaço urbano enquanto o lugar do signo, entre os quais se incluem as pichações e todo um horizonte citacional imerso no espaço midiatizado de uma paisagem urbana sobrecarregada de mensagens textuais de toda a ordem e, por fim, a incorporação de recursos que exploram o jogo com os ruídos de comunicação a partir da transcrição do verbal para o escrito.

“Representação, intertextualidade e a sintaxe fílmica: inscrições de texto entre jogos metalinguísticos e autorreferenciais” (CAPÍTULO V) irá investigar um conjunto de procedimentos nos quais tal cinema pós-1968 reflete na forma do filme as implicações históricas e políticas dos códigos cinematográficos por meio das inscrições de texto, a noção de representação, a política dos corpos e a crítica dos modelos de representação burgueses, tendo em vista uma filmografia que se apropriou de tais recursos como elementos centrais na estruturação da relação com os objetos e sujeitos representados e, em especial, a relação entre as inserções da palavra escrita na tela, as diferentes aproximações com o “real” e o caráter informativo do texto.

“As camadas de midiatização como apropriação e desvio no cinema pós-1968: a figuração da cultura de massas e do consumo” (CAPÍTULO VI) irá refletir sobre procedimentos que envolvem a figuração de camadas de midiatização através das inserções de texto, tendo em vista a recorrência de enxertos que fazem referência a aspectos da cultura de massas e ao consumo, aos sistemas de telecomunicações e à imagem da TV. Para tanto, investigaremos como, através de cartelas de texto, letreiros luminosos, inserções publicitárias, outdoors, fragmentos de jornais, revistas, HQ’s, etc., tais filmes jogam com os códigos de um imaginário urbano midiatizado, com o lixo industrial da sociedade de consumo e reaproveitam o *kitsch*, o cafona e o “mau gosto”.

Por fim, na conclusão, iremos nos centrar em breves cruzamentos entre os procedimentos e faremos observações sobre como tais apontamentos reverberam sobre os processos estéticos, históricos e políticos em questão.

1. A FIGURAÇÃO DAS INSERÇÕES DE TEXTO NO AUDIOVISUAL: DEFINIÇÕES, CRUZAMENTOS E BALIZAS HISTÓRICAS

O presente capítulo terá como objetivo refletir como a presença da palavra escrita no cinema foi pensada na história, tendo em vista teóricos do cinema que refletiram sobre tais processos, assim como observar um amplo panorama de informações que nos permita caracterizar com mais precisão o que seria o texto na tela. Tal conceituação envolve uma investigação das relações entre cinema e escrita, tema que, invariavelmente, nos desloca de uma reflexão específica sobre a relação palavra/cinema e inaugura um novo horizonte de perspectivas, com várias ramificações e cruzamentos possíveis sobre a escrita inscrita na tela ao longo da história. Para tanto, nosso enfoque buscará investigar transversalmente tais relações dentro de um recorte específico de um cinema permeável à experimentação criado em um momento de forte repressão política, sem que seja possível afastar o ponto de vista estilístico do histórico.

Cada item trará reflexões adensadas sobre questões que envolvem a problemática da pesquisa, a relação entre a figuração da palavra no cinema e os processos históricos. Para tanto, investigaremos como tais procedimentos foram pensados durante o século XX, como tal estudo pode projetar reflexões para o cinema contemporâneo e determinaremos balizas fundamentais para o restante a pesquisa, em especial, um panorama de como as terminologias utilizadas para se referirem ao texto na tela podem nos indicar critérios para pensar os processos fílmicos.

1.1. O texto na tela na Teoria Crítica do Cinema: entre a reafirmação do aparato cinematográfico e a funcionalidade informativa ou descritiva

Este estudo teve como base conceitual a relação estabelecida entre a teoria crítica do cinema e os usos do texto, tendo em vista um vasto horizonte de autores e como eles incorporam tais elementos às suas reflexões.

Deste conjunto, além dos autores que examinaram o tema com mais precisão, caso de Mohamed Bamba (2002), com enfoque nos letreiros e grafismos e que trouxe um embasamento teórico do campo da linguística, e Isabella Ribeiro Aragão (2006) e sua aproximação com a noção de gráfico, foram centrais discussões conexas, de Arlindo Machado em *Por um Audiovisual Gráfico* (2015) e de Philippe Dubois (2004) ao examinar a figuração do texto no cinema de Godard, o que nos forneceu um modelo metodológico para lidar com

os procedimentos aqui estudados. Cabe mencionar também as publicações de Gérard Blanchard (1977), o recente livro de Michel Chion (2013) e do grupo Falso Movimento, em especial de Clara Rowland e José Bértolo (2015).

Além disso, acompanhar a fortuna crítica dos filmes também foi central para definirmos balizas a fim de refletirmos sobre nosso objeto, ainda mais ao percebermos que não são poucas a confusões terminológicas e atribuições de caráter valorativas excludentes que, em muitas ocasiões, atribuem às inserções de texto um valor depreciativo.

Mesmo em textos contemporâneos é comum atribuir aos filmes dos anos 1920 um caráter valorativo apenas pelo fato dos mesmos conseguirem evitar o texto ou a depreciação de obras que radicalizam procedimentos que envolvem a inscrição da palavra. Segundo Isabella Ribeiro Aragão, "desde o início, críticos e cineastas atribuíram às palavras fílmicas um caráter não cinematográfico, uma inferioridade expressiva" (ARAGÃO, 2006, p. 25), justificada pelo fato que em muitos casos "os textos intercalados entre os planos eram basicamente sucedâneos narrativos que completavam verbalmente a leitura e a compreensão do filme que deveria ser apenas visual" (BAMBA apud ARAGÃO, 2006, p. 25). Citamos a título de exemplo, os comentários de Guido Bilharinho (2003) sobre *A Última Gargalhada* (1924, F. W. Murnau) e *O Encouraçado Potemkin* (1925, Sergei Eisenstein). Sobre a obra de Murnau, afirma que o diretor "escreve com a câmera (...), ao dispensar, a não ser em um momento antes da reviravolta final da história, até mesmo as legendas que caracterizam filme mudo" (BILHARINHO, 2003, p. 91). Sobre a obra de Eisenstein, afirma que ele já escrevera com a câmera,

> (...) tanto e tão bem, que o filme dispensa até mesmo as legendas, bastando não para entendimento do espectador, mas para sua informação, que se situassem os acontecimentos - verídicos – em tempo e espaço num texto de não mais de meia página no início do filme (BILHARINHO, 2003, p. 201).

O autor glorifica a "habilidade" dos autores de não recorrerem ao texto, atribuindo um caráter valorativo menor ao seu uso e cita sua importância pela capacidade do texto em identificar o que é de fato "verdade" para o espectador. Em muitos dos materiais pesquisados sobre os filmes, que teriam optado por não utilizar intertítulos, é comum a atribuição de que isso mostraria, por consequência, um domínio da arte cinematográfica, algo que parece retomar a ideia de um cinema "puro" que só existiria antes do sonoro. Nota-se, portanto, uma contradição latente à discussão entre um cinema silencioso enquanto a "verdadeira linguagem do cinema" e um cinema sonoro que percebia a ausência de som como um sintoma de

incompletude da linguagem audiovisual e projetava no fim dos intertítulos um papel central para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

Mohamed Bamba (2002) cita um conjunto de críticas feitas à época em que se dizia que "a presença de textos escritos intercalados entre os planos comprometia a visualidade obrigatória do filme" (BAMBA, 2002, p. 45) e comenta afirmação de François Albera (1975) que vê tal dificuldade na "problemática das diferenças (...) entre os códigos analógico e verbal" (BAMBA, 2002, p. 45) e defende que "o intertítulo, enquanto instância significante do filme, opõe-se duas vezes aos códigos dominantes: (...) ele se opõe à imagem analógica enquanto traçado gráfico (...) e se opõe enquanto matéria visual à matéria fônica" (ALBERA apud BAMBA, 2002, p. 46).

Em relação aos primeiros teóricos do cinema, Isabella Ribeiro Aragão (2006) comenta que "durante as primeiras décadas de existência do cinema, alguns estudiosos (Louis Delluc e Abel Gance) tentaram decifrar o que significava essa tal linguagem cinematográfica, opondo o cinema à linguagem verbal" (ARAGÃO, 2006, p. 76). Para ela, o resultado da opinião que prevalecia na crítica da época de que o uso do texto iria contra a ideia de cinema enquanto linguagem autônoma. Desta forma,

> (...) logo após a fase do cinema mudo, a chamada sétima arte se afirmou como a arte da imagem em movimento, sem a interferência de nenhum outro processo que não fizesse parte do mundo proposto pelo filme, tentando excluir qualquer interferência da linguagem verbal escrita (ARAGÃO, 2006, p. 85).

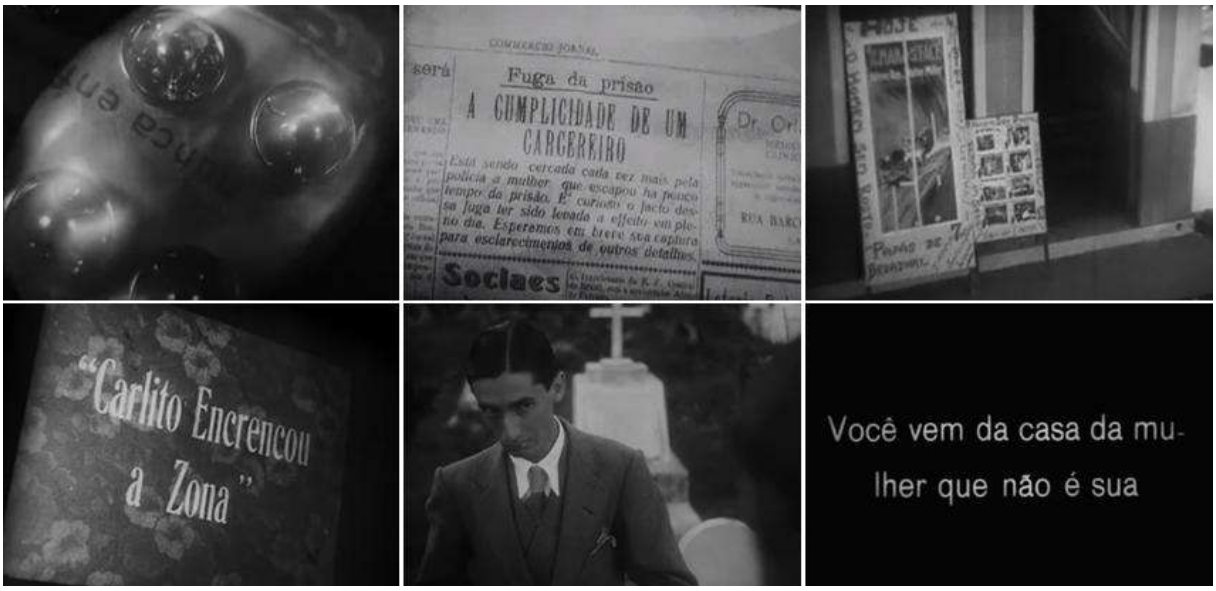
Ismail Xavier (1978) analisa o pensamento predominante na crítica do período e destaca que

> Aos defensores do cinema puramente visual, restava um duplo descontentamento com os filmes a que assistiam: eram narrativos e, além disso, não-autônomos, apelando para dispositivos como a língua. Acentuava-se, então, a atitude de luta contra as impurezas de qualquer ordem e ficava favorecida a falsa identificação narrativa-literatura, contribuindo para que a tendência purista de uma especificidade radical do cinema intensificasse sua campanha (XAVIER, 1978, p. 62).

Tais considerações da crítica da época tinham como o alvo mais frequente o uso de cartelas de texto, que seria a prova mais direta de um cinema "literário" e "impuro". Segundo Isabella Ribeiro Aragão (2006), a ideia de um cinema puro, defendida por aqueles que condenavam o uso do texto no cinema, apoiava-se na concepção de que na arte cinematográfica haveria uma primazia da imagem, que deveria se bastar enquanto linguagem. Nessa abordagem, "as imagens foram elevadas a um patamar santo e intocável, o termo

‘sacrossanta imagem cinematográfica’ utilizado em alguns escritos, expressa bem essa primazia” (ARAGÃO, 2006, p. 25), que se baseia na idéia de um cinema que tivesse autonomia das outras artes.

A autora passa então a comentar as consequências desse tipo de pensamento e filmes que dialogaram com esses anseios e cita os casos de *A Última Gargalhada* (F. W. Murnau, 1924, com poucos intertítulos logo após os créditos iniciais) e o italiano *Rotaie* (Mario Camerini, 1929, que faz uso de raras cartelas), que poderiam ser somados a *Scherben* (1921, Lupu Pick), *Sombras* (1923, Arthur Robison) e inúmeros cineastas de vanguarda radicados na França como Jean Epstein, Germaine Dulac e Dimitri Kirsanoff, cujas investigações foram a fundo na discussão em torno da especificidade do cinema em relação à outras artes e que passaram a ver na palavra um elemento “anti-cinematográfico” ao prejudicar certa fruição sensorial das imagens e sua universalidade. Mário Peixoto, por exemplo, que estabeleceu muitas relações com tal geração européia, praticamente não recorre a intertítulos em *Limite* (1931). Cabe destacar, porém, que mesmo nestes casos, a palavra inclui-se, com frequência, em outros elementos inseridos na cena, como placas, cartazes, cartas filmadas e recortes de jornal (assim, como, no caso de *Limite*, através das referências contidas na sala de exibição que ambienta cena do filme, o que inclui trecho dos créditos de filme de Chaplin, *Carlito Encrencou a Zona*, e cartaz da série *The Man Without a Face*, 1928, Spencer Gordon Bennet).



Imagens – *Limite* (1931, Mário Peixoto)

Tais discussões chegam às páginas da Cinearte, em especial, na segunda metade da década de 1920, assim como nos textos de Otávio de Faria, caso de um artigo publicado em *O Fã* em outubro de 1928, em que ele afirma que

> O cinema é arte. Arte do preto e do branco. Arte muda. Arte dinâmica, arte visual. Não admite o colorido - da vida real. Não admite a palavra - do teatro. Não admite o canto - da ópera. Não admite a complicação psicológica - do romance. Arte própria, nada pede às outras artes, (...) ela se basta a si mesma (FARIA apud VIANY, 1959, p. 95-96).

Além disso, ecoam de forma direta na recepção crítica das obras. Tomando o caso de Humberto Mauro como baliza, há que se destacar os letreiros escritos pelo poeta modernista Enrique de Resende em *Na Primavera da Vida* (1926) realizada ainda em Cataguases pela Phebo Sul América Films, criticados pelo seu excesso, como comenta Paulo Emílio Salles Gomes (1974), para quem "o essencial das situações e da ação (...), era assegurado por letreiros explicativos. Esses textos eram às vezes minuciosos ao ponto de reduzirem as imagens a uma função ilustrativa secundária" (GOMES, 1974, p. 117). Humberto Mauro foi gradualmente reduzindo a quantidade de intertítulos (desde *Thesouro Perdido*, 1927) e sintetizando-os. *Braza Dormida* (1928), segundo Gomes (1974), "agrupa os letreiros em determinado momentos a fim de assegurar os amplos fragmentos em que as imagens fluem sem interrupções. (GOMES, 1974, p. 248) e, ainda assim, foi objeto de duras críticas pelo uso que fez dos intertítulos, caso daquela feita por Paulo Duarte:

> As legendas são insuportáveis e se umas parecem rabiscadas por bacharel mineiro, quando, por exemplo, nos falam em "fervet opus" (latim pessoal!!) ou nos dão atestado de conhecimentos históricos e literários, nas referências a César, S.Paulo e Cecy e Pery; em outras surge a nítida mão do estudante baiano, em coisas como "irrupção da graça e da belleza", "egypan", "nymphas em bosque pagão", "águas murmurantes", "esplendor silente das estrelas", ... Literatura. Da má e da pior (DUARTE apud GOMES, 1974, p. 262).

Dentre os teóricos e críticos, frequentemente lê-se posições bastante firmes contrárias à presença do texto escrito no cinema, em especial por autores que comentam procedimentos utilizados durante o momento que antecedem a chegada do cinema sonoro, o que é comentado em *O Problema da Prosa Cinematográfica (*1965, primeira edição do texto de 1942), publicado em *Elementos de Estética Cinematográfica* de Umberto Barbaro, teórico que, inclusive, foi grande influência na crítica brasileira dos anos 1960. O momento de negação do uso dos intertítulos relatado por Barbaro (1965) é refletido por Aragão (2006), que comenta as

> (...) tentativas bem sucedidas de filmes silenciosos que não utilizaram palavras (...) e foram considerados como cinema *cinema* (cinema puro) por Barbaro (1965, p. 19), pois não tinham texto para interromper a ação. Mais adiante, o próprio Barbaro (1965, p. 22) assume o quanto essa visão purista de cinema não leva a nada, além de afastar o cinema das outras artes (ARAGÃO, 2006, p. 25).

No texto, sem corroborar com tais lugares-comuns, Barbaro ilustra "como raciocinavam os teóricos que aspiravam a um *cinema cinema* ou a um *cinema puro*" (BARBARO, 1965, p. 19) para o quais "nos tempos (...) do cinema mudo (...) constituía-se um grande problema alcançar uma forma de narração compreensível (...) e, cheios de si (...)

realizadores (...) tinham no bolso a pronta solução" (BARBARO, 1965, p. 17): o uso de intertítulos e, "assim, a estória cinematográfica era a todo tempo recheada de trechos de prosa" (BARBARO, 1965, p. 17) entremeada por "erros de ortografia e gramática" (BARBARO, 1965, p. 17), "ricos em expressões tolas e, frequentemente grosseiras" (BARBARO, 1965, p. 18) que, mostrariam "a inutilidade, o vazio, o peso de todas as palavras intrusas entre as imagens" (BARBARO, 1965, p. 17), já que, na visão de tais teóricos por ele referidos, a cartela de texto "interrompe a ação e prejudica (...) o ritmo das imagens, um elemento heterogêneo que constitui uma *diminutio capitis* uma confissão de inferioridade expressiva com relação às outras artes" (BARBARO, 1965, p. 19). Barbaro prossegue neste tom ao afirmar que aqueles com tal postura proibitiva em relação ao uso do texto na tela defendiam que

> Na maioria dos casos (...) os compiladores de títulos eram literatos de meia tigela ou mal sucedidos, desses que vivem assediando os diretores e produtores cinematográficos na esperança de, através dos títulos e dos diálogos, chegar aos argumentos e aos roteiros. Semiletrados, isto é: analfabetos (...) Compreende-se, pois, quando era legítima a aversão dos mais inteligentes pelos letreiros, e a generosa e nobre tentativa de alguns diretores de limitá-los ou mesmo suprimi-los completamente. Lembre-se, nesse sentido, o filme de (...) Murnau, *Der Letze Mann* (1926), que o diretor e o roteirista (Carl Mayer) realizaram sem um único letreiro Igualmente sem letreiros foi o filme de Mario Camerini (...) *Rotai*, produzido em 1929 (BARBARO, 1965, p. 18-19).

Como relatado, o trecho citado evoca um conjunto de lugares-comuns bastante frequentes em textos que pensam a relação entre escrita e cinema comentados com certa ironia por Umberto Barbaro (1965), que reconhece que tais posturas haviam anulado inúmeras possibilidades de experimentação de linguagem advindas das relações entre a palavra e a imagem fílmica e conclui, por fim que "não lhe parece lógico, em nome de uma pureza absurda" (BARBARO, 1965, p. 21) negar as mais diversas possibilidades que envolvem os procedimentos que envolvem o uso da palavra escrita no cinema.

Para François Albera (2002), em meio às discussões em que teóricos defendiam

> (...) Fazer desaparecer os 'cartões', os letreiros (...) a problemática de (...) uma língua só de imagens' dominava amplamente os debates, levando cineastas, como Murnau ou Lupu Pick, a prescindir totalmente de letreiros (em *Der Letze Man* e em *Scherben*) e, no mais das vezes, a se esforçar para inseri-los ao longo do filme da maneira mais indolor possível (ALBERA, 2002, p. 257).

Segundo ele, "tal oposição aos letreiros" (ALBERA, 2002, p. 257) dava-se especialmente pela visão de que o letreiro era visto com um "traçado gráfico que diz respeito à língua como um código arbitrário, quebra o caráter analógico da imagem cinematográfica" (ALBERA, 2002, p. 257) ignorando os procedimentos advindos de tal "quebra".

Este horizonte crítico relatado por Albera (2002) e Barbaro (1965), ao qual os dois autores se contrapõem, soma-se às formulações de Rudolf Arnheim, que exalta o movimento de algumas produções dos anos 1920 que fizeram experimentações com a abolição dos intertítulos e projeta que, na ausência do desenvolvimento do cinema sonoro "o filme mudo, por exemplo, deixaria de incluir diálogos em legendas, porque a ausência da palavra falada seria considerada artificial e perturbadora" (ARNHEIM, 1989, p. 127), pois "o filme 'total' poderia relegar a formas verdadeiras do cinema para a esfera própria" (ARNHEIM, 1989, p. 127). Para ele,

> No entanto, no cinema sonoro (...) se cortássemos a um filme algumas imagens, para que o diálogo preenchesse o espaço vazio, veríamos que uma verdadeira fusão da palavra e da imagem é impossível nessas condições. (...). A quebra do diálogo não é tomada como uma interrupção da ação audível, na mesma proporção em que o desaparecimento súbito da imagem do *écran* interrompe a representação visual (ARNHEIM, 1989, p. 167).

Arnheim, em outro trecho do livro volta a falar sobre os usos do texto, defendendo que "no cinema mudo, o diálogo, sob a forma de legendas, não era nem a base nem o ponto inicial dos trabalhos a partir dos quais as imagens se desenvolviam. Era um mero expediente, incluído com o propósito de explicar os trabalhos formulados e realizados na imagem" (ARNHEIM, 1989, p. 177), o que mostra uma incompreensão para as possibilidades de linguagem do uso do texto na tela.

O argumento sustentado por Arnheim baseia-se em uma ideia de cinema em que há uma hegemonia da imagem como cerne da linguagem cinematográfica. Ele chega a questionar o leitor se "poderá um artista (...) sentir-se por vezes compelido a transportar o diálogo 'para as imagens' em vez de criar nelas?" (ARNHEIM, 1989, p. 177), defendendo que quando os diálogos de um filme silencioso forem pensados, eles devem ser transformados em imagens. A argumentação do autor é sustentada por uma ideia de que o texto era apenas usado pela inabilidade dos autores de conceber em imagens aquilo que é pensado em forma de texto na roteirização, ou o que não se conseguiu comunicar com sucesso em imagens, excluindo qualquer possibilidade de uso do texto na tela que não se encaixe nessa proposta.

Arnheim tenta compreender a relação entre o uso do texto, que substituiria o diálogo, com a linguagem do cinema silencioso e defende que "foi precisamente a ausência de diálogo que fez com que o filme mudo desenvolvesse um estilo próprio, capaz de condensar a ação dramática" (ARNHEIM, 1989, p. 180).

Portanto, ao mesmo tempo em que o autor defende que o texto prejudicava o ritmo do filme, pois o intertítulo era uma interrupção, o que é saudado por ele no cinema silencioso é como a ausência do som foi fundamental para o desenvolvimento da linguagem. Para ele, esse

teria sido o motivo pelo qual a imagem tinha que "mostrar" o que não poderia ser contado. Essa aparente contradição expressa como o intertítulo continuou a ser lido na teoria crítica do cinema como algo a ser combatido.

Em outro trecho, o autor defende que a possibilidade de que houvesse um diálogo simultâneo na imagem do cinema sonoro teria sido o motivo de seu sucesso, já que não haveria mais "interrupção" no fluxo das imagens para exibir os intertítulos:

> Compreende-se facilmente a razão porque o grande público aplaudiu a introdução do diálogo sonoro. (...) apresentam-se de um modo concreto, (...) os acontecimentos externos e simultaneamente emoções das personagens, expressos em palavras (ARNHEIM, 1989, p. 178).

Essa ideia foi fundamental para a pesquisa a fim de pensar uma lógica inversa desta defendida pelo autor: quais são as possibilidades narrativas derivadas dessa "interrupção" e da "não simultaneidade entre a palavra e a imagem" que eram exploradas através do texto na tela?

Sergei Eisenstein, por sua vez, muito interessado nas possibilidades de experimentação advindas dos recursos que envolvem a figuração da palavra, propõe uma reflexão justamente sobre a ideia de intervalo e afirma que "a quantidade de intervalo determina a pressão da tensão" (EISENSTEIN, 2002, p. 51), o que pode ser lido em relação ao uso de procedimentos que envolvem a figuração da palavra. Na sua obra, Eisenstein (2002) aborda o texto na tela apenas em pequenos fragmentos, principalmente em estudos de caso, como do seu comentário sobre *Outubro* (1927) em que

> (...) um efeito cômico foi obtido pelos letreiros indicando os sucessivos postos ascendentes (Ditador – Generalíssimo – Ministro da marinha – e do Exército – etc.) cada vez mais elevados – cortados em cinco ou seis planos de Kerensky, subindo as escadas do Palácio de Inverno, exatamente com a mesma velocidade. Aqui, um conflito entre a idiotice dos postos ascendentes e o "herói" subindo o mesmo imutável lance de escadas cria um resultado intelectual: a essencial insignificância de Kerensky é mostrada satiricamente. Temos o contraponto de uma ideia convencional expressada literalmente pela ação representada de uma pessoa particular que é inadequada em suas tarefas rapidamente crescentes. A incongruência desses dois fatores causa uma resposta puramente intelectual do espectador à custa desta pessoa em particular (EISENSTEIN, 2002, p. 69).

Neste caso, a incongruência entre o texto na tela e o que é visto em cena estimula um posicionamento ativo do espectador diante da imagem. Em *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1927) há uma "combinação dos efeitos de montagem visual com o uso expressivo e, às vezes incomum, da matéria gráfica" (BAMBA, 2002, p. 180), com "predominância da função metadiscursiva dos letreiros e grafismos (...) e passam a desempenhar uma função de comentário através do qual se forma uma metadiscurso da instância enunciadora" (BAMBA, 2002, p. 180), no qual se verifica uma "intervenção direta do sujeito da enunciação" (BAMBA, 2002, p. 181).

Uma das problemáticas iniciais do trabalho teve como base a seguinte questão: o texto na tela distancia do realismo ao reafirmar a ilusão cinematográfica por meio do texto ou há procedimentos narrativos que poderiam aproximá-lo do realismo? Um dos motivos de ter sido combatido em vários momentos históricos é por ser visto como um artifício que distancia do real enquanto uma inserção na imagem, mas é necessário que compreendamos sua função narrativa antes de tudo. A contradição é baseada na existência de vários procedimentos ligados ao texto na tela que estão diretamente vinculados ao real, como citações de jornais (ou outros meios de imprensa), por exemplo, que poderiam ser usados para comprovar que o relatado se aproxima do real ou tem certa relevância, ou no sentido contrário, o caso de intertítulos, como os usados no início e no fim do filme para fornecer um contexto histórico, para afirmar que se trata de algo "baseado em fatos reais" ou para tornar dados mais precisos durante o filme. A estes, somam-se, por sua vez, um conjunto de procedimentos disjuntivos, que incorporam a colagem, a apropriação de imagens e trazem à tona questões desviantes e disruptivas em toda a filmografia estudada e que, ao romperem o fluxo da ação dramática, põem em xeque uma noção de transparência, revelando o aspecto discursivo latente na relação estabelecida com a sintaxe fílmica.

Outra discussão fundamental refere-se à como tais procedimentos se inserem na lógica da montagem e se, no processo de roteirização, há menções específicas aos seus usos. Mohamed Bamba (2002) discorre sobre como os roteiros passam necessariamente por uma compreensão deste processo enquanto o momento em que os códigos cinematográficos se apresentam através da escrita. Os roteiros "antecipam, ao seu modo, a implicação da linguagem escrita na figuração cinematográfica num nível pré-fílmico (...) ao dar concreção ao programa narrativo fílmico na substância gráfica" (BAMBA, 2002, p. 2) e, portanto, "faz intervir a língua escrita num estágio primordial de geração do discurso fílmico" (BAMBA, 2002, p. 2), em uma perspectiva que "toda a questão da materialidade (primária ou secundária) do cinema que se vê invertida" (BAMBA, 2002, p. 3).

Ao mesmo tempo, cabe destacar a importância da investigação sobre como os procedimentos que envolvem o texto na tela estão referidos nos processos de criação e de que forma, visto que haveria aqueles já prevêem tais inserções nos roteiros, por exemplo, enquanto outros foram improvisados no momento das filmagens ou acrescentados durante a montagem. Para tanto, incluiremos, em alguns casos, uma pesquisa nos materiais, assim como traremos a tona algumas conversas/entrevistas incluídas ao longo do processo com o intuito de somar elementos para as considerações tecidas sobre a relação com as diferentes

possibilidades exploradas do texto na tela (intertítulos, frases filmadas no espaço da cena, etc.) para refletirmos como tais recursos estavam referidos e de que forma previam um pensamento para as diferentes possibilidades da figuração da palavra.

1.2. Como pensar o texto na tela e suas funções

Por tratar-se de um debate menos consolidado na teoria crítica do cinema, será importante formalizarmos definições, metodologias em relação à noção de texto na tela. Para tanto, retomaremos algumas considerações terminológicas e balizas presentes em trabalhos recentes que se debruçaram sobre o tema, em especial as considerações de Mohamed Bamba (2002), Isabella Ribeiro Aragão (2002) e Arlindo Machado (2015).

Deste conjunto de inferências, que nos dedicaremos nos tópicos a seguir, é preciso antes de tudo, definirmos balizas mais gerais em relação à função narrativa dos procedimentos que envolvem a figuração da palavra escrita na tela. Cabe a principio destacar que na pesquisa incluiremos tanto os procedimentos que envolvem a figuração do texto em cena quanto as inserções externas ao espaço diegético, explorando com especial atenção, casos limítrofes. Neste aspecto, foi essencial a definição de Bamba ao dizer que "a dimensão gráfica dos filmes é constituída pelo conjunto das palavras escritas que fazem parte do material gráfico original do filme" (BAMBA apud ARAGÃO, 2002, p. 17).

Bamba defende que há dois tipos de texto na tela: "grafismos que tem um funcionamento voltado para a organização discursiva e (...) textos escritos que estão em relação direta com a atividade enunciativa do sujeito mostrador" (BAMBA, 2002, p. 176). O autor opta, portanto, por "opor sua funcionalidade narrativo-diegética aos valores e efeitos enunciativos que eles podem assumir na figuração fílmica" (BAMBA, 2002, p. 177).

O caráter enunciativo das menções escritas é amplamente discutido por Mahomed Bamba (2002), com base em Christian Metz (1991), para quem "o estatuto de exterioridade e a função metadircursiva dos letreiros de comentário e de explicação fazem com que sua origem seja situada mais no nível do discurso" (BAMBA, 2002, p. 167). No caso das cartelas, "a inserção de comentários escritos nos filmes mudos e falados cria (...) as brechas por onde o filme se dirige diretamente ao espectador" (BAMBA, 2002, p. 168), caso das "advertências e epitáfios de início de filme (BAMBA, 2002, p. 168) que dialogam diretamente com a leitura espectatorial das imagens.



Imagens - *O Príncipe Herdeiro da Itália em Terras do Brasil* (1924, Alberto Botelho)

Deste conjunto, notam-se distintas funções narrativas através das menções escritas, de diálogo, narração, citação, assim como funções informativas, sejam elas de contextualização (no caso de dados históricos), para nomear ou creditar personagens (nome de personagem, idade ou posição social), dividir em blocos (expressa no texto), de definição do espaço ou/e tempo, entre outras. Destes, destacamos a "função explicativa ou de comentário" (BAMBA, 2002, p. 89), em que

> Os segmentos de letreiros de comentários e de explicação têm geralmente uma funcionalidade voltada para a construção do discurso narrativo, enquanto os letreiros de diálogos e os outros grafismos situados no nível da história destacam-se por funções mais diegéticas do que discursivas (BAMBA, 2002, p. 91).

Incluem-se ainda aqueles que "se encontram numa situação paratextual no corpo do filme" (BAMBA, 2002, p. 92), tendo em vista a noção de "paratexto" de Genette (1982) que inclui, tendo em vista o horizonte literário, o

> (...) título, subtítulo, prefácios, posfácios, advertência, prólogos, etc. Notas marginais, de rodapé, de fim de texto, epígrafes (...) e tantos outros (...) que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, (...) do qual o leitor (...) nem sempre pode dispor tão facilmente quanto desejaria e pretende (GENETTE apud ARAGÃO, 2002, p. 24).

A estas, somam-se aquilo que ele menciona como "função denominativa" (BAMBA, 2002, p. 124), que se dá a partir de referentes dados no espaço da cena, caso de placas de identificação do nome de locais e personagens, por exemplo, que situam o lugar da cena ou referem-se a determinado espaço geográfico a ser apreendido pelo espectador.

Em relação a tais funções enunciativas, explicativas, informativas ou de comentário, nota-se como tais procedimentos revelam a postura do realizador diante dos objetos e dos temas retratados, assim como podem ser referências para compreendermos a relação intrínseca dos filmes com os processos históricos. Como exemplo, podemos citar casos de cartelas de texto em filmes baseados em acontecimentos históricos, nos quais, perceber a figuração dos elementos que envolvem a figuração da palavra escrita na tela têm muito a nos revelar sobre a abordagem dos fenômenos ali retratados.

Há, porém, um conjunto significativo de procedimentos calcados justamente no desvio do caráter informativo do texto na tela, em especial no corpus fílmico abordado, que desloca os procedimentos referidos do eixo informativo para um eixo metalinguístico e/ou autorreferencial ao apropriar-se dos códigos da linguagem cinematográfica, algo que será posteriormente retomado. Em meio a tal "grupo de paratextos fílmicos" (BAMBA, 2002, p. 104) metadiscursivos, incluem-se também as menções escritas que se referem "primeiramente às condições de produção do próprio discurso fílmico e, geralmente, ao ato de produção narrativa" (BAMBA, 2002, p. 104).

Nos casos estudados, foi possível identificar também funções explicativo-argumentativas, tema que será retomado repetidas vezes durante a pesquisa, tendo em vista como tais procedimentos se vinculam ao seu momento histórico, a aquilo que dizem sobre ele.

A estas, por outro lado, somam-se também um conjunto de estruturas desviantes das funções enunciativas e/ou discursivas, através da colagem, da apropriação de imagens e, em especial, àquelas que ressaltam a função disruptiva, na qual, o texto escrito interrompe o fluxo de imagens. Nestes casos, a articulação com os procedimentos de montagem fazem do texto um indicativo de uma aproximação com a noção de imagem gráfica e que, ao mesmo tempo, revelam o aparato cinematográfico.

Para além destas referências, cabe uma menção à pesquisa do já mencionado grupo *Falso Movimento – Estudos sobre Escrita e Cinema*, parte do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e seus esforços de pesquisa na relação entre escrita e cinema. O grupo foi responsável pela publicação das obras *A Escrita do Cinema: Ensaios* (2015, organizado por Clara Rowland e José Bértolo) e *Falso Movimento: Ensaios sobre Escrita e Cinema* (2016, organizado por Clara Rowland e Tom Conley), nos quais pretendem "interrogar formas diferentes de sobreposição, contaminação e oposição entre ideias de literatura e ideias de cinema em jogo em meios de representação distintos" (ROWLAND, 2015, p. 8), de forma a

> (...) pensar de forma cruzada os possíveis desdobramentos do binômio escrita-cinema: considerando as formas de presença, encenação e inscrição da escrita no cinema, a partir da presença material e temática da escrita ou de figuras do literário nos filmes; as formas de escrita à volta do cinema (argumento, crítica, novelização) (...); e a possibilidade de entender o próprio cinema como uma forma de escrita, quer na apropriação, por analogia, de formas, gêneros e tropos literários (pense-se no filme-diário, ou no filme-carta) (ROWLAND, 2015, p. 8).

Com um recorte muito mais amplo do que o encontrado na presente pesquisa, o Falso Movimento se dedica a três eixos de estudo, assim definidos: a escrita de cinema (o que envolve reflexões sobre os processos de roteirização, sobre a crítica cinematográfica, etc.), o cinema como escrita (que reflete, na tradição crítica, as relações entre as formas literárias e as cinematográficas, em especial o ensaio e obras que assumem a estrutura formas literárias das mais diversas, das cartas aos diários, das autobiografias à poesia) e, por fim, a escrita no cinema, que se desdobra em dois eixos: obras que possuem a escrita como tema e a presença de inscrições de texto no cinema, sendo que, este último, apesar de, dentre os textos que tivemos acesso, não ser o recorte mais frequente, ecoa de forma direta na perspectiva aqui adotada na pesquisa. Do conjunto dos artigos publicados destacam-se as reflexões de Clara Rowland (2015 e 2016) e sua proposta de uma "discussão do modo como formas de escrita e de inscrição transformam internamente o filme e a sua percepção" (ROWLAND, 2015, p. 7) que se atente "à materialidade do filme e ao modo como esta joga com a materialidade da linguagem e inscreve nele o problema da relação entre escrita e cinema, tornando-o ao mesmo tempo visível e legível" (ROWLAND, 2015, p. 7).

Além disso, entre os autores que refletiram a presença da palavra no cinema, cabe uma menção ao texto, *Le scriptovisuel ou cinémato-graphe* (1977) de Gérard Blanchard, que parte da concepção do conceito de "scriptovisuel" (BLANCHARD, 1977) para pensar um conjunto de relações entre o gráfico e a imagem, na qual, destaca das inserções de texto no cinema. Cabe destacar que ao longo do texto, Blanchard (1977, p. 395-396) toma como ponto de ponto de partida certas categorizações (documentário, ficção, experimental, filme didático, cinema de propaganda, entre outras por ele citadas em aproximações esquemáticas) para, a partir de tais aproximações, refletir a relação entre texto/som/imagem no cinema de forma mais geral. Desta forma, diferentemente da abordagem aplicada na presente pesquisa, o autor reflete como tal elemento deve ser pensado de forma diferente, por exemplo, na lógica do filme didático ou de propaganda (muito distantes entre si, apesar da aproximação feita por Blanchard) se comparado ao cinema de ficção, pois, segundo ele, a inserção de caráter informativo envolve procedimentos muito distintos.

Em paralelo, cabe mencionar que o uso de intertítulos e cartelas (inclusive como parte dos créditos e iniciais e finais) é objeto de inúmeras publicações que descrevem técnicas para que realizadores independentes ou amadores pudessem incluí-los em seus filmes, cujo foco eram aqueles que produzissem em Super-8 ou em 16mm. Nestas obras, a abertura à

experimentação e improviso pressuposta na relação com a idéia de “amador” acaba por trazer um conjunto de contributos à presente pesquisa.

Dentre eles, destaca-se *Cine títulos - 200 consejos práticos* (1976, edição espanhola) de Klaus Unbehaun, autor de inúmeras obras dedicadas a ensinar trucagens a cineastas amadores. Unbehaun (1976) descreve, de início, “a surpreendente quantidade de meios e métodos disponíveis para criar cartelas” (UNBEHAUN, 1976, p. 6). Ainda que o foco central sejam os processos para criação de créditos iniciais e finais, o autor tece inúmeras considerações que se estendem para a relação entre escrita, as artes gráficas e o cinema. Para ele, “a escritura não é nada mais que uma das muitas formas de expressão visual“ (UNBEHAUN, 1976, p. 7) e, nessa direção, o livro relaciona inúmeros elementos a serem considerados no caso específico da relação entre texto e imagem: “a redação, a tipografia, o tamanho da letra, o fundo, a harmonia, a realização técnica” (UNBEHAUN, 1976, p. 7), a “duração” (UNBEHAUN, 1976, p. 22), a quantidade de informação na tela (UNBEHAUN, 1976, p. 21), a presença de um rolamento vertical ou horizontal, de uma tipografia que se amplia ou reduz enquanto a cartela é exibida e, tendo em vista um recorte mais amplo, a relação que a palavra estabelece com a imagem na qual está inscrita.

Tal aproximação se dá inclusive através de exercícios práticos que incluem desde trucagens com que envolvem inserções gráficas até a utilização de recortes de jornal e revistas como “fontes” (UNBEHAUN, 1976, p. 30) que são pensadas como elementos a serem incorporados nos horizontes de possibilidades de um realizador amador. Em meio aos recursos elencados, destaca-se à “utilização de textos originais já existentes, que podem ser encontrados no lugar onde se está filmando: (...) palavras soltas de anúncios, painéis luminosos, letreiros em veículos, placas de sinalização, etc.” (UNBEHAUN, 1976, p. 49) ou na utilização de “materiais de texto que podem ser usados: (...) embalagens, recortes de revistas e folhetos” (UNBEHAUN, 1976, p. 56).

Em outro manual dedicado a cineastas amadores, *Como Fazer Cinema*, Paul Petzold (1974) sugere o uso de cartelas “para ilustrar as ações ou explicar uma mudança súbita de tempo ou lugar” (PETZOLD, 1974, p. 309), mas sinaliza que “só devem ser incluídos onde for estritamente necessário e (...) devem conter tão poucas palavras quanto for preciso” (PETZOLD, 1974, p. 309). Em seguida, faz a seguinte sugestão: “tente imaginar algo que esteja relacionado com a obra, mas que não descende a parte interessante da ação que vai seguir (...) defina primeiramente o que pretende dizer e depois reduza a menor quantidade de palavras possível” (PETZOLD, 197 4, p. 309-310) e defende que “devem surgir na tela o tempo suficiente para que o leitor médio tenha tempo de ler uma vez e meia” (PETZOLD,

1974, p. 311), regras que, certamente, serão contrariadas em boa parte do corpus fílmico estudado, mas que, neste contexto, nos evidenciam aquilo que seria a "regra" dos manuais antes de nos concentramos em casos de desvio.

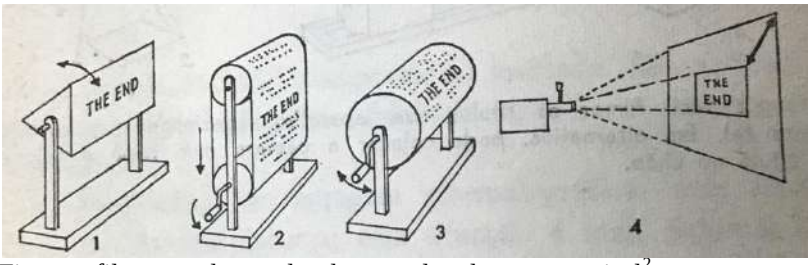


Figura – filmagem de cartelas de texto de rolamento vertical[2]

Nos manuais citados nota-se, porém, um comentário bastante interessante em relação a uma defesa à apropriação de fragmentos de texto já contidos no espaço da cena, o que, de alguma forma, é, invariavelmente, uma abertura a novas formas de percepção e relação com o espaço, as quais o cineasta amador estaria mais aberto. Para Petzold (1974) o realizador deveria estar atento aos fragmentos de texto presentes no próprio local de filmagem, "como, por exemplo, nos postes de iluminação, nos nomes escritos em veículos, sobre as janelas das lojas e (...) pode utilizar alguns letreiros existentes em certos locais" (PETZOLD, 1974, p. 310). Além disso, tais manuais são bastante abertos à incorporação dos mais variados materiais textuais. Petzold, por exemplo, cita a possibilidade de inclusão de letras de "plástico, cortiça e (...) feltro" (PETZOLD, 1974, p. 311) na substituição de modelos prontos "tipo *letraset* ou séries semelhantes" (PETZOLD, 1974, p. 312) ou mesmo cartelas prontas para cineastas amadores que, segundo ele, "limitam-se a temas gerais, como 'férias (...)' e 'o nosso casamento'" (PETZOLD, 1974, p. 309). Em outro trecho, o livro comenta técnicas que poderiam ser utilizadas nas confecções dos intertítulos, o que inclui a exploração do movimento das cartelas, através de dispositivos que permitissem o rolamento vertical e horizontal (com técnicas de animação quadro a quadro ou filmagem continua), um efeito dramático de aproximação e afastamento do texto "com o movimento do zoom" (PETZOLD, 1974, p. 315), e o uso de "sobreposição" do texto com outra imagem já previamente gravada ao fundo.

Tais manuais incluem várias sugestões de métodos para a filmagem de cartelas, como estender "no chão o cartão onde estes foram compostos e filmá-los segurando a câmera num tripé" (PETZOLD, 1974, p. 312-313) ou "horizontalmente (...) mantendo as letras encostadas (...) encostadas em qualquer outro objeto vertical ou na parede (...) e a câmera mantida sobre um monte de livros" (PETZOLD, 1974, p. 313). Nota-se aí um horizonte de liberdade de

[2] Figura retirada do livro *Como Fazer Cinema* de Paul Petzold (Lisboa: Editorial Presença, 1974, p. 314).

experimentação para o dito cineasta amador, ao mesmo tempo que, nos outros aspectos citados, o manual se limitasse a desestimular experimentações com o conteúdo das cartelas de texto.

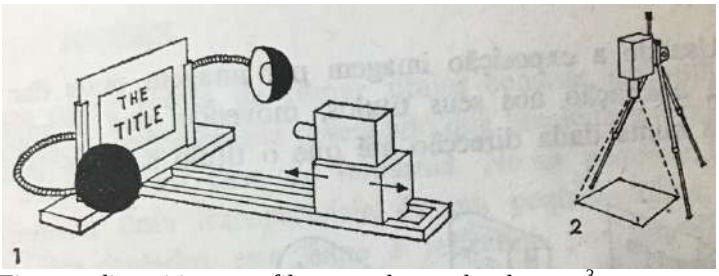


Figura – dispositivo para filmagem de cartelas de texto[3]

1.2.1. Uma aproximação com a noção de gráfico

Na presente pesquisa, buscou-se compreender as relações entre o uso do texto e a linguagem cinematográfica e quais são as possibilidades narrativas e experimentais para o seu uso presentes nas obras estudadas em um contexto histórico e político específico onde a censura, o controle sobre o discurso e as subversões à determinadas normas eram muito presentes. Antes, porém, será preciso nos concentrar na relação entre texto na tela e linguagem gráfica, campo que já trazia uma fortuna crítica mais longeva, caso de Mohamed Bamba (2002), Isabella Ribeiro Aragão (2006) e Arlindo Machado (2015), já que, apesar da metodologia adotada nesta pesquisa ser distinta, a investigação por eles proposta tem muito a somar na compreensão dos procedimentos estudados, em especial em relação à percepção do gráfico como uma possibilidade narrativa.

A primeira diferença da metodologia adotada na pesquisa em relação a outras é que não tomaremos como princípio uma diferenciação da imagem gráfica para a imagem cinematográfica. Como parte de uma obra cinematográfica, não faria sentido diferenciar as formas de imagem; isso poderia levar à ideia de que o uso do texto na tela não é um mecanismo que utiliza lógicas da linguagem cinematográfica. As propostas de classificação presentes nos trabalhos verificados serão revisitadas, porém como esta pesquisa não pretende falar sobre a relação entre o gráfico e o cinema, mas sim sobre o uso do texto escrito na tela, as categorias de análise levantadas por esses autores em relação à chamada "imagem gráfica" não serão consideradas a partir da mesma perspectiva.

Nos tópicos a seguir nos dedicaremos a explorar um conjunto de relações limítrofes que permitem aproximações, cruzamentos e, paralelamente, esclarecer pontos de partida metodológicos e critérios de observação. O uso de tais propostas de estudo não buscou

[3] Figura retirada do livro *Como Fazer Cinema* de Paul Petzold (Lisboa: Editorial Presença, 1974, p. 314).

classificar ou enquadrar o uso do texto de forma a adequarem-se à determinados critérios. Os termos empregados para se referirem a determinados parâmetros são uma síntese que não visa "nomear" em categorias, mas permitir que a complexidade de fatores a serem considerados possa ser visualizada.

Isabella Ribeiro Aragão (2006) traz uma importante reflexão ligada à terminologia adotada para se referir ao texto na tela e adota como metodologia o uso do termo "texto" "para designar a atividade significante dos elementos fílmicos; desse modo, o texto fílmico não se refere apenas aos elementos verbais, mas a todos os elementos (sonoros e visuais) que o compõem" (ARAGÃO, 2006, p. 23), destacando que, apesar da visualidade das menções escritas, a relação com aspecto sonoro é fundamental.

A partir de tal conceito, Aragão parte de uma perspectiva de aproximação com a noção de imagem gráfica, distantes das que serão adotadas, para propor uma caracterização ampla de suas possibilidades que remete ao universo do design e testa certas categorias de análise da linguagem gráfica na análise fílmica, buscando explorar tais fronteiras do gráfico no cinema. Para ela, existem três possibilidades de aproximação com o gráfico: "o modo de simbolização verbal são as palavras, o modo de simbolização pictórico são as imagens e o modo de simbolização esquemático são as formas." (ARAGÃO, 2006, p. 69). Apesar de nosso estudo ter como enfoque o uso da linguagem escrita, aqui considerada parte da "configuração gráfica verbal" (ARAGÃO, 2006, p. 70), as outras ferramentas da linguagem gráfica no cinema estariam diretamente implicadas. Durante a pesquisa, a terminologia aqui proposta foi testada e se mostrou pouco esclarecedora, principalmente por não permitir relações que fossem além do caráter gráfico.

Aragão (2006) recorre ao uso do termo "notação gráfica" para se referir ao uso de componentes do texto na imagem como parte da composição visual das cenas e afirma que "muitos filmes se utilizam dessas 'notações gráficas', basicamente representadas pela escrita" (ARAGÃO, 2006, p. 81). Para autora, existiriam três tipos de notações gráficas: aquelas "inseridas sobre as imagens filmadas" (ARAGÃO, 2006, p. 85), ou seja, inserções gráficas fora do espaço da cena (caso de intertítulos, por exemplo), as notações gráficas que compõem o cenário (diegéticas) e as notações gráficas em "peças gráficas filmadas" (ARAGÃO, 2006, p. 86), como cartas filmadas e jornais mostrados na tela.

Apesar de muito fundamentada, a ideia de "notação", privilegia o caráter gráfico do texto e não o caráter narrativo, sem destacar como o texto pode gerar uma série de relações de sentido, contradições e indicar a dubiedade da imagem. De alguma forma, apesar da

terminologia não ter sido adotada, as classificações dos tipos de notações gráficas foram uma importante ferramenta para refletir sobre os critérios que vinham sendo adotados na pesquisa. É preciso ressaltar que, para além de tais critérios, tais escolhas terminológicas ecoam certas escolhas da autora que, diferentemente da abordagem da presente pesquisa, trazem a tona outra abordagem da noção de gráfico que, através de outro ponto de vista, tem muito a somar na reflexão aqui pretendida. Aragão (2006) comenta que, segundo ela, como estaríamos

> (...) tratando de dois meios de comunicação visual, diferenciamos a imagem gráfica da imagem cinematográfica. Para nós, a imagem cinematográfica é aquela obtida mecanicamente, múltipla, móvel e tem a característica de ser a forma de representação que mais se assemelha à realidade. Enquanto a imagem gráfica é qualquer fotografia, desenho, ilustração, entre outros, que aparece na banda visual dos filmes (ARAGÃO, 2006, p. 102).

Para seu estudo, Arlindo Machado (2015) categoriza a imagem no cinema em imagem gráfica e figurativa. A imagem gráfica será aquela que se é assumidamente bidimensional, "enquanto a figurativa simula tridimensionalidade através da perspectiva" (MACHADO, 2015, p. 242). Machado elenca uma série de características da imagem gráfica, afirmando que nela "o espaço da representação coincide com os limites do quadro" (MACHADO, 2015, p. 243) e que tudo o que está contido nele é considerado como parte da composição, no "quadro e o extra-quadro, o dentro e o fora de campo" (MACHADO, 2015, p. 243). Machado defende que

> O movimento na imagem gráfica é centrípeto, como se existisse um ponto de atração no centro do quadro, enquanto na imagem figurativa é centrífugo, há uma força que chupa tudo para fora do quadro (...) a imagem gráfica joga toda ênfase na montagem; ela é eisensteiniana por excelência, ao contrário da imagem figurativa que segue o lema baziniano da "montagem mínima" (MACHADO, 2015, p. 244).

A percepção da imagem em sua interface gráfica é vista nos procedimentos narrativos do cinema nos quais a leitura da imagem como composição é fundamental para a organização das ideias de um filme (algo que ocorre, por exemplo, na criação da *storyboards*, organização bidimensional do projeto do filme), que passam por uma decisão precisa do que deve ou não estar no quadro. Diferentemente da abordagem trazida por Arlindo Machado (2015), consideraremos que a imagem gráfica no cinema é também parte do processo de construção da imagem e que, tal circunscrição teria pouco a somar nas análises. Ainda assim, tal categorização pode ser ferramenta importante para compreendermos certos procedimentos elencados em torno da figuração do texto e seus efeitos na espectatorialidade fílmica, na quebra do fluxo das imagens e na apropriação disruptiva como elemento de montagem, como veremos em alguns casos abordados, como *Sagrada Família* (1970, Sylvio Lanna) e *Nenê Bandalho* (1970, Emílio Fontana).

Nesta perspectiva, a dimensão gráfica da cena, apesar de poder ser pensada como elemento na estruturação de um sentido lógico/racional, nunca abandonaria seu caráter gráfico. Bamba comenta as reflexões de

> François Albera (1975), que (...) distingue três grandes categorias de motivação do signo escrito (...): as motivações gráficas do tipo psicológico (parte da atmosfera do filme aparece na deformação das letras), as motivações gráficas de valor cultural (uso de caracteres gráficos de acordo com o período retratado) e a motivação que consiste em considerar o conjunto do filme como livro aberto (BAMBA, 2002, p. 105).

Neste exemplo, podemos nos reportar a inúmeras obras do dito cinema clássico nas quais, em cenas iniciais, vê-se um livro sendo aberto aos olhos do espectador, que é fechado antes dos créditos finais, para se referir a tais casos que reforçam o jogo com a matriz literária através da relação com o livro enquanto objeto do cinema. Há, portanto, como comenta Albera (1975), casos em que a dimensão gráfica no cinema remete a outros campos da produção artística.

Há uma grande variedade de recursos que fazem uso de inserções de texto, se valem de contribuições da linguagem gráfica de um amplo conjunto de relações com outras áreas da produção artística. A partir de uma noção de figural, termo de Jean-François Lyotard que se refere a quando o quadro se torna pura percepção visual, Bamba (2002) afirma que

> (...) parte do significado do letrismo, da *colagem* (notadamente nas pinturas cubistas, futuristas, surrealistas) e do *hipergrafismo* de outras correntes da pintura moderna foi relacionada, por um lado, com a própria valorização da substância gráfica e, por outro lado, com o projeto estético de superar o nível da figuração figurativa e atingir um modo de composição plástica propriamente figural (BAMBA, 2002, p. 35).

A partir destes diversos pontos de vista aqui apresentados, nota-se como são multifacetárias as relações entre a linguagem gráfica e a figuração da escrita no cinema com as mais distintas interpelações de tais recursos na sintaxe fílmica e como pressupõem relações que extrapolam a discussão em torno da imagem cinematográfica e, invariavelmente, resvalam em discussões mais amplas sobre a noção de gráfico nos mais diversos meios.

1.2.2. A relação entre imagem e texto nos campos da produção artística

Em todos os campos da prática artística há infiltrações de diferentes modalidades de menções escritas e um olhar para os teóricos que refletiram tais procedimentos pode ter muito a contribuir para a pesquisa. Há inúmeros autores do campo das artes visuais que refletem

sobre a presença da palavra nas artes visuais, caso de Michel Butor (1969), Simon Morley (2003) e o livro organizado por Márcia Arbex (2006), *Poéticas do Visível – Ensaios sobre a escrita e a imagem*. Ao longo dos séculos, a interlocução entre a palavra, imagem e o espaço se dão das mais distintas maneiras. Simon Morley (2003), por exemplo, em seu estudo concentra-se entre a arte do fim do século XIX e faz um percurso até diferentes propostas contemporâneas que fazem uso do texto nas artes visuais. Butor (1969) vai além e promove uma reflexão mais ampla da relação entre texto e imagem na história antes da pintura ocidental.

Tais obras nos revelam um amplo campo de discussões já fundamentado que nos trouxe indicativos sobre algumas questões na relação texto e imagem para a presente pesquisa. Os referidos autores, portanto, nos introduzem pistas para a compreensão de certa dicotomia entre a noção de literalidade que envolve a palavra e, ao mesmo tempo, de desvio do real através do deslocamento entre os códigos da escrita e os códigos de representação visual por meio da pintura, que frequentemente encontram pontos de convergência (o caligráfico, por exemplo). Nas obras citadas nota-se também uma reflexão sobre como o pensamento verbalizado por meio da palavra dialoga com o raciocínio de natureza visual, tendo em vista uma dialética entre texto e imagem nas artes visuais, discussão retomada por teóricos do cinema como Mahomed Bamba (2002).

Nota-se, especialmente, que há um campo de pesquisa já estabelecido que se dedica a pensar a presença da intervenção da palavra no espaço e na imagem nas artes plásticas. O mesmo poderia ser dito em relação à literatura, através de um olhar para experiências que radicalizam o jogo entre o ideogramático e a relação texto e espaço. Tendo em vista tais reflexões, é possível traçar, de forma ampla, um olhar para procedimentos diversos que exploram tais limites. Há desde casos em que significante e significado não podem ser descolados que, de forma transversal, poderiam, ainda que de formas distintas, nos permitir relacionar desde hieróglifos e a sua convergência texto-imagem-signo aos experimentos de Appolinaire nos *Caligramas* (1918, escritos desde 1913), que jogam com certa integração palavra e imagem na qual as letras dão forma ao que é representado, ou seja, o texto é o que a imagem representa. Tal discussão poderia ser ampliada para a poesia concreta e a atenção à relação entre a palavra e o espaço, ou mesmo à análise de Michel Focault em *Isto Não É um Cachimbo* (1988, originalmente publicado em 1973) para a pintura de Magritte, *A Traição das Imagens* (1929) na qual o autor fundamenta a hipótese de que, inicialmente, a obra seria um caligrama, ou seja, um texto na forma de um cachimbo, mas que, ao longo do seu

processo, o artista teria optado por radicalizar o conflito entre o escrito e o visual de forma a colocar em questão os códigos de representação de forma a criar uma dissociação entre a imagem e a palavra que a expressa, o que é reiterado pelo título.

Em um olhar amplo para a história da arte ocidental, a prospecção poderia incluir um conjunto muito diverso entre si, que se utiliza de distintas funções do texto na relação com a imagem (discursivas, enunciativas, poéticas, metalinguísticas, autorreferenciais), em uma curva que poderia ir dos hieróglifos aos manuscritos medievais, do Dada ao cubismo, do futurismo aos surrealistas, dos concretos à arte conceitual, de Arthur Bispo do Rosário a Leonilson. Isso nos revela como a própria relação entre a palavra escrita e as artes plásticas é difícil de ser reconstruída, justamente pela permeabilidade de arestas que uma discussão como esta pode abrir, visto que a articulação texto-imagem esteve presente em toda a história da arte, ainda que de formas distintas.

A relação entre escrito e visual através dos tempos é parte disto, o que envolve desde especialmente a convivência entre o signo, icônico e o verbal nos manuscritos de arte medieval, nos quais há uma convivência mútua entre palavra e imagem. Tal noção é, de alguma forma, contraposta pela perspectiva renascentista, na qual o lugar do icônico e do fragmentário perde espaço e a palavra e imagem figuram em relação de atrito, momento que se revela um ponto chave em torno da figuração e tais recursos, que terão um grande ponto de virada no século XX.

Nas vanguardas dos anos 1910 e 1920 encontremos um momento chave para estabelecer elos mais pragmáticos com os procedimentos aqui identificados no que se refere aos jogos de linguagem na composição: a colagem, as gags com o texto, a liberdade de pensar a figuração do texto junto à composição e a articulação entre múltiplas camadas gráficas de texto. O crítico de arte Tom Wolfe (1987) fundamenta uma discussão sobre como determinadas propostas da Arte Moderna do período que tinham como eixo central o desvio de certas tendências realistas se apropriam da palavra em um momento que, paradoxalmente, "literário tornou-se a palavra-chave para tudo que parecia irremediavelmente retrógrado na Arte Realista" (WOLFE, 1987, p. 8).

Trata-se de um momento na qual a obra de muitos artistas foi marcada por um gesto de radicalização da interlocução da escrita e do gráfico que inclui um olhar para as mídias, seja pelo o aumento das tiragens de revistas e jornais, da presença cada vez mais maciça da publicidade no espaço urbano, assim como do impacto do cinema na modernidade. No gesto

cubista de Braque e Picasso de quebra do espaço semântico, que radicaliza a presença do signo gráfico, há um desmantelamento do espaço da perspectiva, na qual, a escrita passa a partilhar os planos da imagem, de forma a se apropriar de camadas e fragmentos de texto de forma não-hierarquizada, o que, um pouco depois, irá figurar na obra de artistas como Juan Gris, por exemplo. Desta forma, a perspectiva monocular centrada é problematizada e rearticulada em prol de uma multiplicidade de pontos de vista que explora as ambiguidades das tensões figura-fundo e transparência/opacidade, e instaura um espaço visual descontínuo. Em especial nas suas obras a partir de 1911 (com *Le Portugais*, de Braque e *Nature Morte Sur un Piano ('CORT')* de Picasso), nota-se um especial interesse pelas inscrições textuais nas pinturas que inclui a apropriação letreiros, placas, anúncios, rótulos, etiquetas, partituras e toda uma iconicidade da cidade moderna, que aparecem integradas na imagem e dela participam.

Em meio às inúmeras formas fragmentárias incluídas na pintura, nota-se como os artistas jogam com a "leiturabilidade" do texto, articulando as palavras de forma a incitar o espectador a completar a palavra, em especial naquelas onde há uma apropriação do jornal enquanto objeto nos quais o enxerto de um fragmento de um texto em um novo processo significante continua, em maior ou menor grau, estabelecendo uma relação com o lugar que provêm. A palavra aparece, portanto, em um espaço dialógico, entranhada entre signos de uma cultura urbana imersa em menções textuais, na qual, para além de indicar uma postura dos artistas sobre algo ou alguém (as referências as páginas dos jornais citados incluem múltiplas referências à guerra e ao ambiente econômico europeu), de forma ambígua também remetem a um espaço do gráfico/decorativo e à certa iconicidade do signo verbal.

Cabe destacar, por fim, como a relação entre título e obra é um campo fértil de pensamento desta relação, em especial se pensarmos transversalmente momentos em que o título deixa de ser descritivo ou arquivístico e passa a somar novas camadas semânticas. Paul Klee e Marcel Duchamp, por exemplo, exploram muito os ruídos de sentido entre as obras e os títulos. Nestes casos, os títulos podem trazer à tona novas relações, expondo, por meio de tais desvios entre o significado evocado e o que a obra dá a ver, as arbitrariedades e convenções.

Tais procedimentos estarão também bastante presentes na arte sessentista e setentista, em especial, naquelas nas quais se evoca uma radicalização da assimilação do texto, o que pode ser situado como uma virada textual da arte. Notam-se, no período, inúmeros exemplos

(da arte *pop* à arte conceitual) na qual o texto aparece como ferramenta para desconstruir o espaço da imagem, problematizar os códigos e refletir o mercado da arte.

No cinema, em meio a sua heterogeneidade constitutiva, a palavra e imagem sempre estão ligadas, ainda que de formas distintas, visto que, enquanto uma mídia da popularizada a partir da virada do século XIX para o século XX, uma nova relação entre imagem, palavra e espaço característica da modernidade é parte fundamental da constituição da linguagem cinematográfica, momento no qual houve um

> (...) processo de transição: com o desenvolvimento da imprensa e, por conseguinte, da publicidade, a escrita abandona pouco a pouco a calmaria solitária do livro, passando a circular no ambiente urbano por meio de cartazes, letreiros, artigos de jornal, etc. Já no início do século XX, cidades como Paris, Berlim e Nova Iorque, exemplos típicos de metrópole, são cobertas por textos: muros repletos de anúncios publicitários, vitrines cobertas por propagandas, panfletos e jornais dominam o cenário urbano. Em outras palavras, a metrópole passa a ser um espaço textual, coberto pelo que Bolle chama de "escrita da cidade" (CAIMI; GOMES, 2013, p. 237).

Para os autores, Claudia Luiza Caimi e Mauricio dos Santos Gomes (2013) e para Arlindo Machado (2000), tal panorama ecoa, por exemplo, em *Rua de Mão Única* (1900), de Walter Benjamim, em especial quando o autor investiga "o denso turbilhão de letras móveis coloridas e conflitantes que exprimiam as tensões de uma nova (des)ordem econômica" (MACHADO, 2000, p. 208). E o cinema, certamente, ganhará centralidade em qualquer reflexão sobre esse momento e é certamente a mídia que, surgida na virada do século e rapidamente popularizada, por excelência, melhor caracteriza esse processo.

Tal reverberação do espaço da palavra no espaço urbano ecoará de forma distinta ao longo da história do cinema. Marcela Tamm Rabello, por exemplo, em sua reflexão sobre o cinema russo dos anos 1920 comenta que

> (...) recursos que até então eram considerados vulgares pela arte tradicional, como o abuso de cores fortes e primárias, o excesso de pontos de exclamação, as sobreposições de ilustrações, a mistura de texto e imagem, por exemplo, são explorados e adaptados à arte. A dinâmica da vida cotidiana nos centros urbanos (com vendedores ambulantes, cartazes, setas, logomarcas, símbolos, apitos e sirenes) interrompe a atenção e os percursos das pessoas, fragmenta as experiências rotineiras e altera as percepções do tempo e do espaço (RABELLO, 2013, p. 13).

Nos anos 1960, momento de mudança de paradigmas comunicacionais por todo mundo e, no caso brasileiro, momento de forte industrialização, de grande crescimento populacional nas grandes cidades e da consolidação gradual de redes de televisão nacionais, tal processo ganhará novos patamares.

1.2.3. O hipergráfico e a legibilidade nos processos fílmicos

Durante pesquisa foram verificados um conjunto de filmes referidos como hipergráficos, que se "caracterizam pela presença de inúmeras figuras de grafismos (...) no meio da estrutura narrativa fragmentada" (BAMBA, 2002, p. 215), caso de obras como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), *Congo* (1972, Arthur Omar), *Uma Nega Chamada Tereza* (1970-1973, Fernando Coni Campos), *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins).

Muitas vezes há uma exploração do excesso de volume de texto na tela, o que afeta nossa legibilidade, visto que há um desconforto causado pela impossibilidade de leitura. Para Machado,

> A tela não é um lugar confortável para se ler grandes volumes de texto (...) a duração tem relação direta com a legibilidade do texto: ela pode ser tão curta que impossibilite a própria leitura, ou tão lenta a ponto do texto continuar a se impor ao leitor mesmo depois de terminada a leitura (MACHADO, 2000, p. 215).

No corpus fílmico, verificou-se, porém, que em muitas obras o excesso de volume do texto é explorado de forma narrativa, sendo a impossibilidade de leitura uma ferramenta expressiva. Arlindo Machado cita ainda casos, que também poderiam ser aplicadas ao corpus desta pesquisa, em que

> "a legibilidade é propositalmente dificultada pela velocidade com que o texto é apresentado na tela. Neste caso, a leitura efetuada pelo leitor é essencialmente fragmentária e evocativa, decorrente das palavras que este último consiga captar aleatoriamente e dos sentidos que for capaz de construir com ela" (MACHADO, 2000, p. 215).

Há um conceito do design, discutido por Machado que faz uma distinção entre legibilidade, definida como a "possibilidade de percepção e discriminação dos signos verbais" (MACHADO, 2000, p. 215) e "leiturabilidade" (tradução do inglês "readability"), ou seja, a "possibilidade de compreensão e interpretação do texto" (MACHADO, 2000, p. 215). Machado identifica uma relação de contradição nestes elementos, já que o texto mais legível pode trazer uma menor possibilidade de compreensão através dos signos ligados a ele e por trazer uma leitura que necessita de uma menor atenção do leitor, o que se deve a um "conflito que a visibilidade e a espessura do significante gráfico instaura entre as atividades de ver e ler" (BAMBA, 2002, p. 36), o que interfere na relação com os recursos visuais (como a tipografia e a cor) e sonoros (trilha ou narração em *off*, por exemplo). Desta forma,

> (...) se o texto permanece na tela um tempo maior que o necessário para a leitura, duas razões podem ser invocadas para explicá-lo: ou se quer dar ênfase aos aspectos mais propriamente icônicos (textura, forma, cor) daquilo que se oferece na tela, bem como também aos recursos musicais ou vocais que estão sendo trabalhados na trilha sonora, ou então se espera do leitor alguma reação (MACHADO, 2000, p. 215).

Como exemplo, podemos citar como a forma de apresentação do texto na tela altera nossa percepção sobre o texto (caso dos exemplos nos quais há um jogo figura/fundo, rolamento horizontal ou vertical, entre outros), como isso se articula com os recursos sonoros, visuais e, principalmente, quais são as implicações na proposta estética e narrativa. No caso das cartelas, para além daquelas nas quais se utiliza um fundo neutro monocolor, de forma a isolar o texto das outras imagens e/ou permitir apenas uma melhor visibilidade (algo cujo objetivo também é narrativo), há outras que acrescentam informações ao texto ou mesmo dificultam propositalmente a leitura através de recursos variados (gramaticais, semânticos ou sintáticos). Nesses casos, a imagem pode conter ou não informação, dada, a principio, na relação entre a composição de cor entre o texto, o fundo e, principalmente, com a forma com que a escolha da cor está relacionada com o imaginário da obra em questão.

Com isso, podemos concluir que, em muitos dos casos, a impossibilidade de leitura de uma informação (o texto na tela) colocada para o espectador é a própria razão do texto. Em alguns exemplos citados na filmografia apresentada, há um excesso de texto escrito pelos próprios personagens (nos muros, no próprio corpo, em cartelas, etc.) cujo objetivo é trazer essa ideia de saturação e caoticidade, enquanto, na verdade, há apenas uma pequena parcela do conteúdo que é para ser lido de fato. Em parte deles, a dificuldade de leitura estimula a decifração dos grafismos escritos em cena, que muitas vezes representam a própria instabilidade, excessos e angústias dos personagens.

Outro fator essencial a ser considerado é a legibilidade, alterada de acordo com o tempo que as palavras são exibidas, com a tipografia e com a relação que estabelece com outros elementos contidos na tela. Há casos em que, propositalmente, é no ruído causado pela rapidez em que as imagens são exibidas que se fundamenta a montagem, caso, por exemplo, dos enxertos rápidos de palavras de ordem em *Contestação* (1969, João Silvério Trevisan) em que a leitura é dificultada propositalmente para que, ao fim, a frase seja revelada na íntegra.

1.2.4. Texto na tela e a diegese fílmica: a inserção do texto e seus ruídos entre a cena e o fora de cena

Como antecipado, por tratar-se de um tema pouco estudado, em que os critérios estão pouco estabelecidos, foi necessário estipular parâmetros para se referir a alguns procedimentos específicos. Tal necessidade exigiu uma prospecção bibliográfica sobre como

diferentes autores pensaram as diferentes formas que o texto se relaciona com os elementos gráficos presentes na imagem (como a tipografia, a diagramação, a noção de legibilidade), tendo em vista como o texto se associa com a imagem (com ou sem o uso de cartelas).

Foi necessário, neste contexto, ter em vista como tais procedimentos se relacionam com a diegese fílmica. É preciso levar em consideração a existência de distintas

> (...) técnicas de incorporação do texto escrito no espaço físico do filme: as palavras podem estar em sobreposição na banda-imagem (...); inscritas em planos separados (cartelas) que são intercalados entre os planos; por fim, os enunciados escritos podem estar mobilizados na tela por simples movimentos de câmera que os extraem do espaço diegético e os exibem como palavras-imagem ou grafismos filmados e (...) são procedimentos de espacialização da matéria gráfica do filme (BAMBA, 2002, p. 77).

Quando pensamos o texto na tela no espaço da cena, é preciso lembrar que ele "precede, antes de tudo, da relação que sempre existiu entre a representação cinematográfica e os diversos objetos que estruturam o espaço social (BAMBA, 2002, p. 111) e são vetores de comunicação simbólica. O caso do uso de cartas em cena é um exemplo disso, mas também de letreiros luminosos, outdoors, pichações, entre outras, pois o texto escrito está muito presente no espaço urbano e, portanto, comunica e participa da estruturação e ambientação do espaço fílmico. Ao mesmo tempo, como signos, tais inscrições (objetos gráficos) no espaço urbano "exibem o espaço público enquanto espaço de signos e de linguagens (LAMIZET apud BAMBA, 2002, p. 114).



Imagens - *A Corner in Wheat* (1909, D. W. Griffith) e *Rei Lear* (1909, James S. Blackton e William V. Ranous)

As menções escritas são "simultaneamente percebidas como signos fílmicos e signos do mundo" (BAMBA, 2002, p. 120). Na tentativa de definirmos o uso da noção enquanto baliza metodológica da pesquisa, tomaremos como principio a ideia de que há casos em que a figuração do texto se dá inserida no espaço da cena (ou seja, caráter diegético) e aqueles que, caso de cartelas, intertítulos e outras inserções, interrompem o fluxo de imagens (elementos não-diegéticos). Porém, em alguns exemplos, é a tensão entre essas duas possibilidades de

interlocução entre a cena e o texto na tela que possibilita um deslocamento da nossa percepção entre o que seria parte do espaço fílmico e aquilo que parece estranho à cena e a noção de real implícita na imagem.

Entre os casos limítrofes, é possível citar exemplos de quando o texto está inscrito no cenário, mas só é legível para o espectador e não para os personagens, ou seja, ele é parte da cenografia, mas não pertence ao universo do cenário. Além disso, há casos em que o texto aparece como parte de cartelas ou intertítulos e os personagens terem consciência que por uns instantes sua vida fora interrompida por aquela "cartela", que é comentada em cena.

Dentro de tal definição, há ainda casos que corroboram o que Bamba menciona como um processo de "diegitização do código verbal fílmico" (BAMBA, 2002, p. 106), caso de exemplos em que se opta por letreiros acompanhados por imagens de fundo que remetem diretamente a um espaço ou tempo da cena, como o uso de intertítulos que simulam a estrutura de cartas sem uma noção de espacialidade que vá além da dimensão gráfica, ou seja, nos quais a carta não figura enquanto objeto. Nestes casos, a relação entre o texto e a diegese opera em uma aparente contradição, ao estabelecer uma relação dúbia com o espaço fílmico.

1.2.5. O texto estático e o texto em movimento e as indicações sobre os processos fílmicos

Ao longo de toda a história do cinema a relação entre o texto na tela e a imagem pode ser pensada com outros parâmetros além daqueles que seriam característicos das artes visuais, da literatura ou das artes gráficas: o som, o movimento, o tempo da imagem e o tempo de leitura. Portanto, devemos considerar a forma com que o texto se relaciona com o movimento que existe nas imagens (ou a ausência deste), visto que "a mobilidade da imagem fílmica proporciona um suporte e um meio de manifestação ao discurso verbal em que os signos escritos se tornam tão fugazes e evanescentes quanto a fala" (BAMBA, 2002, p. 40).

Aragão (2006) discute a movimentação como um importante critério de análise das configurações gráficas do texto. Para ela, haveria duas possibilidades: a movimentação estática e a dinâmica. A dinâmica ocorre quando há um "deslocamento, ou seja, alteração na posição inicial e final; formação dos elementos na sequência ou uma junção de montagem e enquadramento" (ARAGÃO, 2006, p. 88). Para haver uma movimentação estática "as posições inicial e final necessariamente têm que ser iguais" (ARAGÃO, 2006, p. 88). Apesar

de não adotada como uma categoria, Aragão (2006) verifica que "elas podem ocorrer de duas formas: através do seu suporte, quando alguém folheia as páginas de uma revista, por exemplo, ou através da movimentação da câmera" (ARAGÃO, 2006, p. 88).

Conclui-se, portanto, que a figuração do texto é alterada se pensarmos a forma como ele se movimenta (ou não) na tela, o que nos leva a sugerir dois parâmetros importantes. O primeiro dele refere-se ao fato do texto sobrepor ou não outra imagem (ou se está sobre uma imagem de fundo que só existe para acompanhar aquele texto). Na sequência devemos considerar se esta imagem está em movimento ou é estática (fotográfica ou desenhada, no caso de uma animação, ou seja, quando o texto "pausa o movimento"), o que nos leva a concluir que o caráter diegético ou não-diegético do texto é fundamental para identificar que tipo de movimento a palavra estabelece com a imagem.

Em exemplos que o texto se movimenta na tela, é importante considerarmos a relação entre o seu movimento e a legibilidade pretendida, ou seja, se há a intenção de que seja inteiramente legível ou não, e se a leitura é comprometida pelo movimento do texto ou da câmera. Nos exemplos em que o texto sobrepõe outra imagem, podemos refletir como essa forma se relaciona com o movimento que está na imagem, ou seja, se o movimento do texto acompanha ou se choca com o movimento indicado pela imagem (pela sua composição ou até mesmo pelo movimento de câmera contido no plano, se houver).

No estudo dos intertítulos organizados em cartelas com imagens gráficas no plano de fundo, há algumas particularidades a serem consideradas, em especial, como tal cartela se relaciona com as outras imagens que a antecederam, as que irão sucedê-las e com o conteúdo do texto, tendo em vista a narrativa fílmica. Desta forma,

> Os intertítulos, quer tragam um comentário à ação ou produzam as palavras das personagens, não deixam de romper com o ritmo do filme e prejudicar a credibilidade, se não da ação, pelo menos do espetáculo. (MARTIN apud ARAGÃO, 2006, p. 85).

Para ela, com as "influências da tecnologia digital, da televisão e do videoclipe" (ARAGÃO, 2006, p. 85) cada vez mais tais recursos passam a ser incorporados na sintaxe fílmica enquanto uma figura de estilo, o que reduz a sensação de quebra no fluxo das imagens, ainda mais se considerarmos como a tela do cinema propunha uma espectatorialidade mais suscetível a que encarássemos tais procedimentos no seu aspecto disruptivo.

1.2.6. Os créditos e sua relação com o texto na tela: entre cruzamentos e desvios dos códigos cinematográficos

Tendo em vista como os recursos expressivos do texto estão imbricados nas linguagens dos créditos, a presente pesquisa deverá tomá-los em consideração, em especial, em relação àquilo que figura nos créditos enquanto texto e que vai além do seu caráter informativo. Para isso, nos limitaremos a critérios específicos de análise, considerando apenas casos nos quais os créditos iniciais e finais forem ferramentas de linguagem do texto e que utilizem palavras que não fazem parte da composição dos créditos em si, ou seja, aqueles em que há ferramentas expressivas do texto com uso de palavras que carregam outros sentidos além daqueles esperados apenas para designar funções ligadas à produção.

Como destaca Isabella Ribeiro Aragão (2006), apesar do "trabalho visual do material linguístico ter aparecido muito cedo na história do cinema, porém, hoje, se atribui esse importante papel somente aos créditos" (ARAGÃO, 2006, p. 107).

Os créditos são "metadiscursivos, por excelência, isto é, apontam para o filme enquanto filme" (BAMBA, 2002, p. 168) e, portanto, a figuração do texto muitas vezes se permite deslocar a um conjunto de signos esperados para comporem as linguagens dos créditos e passam a trazer novos indicativos de análise. Nota-se que a "situação de exterioridade com relação ao resto da estrutura fílmica" (BAMBA, 2002, p. 96) pode ser verificada em cada vez menos casos, já que cada vez mais os créditos foram sendo incorporados à cena e, portanto, não faria sentido ignorar as menções escritas nos créditos que fossem além da função informativa.

Em uma pesquisa em torno da figuração do texto no cinema, será preciso, portanto, partir de balizas claras sobre o papel dos créditos em relação ao texto na tela, tendo em vista procedimentos narrativos, discursivos, enunciativos e disruptivos que fazem parte de suas estruturas e que vão além do caráter puramente informativo que identifica a ficha técnica do filme. Mesmo aqueles nos quais as inscrições textuais pouco fogem à regra, a forma como os créditos estão apresentados pode denotar certo prestígio, caso da assinatura em letra cursiva de Humberto Mauro em *O Descobrimento do Brasil* (1937) ou na maneira como o nome de Alberto Cavalcanti esta grafada apenas com o sobrenome em *Mulher de Verdade* (1954), *Simão o Caolho* (1952) e, de forma menos efusiva, em *O Canto do Mar* (1953), apenas para nos concentrarmos em alguns exemplos.



Imagens - *O Descobrimento do Brasil* (1937, Humberto Mauro), *Simão o Caolho* (1952, Alberto Cavalcanti) e *O Canto do Mar* (1953, Alberto Cavalcanti)

Para além destes casos, em que a relação é bastante sutil, há muitos que vão muito além na inclusão de elementos narrativos inerentes ao texto que fogem do caráter puramente informativo e estabelecem um diálogo direto com o universo da obra através de menções escritas que somem camadas a narrativa, sejam elas citações, inserções de materiais de arquivo ou mesmo através da incorporação dos créditos no espaço da cena, como ocorre em *O Demiurgo* (1972, Jorge Mautner) e *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1972, Júlio Bressane), por exemplo.

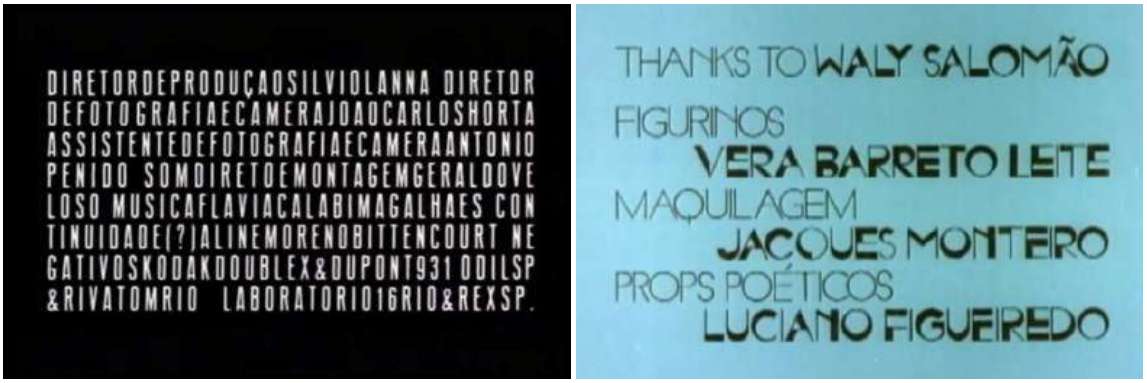
Cabe ainda destacar a presença de referências que brincam com nomes e acontecimentos da produção de forma a desviar uma funcionalidade informativa, como nos inúmeros jogos de linguagem presentes em *Cu da Mãe* (1969, Sebastião de Souza) ou mesmo *O Demiurgo*, onde, por exemplo, a participação do compositor Péricles Cavalcanti está referida como "Século de Péricles". A presença de tais inscrições acaba por trazer à tona um gesto de abertura ao amadorístico, a informalidade e ao acaso enquanto parte constituinte da experimentação com os códigos cinematográficos. Tal jogo estará muito presente na produção superoitista, por exemplo, que frequentemente fará uso de tal procedimento.



Imagens - *O Demiurgo* (1972, Jorge Mautner) e *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1972, Júlio Bressane)

Outro exemplo pode ser visto no uso de comentários sobre o processo de realização dos filmes que desviam o caráter informativo dos créditos, caso do termo "props poéticos" em *Tatu* (1982, Júlio Bressane) para se referir os objetos de cena criados pelo seu assistente de direção e da interrogação exibida junto à função da continuísta ("continuidade (?)") em

Blablablá (1968, Andrea Tonacci), no qual, é reiterado como o filme se desvia dos códigos ao criar saltos na sequência da ação, o que é feito por uma inscrição que sugere um desvio da função informativa dos créditos.



Imagens - *Blablablá* (1968, Andrea Tonacci) e *Tabu* (1982, Júlio Bressane)

Destaca-se também o jogo com o uso de pseudônimos por meio das cartelas, o que envolve tanto aqueles que não se assumem como tal, como o "diretor de fotografia" Alfred Stinn em *Império do Desejo* (1980) e *Paraíso Proibido* (1981) de Carlos Reichenbach e aqueles que envolvem uma "curtição" autorreferencial, caso das menções a "montagem de Reis de Minas / sonoplastia de Barros Filho / roteiro de José Sette (...) no filme de José de Barros" em *Bandalheira Infernal* (1975, José Sette de Barros), em que o diretor brinca com variações do próprio nome e com um pseudônimo (Reis de Minas, que também "assina" a sonoplastia de *Liberdade*, 2005), como comenta em entrevista: "Às vezes nos meus filmes eu exerço várias funções por falta de produção e, não querendo assinar todas as coisas que faço, optei criar um codinome para também não desvalorizar tanto a riqueza dos valores da criação" (BARROS FILHO, 2020).



Imagem – *Bandalheira Infernal* (1975, José Sette de Barros) e *Império do Desejo* (1980, Carlos Reichenbach)

Distante deste referencial, *A Noite do Espantalho* (1974, Sérgio Ricardo) é um caso que leva a fundo tais desvios, na citação direta a Fidel Castro justificada em meio às referências ao elenco do filme (ainda que claramente dispensável no seu caráter informativo),

mas que, invariavelmente, torna-se uma citação subversiva que desafia a censura, o que fez com que fosse ordenado que a menção fosse apagada quadro a quadro, mas que, na versão final, continua legível.



Imagem - *A Noite do Espantalho* (1974, Sérgio Ricardo)

A estes, soma-se o caso de *O Rei da Vela* (1971-1982, Zé Celso e Noilton Nunes) em que tal procedimento ressalta o projeto de "filme enquanto processo" ao intercalar intervenções no espaço do Teatro Oficina que creditam aqueles que participaram do filme em diferentes momentos ao longo da obra.





Imagens - *O Rei da Vela* (1971-1982, Zé Celso e Noilton Nunes)

Em outros casos, por sua vez, existem elementos textuais não característicos dos créditos que apontam procedimentos ou experimentações narrativas. Isso pode ser feito através de frases que caracterizam o filme ou do jogo com a forma em que estão nomeadas funções específicas do filme, caso de definições contidas nos créditos (filme experimental, filme de ficção) ou caracterizações pouco usuais de funções ligadas à produção.

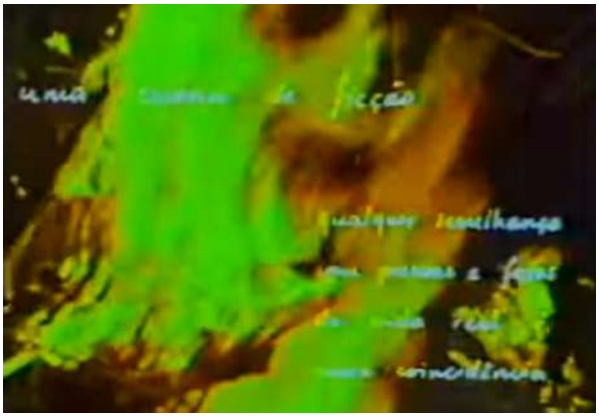
A relação entre a diegese e o uso dos créditos também é um critério importante a ser considerado. Thiago Alexandre Rigolino (2009) conceitua que nos créditos há uma quebra da diegese, já que reafirmam que estamos diante de um filme, por estes serem auto-reflexivos em sua estrutura. Para ele,

> O efeito auto-reflexivo dos créditos existe porque eles chamam a atenção para si, por não serem do espaço fílmico, revelando o dispositivo, o que teria uma natureza dupla. Em filmes onde a transparência, ou seja, a manutenção da artificialidade do aparato deveria ser total dentro de si, mas que por causa dos créditos, elementos de opacidade, têm a sua natureza ilusionista revelada, mesmo que sutilmente. (...) De qualquer maneira, o modo como estes créditos estão, ou não, inseridos na diegese fílmica influencia diretamente a preparação, o caminho que o espectador percorrerá até entrar na atmosfera do filme (RIGOLINO, 2009, n.p.).

Apesar dessas observações, podemos considerar que os créditos atuam como um elemento que realmente rompe a diegese fílmica quando eles se relacionam de alguma outra forma com a imagem. Isso se dá quando há inserções de texto na tela durante os créditos não relacionados a aquilo que se espera ler ou quando eles se misturam às cenas e são exibidos em relação direta com o que é visto na imagem. Nestes casos, eles foram objeto de estudo.

Além destes, merece destaque o caso de intervenções discursivas que tem função metanarrativa, em que o autor ou o universo do cinema é diretamente referido por meio dos créditos, como veremos nos exemplos a seguir. Arlindo Machado (2006), a partir de Roman Jakobson (1970) define a metalinguagem como um discurso que "deixa de falar das coisas do mundo para falar do próprio código (...) e se dá conta do código em que se apóia" (MACHADO, 2006, p. 164) e, portanto, "o discurso focaliza o código" (JAKOBSON apud MACHADO, 2006, p. 164) em uma equação na qual "a linguagem fala da linguagem" (JAKOBSON apud MACHADO, 2006, p. 164) e, desta forma, relaciona-se a como os discursos artísticos tentam se "conhecerem como atividade intelectual, elucidar seu próprio funcionamento" (MACHADO, 2006, p 177).

Entre os exemplos, destacam-se casos em que o texto dos créditos reflete sobre as distintas aproximações do cinema com seus objetos (caso de referência a frases como "baseado em fatos reais" ou seu oposto, "quaisquer semelhança com fatos reais terá sido mera coincidência"), caso de *Prata Palomares* (1971, André Faria Jr.), por exemplo, onde a expressão "um filme de ficção" ganha centralidade.


Imagem - *Prata Palomares* (1971, André Faria Jr.)

Outro exemplo é a citação de terminologias que implicam diretamente uma visão sobre os códigos cinematográficos e suas tradições, caso, por exemplo, inscrição "um filme experimental de Glauber Rocha" nos créditos de sua obra de estreia, *Pátio* (1959), realizada em Salvador. Neste exemplo, o realizador vincula o filme com a ideia de um "cinema experimental", o que justifica o diálogo proposto com o cinema das vanguardas. Nos créditos finais a palavra "experimental" aparece junto ao nome do diretor, o que mais uma vez destaca a ideia de um experimentalismo como mote para realização do filme. Como destaca Rubens Machado Júnior (2019), apesar de tais cartelas utilizarem tal expressão, ela desapareceria "por completo ao longo de seus passos seguintes e, de resto, pouco prestígio terá no léxico do Cinema Novo" (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 236).

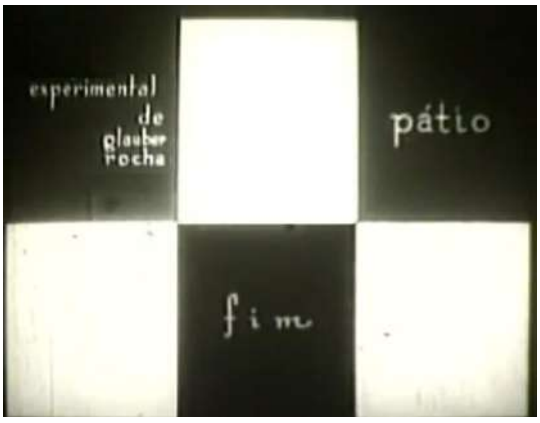


Imagem – *Pátio* (1959, Glauber Rocha)

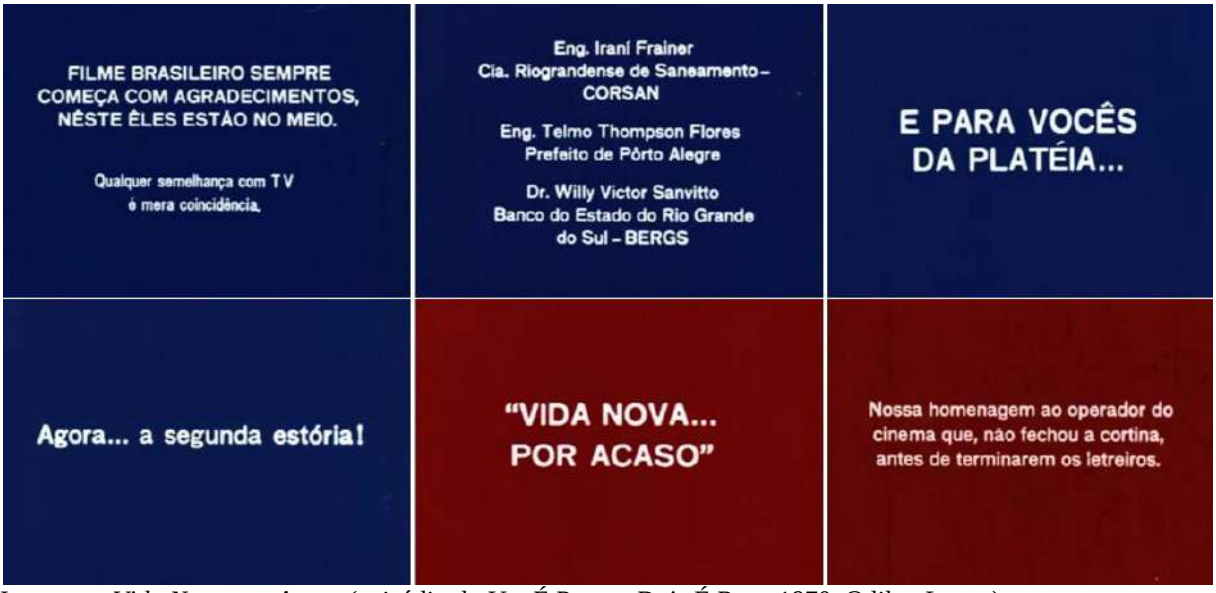
Na obra de outros diretores ligados ao Cinema Novo há outras menções a esta possibilidade nos créditos. Em *Memória de Helena* (1969) conta a frase "um filme sentimental de David Neves", enquanto em *Teu Tua* (1977) há as palavras "uma brincadEIRA de Domingos Oliveira". Nos dois casos, há uma menção a forma com que os autores trabalham o tema da obra. O texto funciona como uma marca da postura dos autores diante de sua realização e exaltam o caráter particular da abordagem.



Imagens - *Teu Tua* (1977, Domingos de Oliveira) e *Memória de Helena* (1969, David Neves)

Em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) há um letreiro luminoso que designa os créditos e o diretor é apresentado pela frase "um filme de cinema de Rogério Sganzerla". Ismail Xavier comenta que "a expressão 'filme de cinema' apresenta um pleonasmo que, na verdade, é uma recusa irônica de outros epítetos, tal como o de filme de arte" (XAVIER, 1993, p. 73). Tal horizonte está presente também em *Audácia, A Fúria dos Desejos* (1969, Carlos Reichenbach e Antonio Lima), através da cartela inicial "um filme de cinema; um filme de equipe".

Neste aspecto, cabe mencionar também as cartelas presentes na divisão entre os dois episódios que compõem o filme *Um É Pouco, Dois É Bom* (1970, Odilon Lopez), *Com um Pouquinho de Sorte* e *Vida Nova por Acaso*, o que envolve um olhar com certa dose de ironia para as políticas culturais para o cinema ("filme brasileiro sempre começa com agradecimentos. Neste eles estão no meio. Qualquer semelhança com TV é mera coincidência") que antecede outras quatro cartelas com "agradecimentos" para autoridades políticas, policiais, patrocinadores e àqueles que cederam locações para o filme (aqui comparados com os informes comerciais televisivos) antes de um intertítulo que inclui os espectadores na dedicatória ("E para vocês da platéia..."). O jogo com os códigos irá reverberar também após os créditos finais quando, por meio de um intertítulo, é feita uma "homenagem ao operador do cinema que não fechou a cortina antes de terminarem os créditos".



Imagens - *Vida Nova por Acaso* (episódio de *Um É Pouco, Dois É Bom*, 1970, Odilon Lopez)

Destaca-se ainda auto-citação durante os créditos em tom de pastiche em *Loucuras, o Bumbum de Ouro* (1979, Carlos Imperial): "Por um Brasil mais alegre, mais sacana e mais feliz (Carlos Imperial)", de forma a criticar a postura "séria" de um cinema que se propunha discursivo em defesa de um cinema popular.



Imagem - *Loucuras, o Bumbum de Ouro* (1979, Carlos Imperial)

Nesta relação em que os créditos jogam com os códigos do cinema de gênero (neste caso, do faroeste), é possível citar também o caso de *Meu Nome é Tonho* (1969, Ozualdo Candeias) em que a contradição entre o título do filme e a inscrição ao fundo ("seu nome era Tonho") inscrita em uma pedra transforma o título em uma apresentação do personagem que dialoga com os clichês do gênero. A isto somam-se as referências ao processo de filmagem inscritas ao fundo, que revelam, através de um procedimento autorreferencial, o "lugar do cinema".



Imagens – *Meu Nome É Tonho* (1969, Ozualdo Candeias)

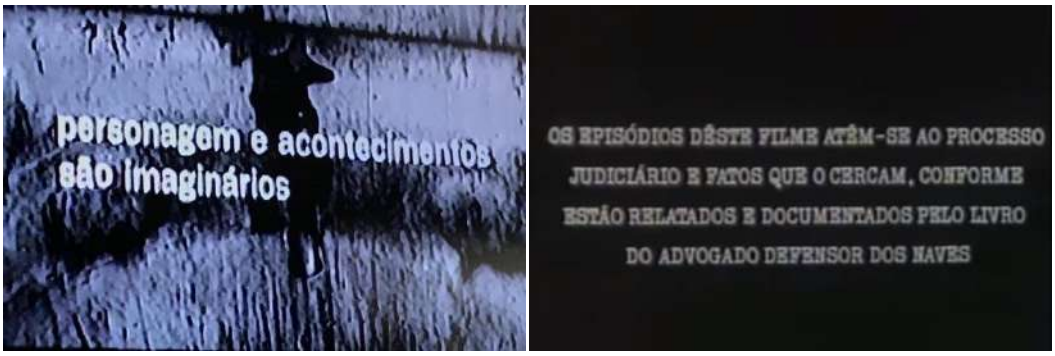
Não são poucos os filmes que dialogam com tais códigos cinematográficos e que os desviam para uma nova relação com a noção de real, caso, por exemplo, de *Uma Nega Chamada Tereza* (1973, Fernando Coni Campos) através de uma cartela que postula que "qualquer semelhança com fatos realistas terá sido mera coincidência" ou de *O Rei da Pilantragem* (1969, Jacy Campos, produção de Carlos Imperial) que, para além de atribuir a trama a um "fato verídico" (ainda que a história seja bastante inverossímil) supostamente narrado por um dos atores do filme (Edson Silva que, inclusive, dois anos antes teria, a pedido de Imperial se auto-afirmado autor de uma de suas canções, *A Praça*, para chamar a atenção da imprensa na briga jurídica travada), faz, contraditoriamente, uma menção em uma cartela final de que "qualquer semelhança com histórias de pilantras vivos ou mortos terá sido mera coincidência".



Imagens – *O Rei da Pilantragem* (1969, Jacy Campos)

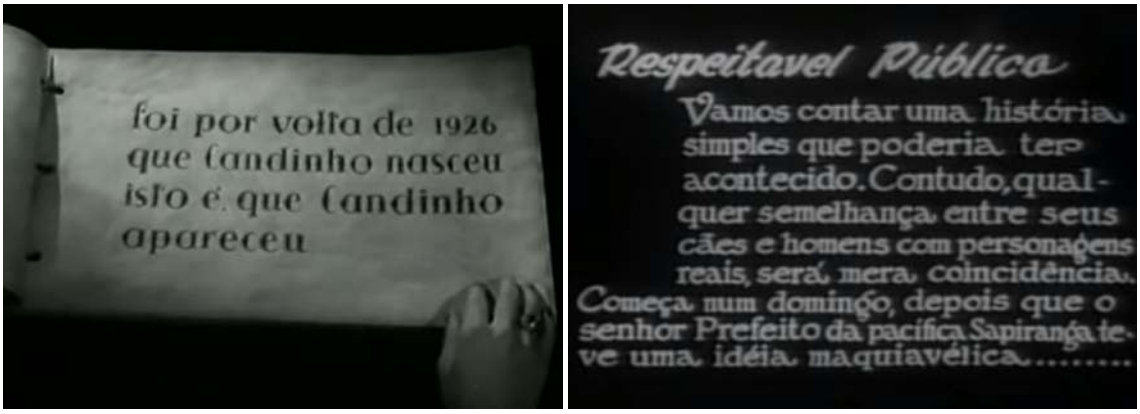
Em outros casos, trata-se de uma garantia legal para evitar problemas jurídicos para o filme e, em especial, com a censura, caso de dois filmes que trouxeram à tona a figuração da tortura durante a Ditadura Militar: *A Derrota* (1966, Mário Fiorani), no qual, durante os créditos se enfatiza que os "personagens e acontecimentos são imaginários" e *O Caso dos Irmãos Naves* (1967, Luiz Sérgio Person), com a exibição da frase "Os episódios deste filme atêm-se ao processo judiciário e fatos que o cercam, conforme estão relatados e

documentados pelo livro do advogado defensor dos Naves". Neste exemplo, as fontes tornam-se um elemento que dificultaria a censura do filme, já que o mesmo "atêm-se ao processo" e, ao mesmo tempo, evidenciam a preocupação dos realizadores com sanções ou cortes.



Imagens - *A Derrota* (1966, Mário Fiorani) e *O Caso dos Irmãos Naves* (1967, Luiz Sérgio Person)

O uso da expressão "baseado em fatos reais" pode ser verificado em períodos históricos muito diversos entre si. As razões e funções variam, sejam elas jurídicas, políticas ou estéticas, mas cabe destacar como tal procedimento denota uma aproximação com uma leitura do real e pressupõe que o autor tem como objetivo construir, através da linguagem cinematográfica, uma leitura da história. Isso se relaciona de forma direta com a noção de espectatorialidade do cinema, ao alterar a forma de fruição do espectador ao estabelecer um referencial "real", o que modifica sua experiência e sua relação com a narrativa. Entre os exemplos, podemos citar casos muito variados, de *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade) a *Crueldade Mortal* (1976, Luiz Paulino dos Santos), cuja relação traz implicações na relação entre a ambiência da trama e os paralelos possíveis entre o momento histórico repressivo, de *Candinho* (1953, Abílio Pereira de Almeida) e *A Carrocinha* (1955, Agostinho Martins Pereira) em que a negação da "semelhança com personagens reais" aparece como a reafirmação de um espaço lúdico da fábula ou mesmo em produções contemporâneas, de *Quem Matou Pixote* (1996, José Joffily, "inspirado em fatos da vida de") a *O Bicho de Sete Cabeças* (2001, Laís Bodanzky, "inspirado em fatos reais") e *A Paixão de Jacobina* (2002, Fábio Barreto) em que tal menção reitera um espaço do "real".



Imagens - *Candinho* (1953, Abílio Pereira de Almeida) e *A Carrocinha* (1955, Agostinho Martins Pereira)

Dentre os casos desviantes, um exemplo significativo poder ser pensado em relação à cartela inicial da produção pernambucana *Lua Cambará* (1977, Francisco Assis de Souza Lima, Horácio Carelli Mendes e Ronaldo Correia de Brito), pioneiro longa-metragem em Super-8 cujo roteiro é inspirado em lenda popular cearense inicialmente adaptada em conto por Ronaldo Correia de Brito e, anos mais tarde, ao cinema pelo trio de diretores. Tal percurso da tradição oral é referido na cartela inicial, que introduz o filme a partir de um relato do percurso da "lenda" antes de chegar nos realizadores: "a tradição oral trouxe esta história a Antônio Ferreira, que contou a João Leandro, que contou a Ronald Correia, que nos contou...". O gesto descrito por meio do texto inaugura um espaço do imaginário mediado por uma tradição oral que se soma ao processo de criação.

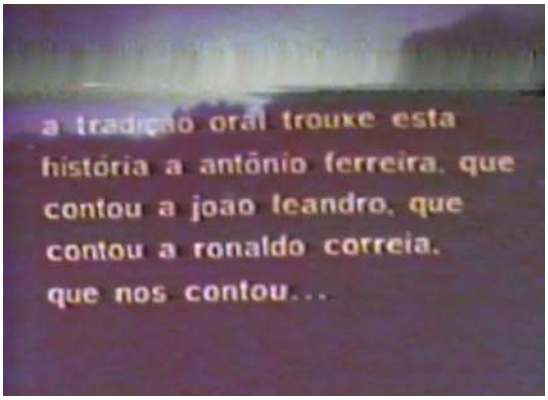


Imagem - *Lua Cambará* (1977, Francisco de Assis Lima, Horácio Carelli Mendes e Ronaldo Correia de Brito)

Tal olhar para as tradições orais distingue-se muito, por exemplo, do tom encontrado nas cartelas de *Chico Rei* (1985, Walter Lima Júnior), na qual se afirma tratar-se de roteiro "baseado em Argumento de Mario Prata, na tradição oral mineira, na poesia de Cecília Meireles e na memória do negro brasileiro". Neste caso, a leitura da história busca se legitimar pela multiplicidade de fontes e por, pretensamente, evocar a "memória do negro brasileiro" como fonte, algo pouco factível na prática, mas que legitima a leitura da história. Cabe destacar que o roteiro é assinado pelo próprio realizador.

Nota-se, portanto, que apesar dos dois casos se fundamentarem em uma idéia de que a tradição cultural de um povo tem base em suas tradições orais, o esquema globalizante de *Chico Rei* difere-se muito daquele encontrado em *Lua Cambará*, no qual os diretores se assumem como parte desta memória/tradição.



Imagens - *Chico Rei* (1985, Walter Lima Jr.)

Outro procedimento desviante pode ser encontrado em *A Lenda de Ubirajara* (1975, André Luiz Oliveira), no qual, uma nota assinada junto aos créditos pelo próprio autor situa a noção de adaptação e a abordagem do diretor em relação ao texto apropriado: "Este filme é diferente do livro 'Ubirajara, o Senhor da Lança' de José de Alencar. Entretanto, é um passo dado rumo à totalidade da obra original projetada pelo autor / André Luiz", reiterando justamente o gesto de distinção entre as fontes e a sua leitura de mundo.

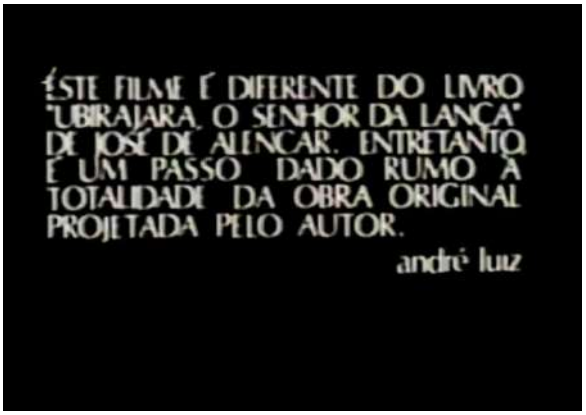
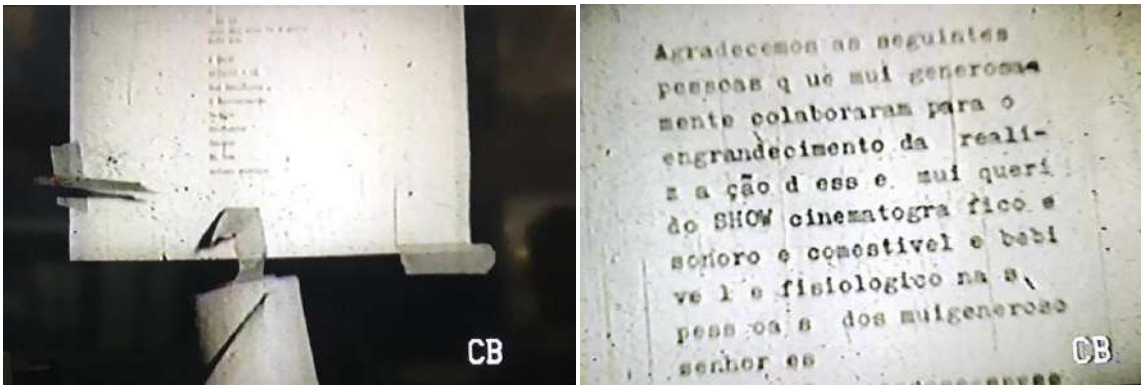


Imagem – *A Lenda de Ubirajara* (1975, André Luiz Oliveira)

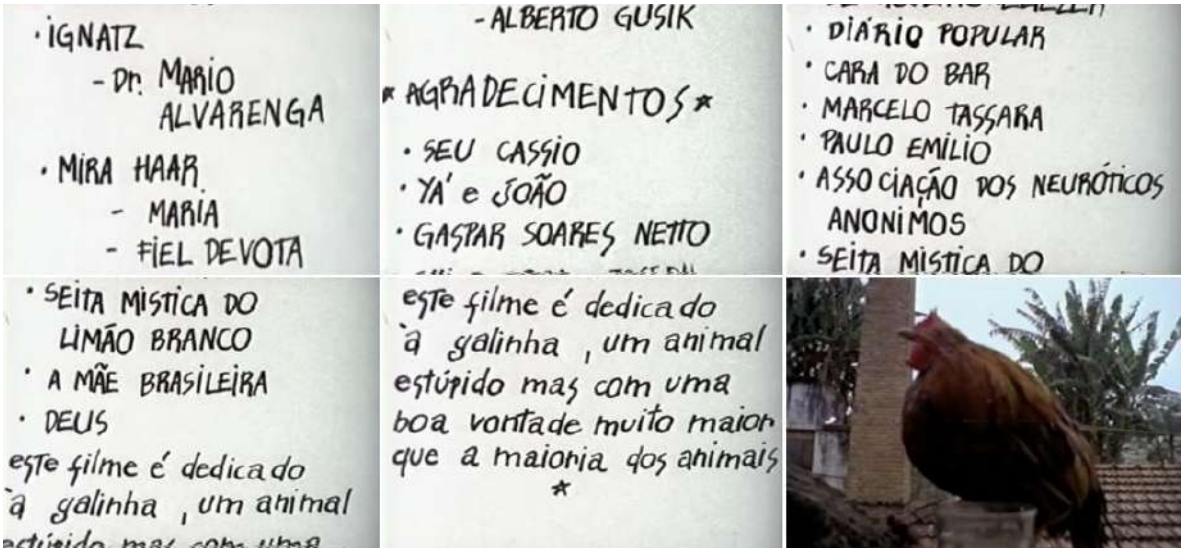
Além destes, há casos em que inclusive os agradecimentos explicitados nas cartelas têm muito a nos revelar em relação aos processos fílmicos, em especial, casos em que brincam com tais códigos, caso de *Cu da Mãe* (1969, Sebastião de Souza) que, incorporando uma provocativa estrutura de um rolo de papel higiênico na disposição das palavras em rolamento vertical, faz a seguinte menção nas cartelas:

> Agradecemos as seguintes pessoas que mui generosamente contribuíram para o engrandecimento da realização desse mui querido SHOW cinematográfico e sonoro e comestível e bebível e fisiológico nas pessoas mui generosas dos senhores Carlos Loeeeeee que a empresa vem a público agradecer.



Imagens - *Cu da Mãe* (1969, Sebastião de Souza)

Realizado em um contexto bastante distinto, no período da Abertura Política, o filme universitário *Cenas de Vera Cruz* (1979, Inácio Zatz) também se utiliza de uma forma desviante do conteúdo "oficial" que os agradecimentos costumam ter. Neste caso, há menções ao "cara do bar", à "associação dos neuróticos anônimos", à "seita do limão branco", à "mãe brasileira" e a "Deus". Destaca-se também a "dedicatória" que vê a seguir: "Este filme é dedicado à galinha, um animal estúpido, mas com uma boa vontade muito maior que a maioria dos animais". Por fim, há uma placa com a imagem de uma galinha, a quem o filme é ironicamente dedicado por sua "boa vontade". No elenco, há também um jogo autorreferencial baseado na deliberada imprecisão (o diretor faz parte do elenco e é creditado como Ignatz), brincando com o amadorístico e com os ruídos causados pelo excesso de descrição quando os personagens são nomeados, o que acaba por ter um efeito cômico.



Imagens - *Cenas de Vera Cruz* (1979, Inácio Zatz)

Além deste, cabe uma menção a um caso latino-americano que vai em uma direção distinta ao trazer à tona um tensionamento com as forças políticas por meio dos agradecimentos: *A Morte de um Burocrata* (1966, Tomás Gutiérrez Alea), no qual, destacam-se, em especial, as menções "no final do filme a todos os organismos que "ajudaram" na produção" (VILLAÇA, 2010, p 163), ainda que

> Nesses agradecimentos o recado irônico era claramente direcionado: um dos alvos era o Sindicato dos Empregados do Comércio, que não havia cedido o espaço para a locação, temendo ter sua imagem ridicularizada, e o outro era um "incógnito" funcionário do governo, espécie de censor de fora do ICAIC, que havia lido o roteiro e o desautorizado (VILLAÇA, 2010, p. 163).

Sobre tal dedicatória, cabe destacar como ironizam inclusive a própria estrutura do filme que acabamos de ver, crítico à burocracia estatal. Assim como outros materiais gráficos muito vastos que se tornam parte da figuração do filme propositalmente para ressaltar o excesso de burocracia do governo cubano enquanto uma prática de Estado, a estrutura dos créditos remete a tal situação ao ser exibido em "formato de *memorandum*, ao som de uma máquina de escrever intercalada com uma marcha fúnebre" (VILLAÇA, 2010, p. 163).

A partir desta breve exemplificação que, de forma transversal, trouxe casos bastante diversos, conclui-se que há inúmeros exemplos em que os créditos trazem elementos pertinentes ao estudo da figuração do texto no cinema e que não se limitam à informar os nomes dos responsáveis pela produção. Ao longo dos estudos de caso, examinaremos com atenção outros exemplos.

1.2.7. Texto na tela e a censura

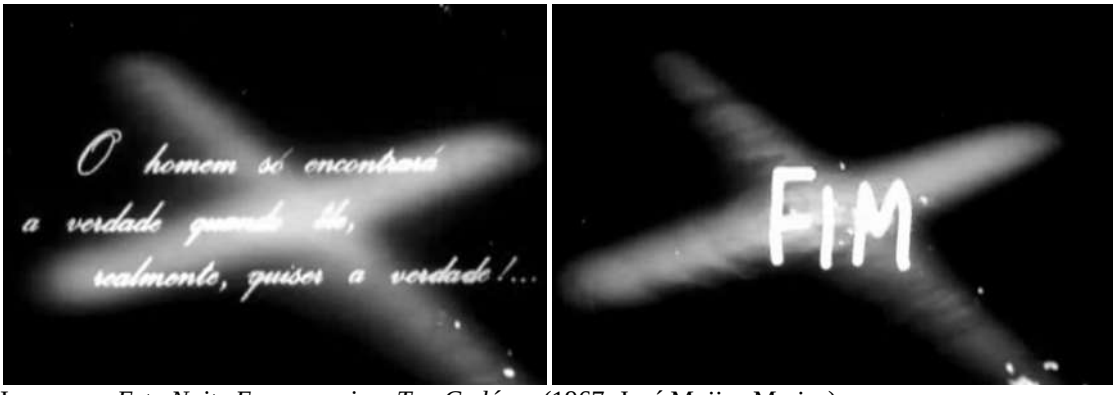
Para além deste conjunto de casos aqui evocados em que o texto subverte as lógicas da censura ao inserirem na sintaxe menções escritas que transgridem o silenciamento imposto pelo aparato repressivo e colocam em cena aquilo que não pode ser dito, há exemplos nos quais a censura exigiu a inclusão de cartelas em suas "negociações" para a liberação de alguns filmes, o que, certamente, tem um caráter autoritário e arbitrário. Neste quesito, foi essencial a contribuição de Inimá Simões (1999), que descreve com precisão alguns casos.

Um exemplo significativo pode ser visto em *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1969, André Luiz Oliveira) no qual foi por meio de outra inserção textual que a liberação do filme na censura foi negociada:

> O filme foi exibido em 1969 no festival de Brasília e depois proibido até o final de 1970. Os censores só liberaram a exibição da obra com a inclusão de uma frase que abria e fechava o filme: "Todos nós carregamos uma cruz, herança do calvário e nos crucificamos nela" (DIAS, 2017, p. 10).

Tal cartela foi, com razão, excluída da cópia hoje acessível do filme já que era um enxerto arbitrário posto à revelia do realizador com o qual a censura impunha com que o realizador contradissesse qualquer postura contestadora a qual o filme poderia aludir – que, neste exemplo, eram mais que evidentes ao longo de toda a obra.

Questão semelhante ecoa no caso de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967, José Mojica Marins) no qual o realizador foi impelido a mudar o final para que o espectador tivesse a certeza que o protagonista, no momento de sua morte, se arrependeria de suas posturas, lidas pelos censores como anticlericais. Mojica teve, portanto, que substituir os diálogos finais ("Eu não creio, não creio") em que, mesmo instante derradeiro, confirmaria sua descrença em Deus e na fé cristã, por falas nas quais revê suas posições ("Deus... Deus, sim. Deus é a verdade. Eu creio em tua força. Salvai-me!") e pede uma extrema unção de um padre que acompanhava a cena, ao som de Ave Maria, o que é especialmente reiterado na cartela que antecede os créditos finais, com a frase: "O HOMEM SÓ ENCONTRARÁ A VERDADE QUANDO ELE, REALMENTE, QUISER A VERDADE!...", de cunho moralista, que dialoga com a frase bíblica "conhecereis a verdade e a verdade vos libertará" para reforçar este caminho da "redenção" pela fé.



Imagens – *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967, José Mojica Marins)

Para além destes exemplos, há inúmeros casos em que, para evitar com a censura, as cartelas reiteram, ainda que contradizendo o que veremos em cena, aspectos que poderiam atenuar as exigências do censor e evitar cortes ao longo do filme que os desfigurassem. Nestes, nota-se, especialmente, que tal procedimento inclui, sem exceções, uma reiteração do aspecto informativo/explicativo do texto, cuja proposta é ressaltar sua objetividade, ainda que traga inúmeras camadas de caráter discursivo. Para além dos casos mencionados em torno das

inscrições de texto nos créditos de *A Derrota* (1966, Mário Fiorani), que reiteram que tudo que seria relatado era "imaginário", as menções em *O Caso dos Irmãos Naves* (1967, Luiz Sérgio Person) que reafirmam o cineasta se ateve "ao processo", o mesmo pode ser pensado, por exemplo, em obras que recorrem a narrativas históricas, caso da Inconfidência Mineira em *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade), que reafirma que os diálogos foram "feitos com material dos Autos da Devassa" e poemas de escritores que se debruçaram sobre a questão, e *Ladrões de Cinema* (1977, Fernando Coni Campos) que diz explicitamente que algumas falas, justamente aquelas que certamente seriam interpretadas como "subversivas", são citações diretas "retiradas" de obras que falam sobre a Conjuração Mineira ("*O Gonzaga* de Castro Alves, *Tiradentes* de Viriato Corrêa, *História do Brasil* de Pedro Calmon e dos *Autos da Devassa*") e, portanto, não seriam criadas por ele.

Situações correlatas também ecoam em filmes realizados quando a Abertura Política já estava consolidada, como em *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia* (1977, Hector Babenco, que na cartela final reitera que aqueles agentes da repressão envolvidos no Esquadrão da Morte foram devidamente "expulsos da polícia e punidos criminalmente"), *Barra Pesada* (1977, Reginaldo Faria, com um intertítulo final que afirma que "dias depois (...) os policiais corruptos" foram presos pelas autoridades), *Damas do Prazer* (1979, com uma cartela explicativa dizendo que a personagem foi punida por fazer eutanásia, ainda que no filme, a sua idoneidade moral seja exaltada), na explicita contradição presente em *Os Trapalhões na Serra Pelada* (1982, J. B Tanko, no qual, ainda que uma cartela comente que os problemas do garimpo, como o trabalho semi-escravo, as frequentes mortes de garimpeiros, que exerciam seu oficio sem as devidas proteções, etc., teriam acontecido "antes da chegada dos militares", o próprio filme não sustenta esta posição que realçaria o caráter "redentor" da chegada do Major Curió, hoje, sabidamente, envolvido ativamente com a tortura a presos políticos e desaparecimentos forçados, já que, como vemos, os problemas continuam à margem destas questões) e em *Pra Frente, Brasil* (1982, Roberto Farias, que, para apresentar o contexto do Milagre Econômico, contrapõe os "extraordinários" índices de crescimento econômico de 1970 ao momento que o governo tinha que lidar com um "extremismo armado" da "extrema esquerda", o que o fez por meio da "repressão clandestina", ainda que em nenhum momento tal "violência dos dois lados" esteja no filme, que não livra a barra dos agentes da repressão).

Além destes, ao longo da pesquisa, voltaremos a alguns casos correlatos presentes no corpus fílmico.

1.3. Notas sobre a figuração do texto na tela na história

A abordagem escolhida se dedicou a eleger algumas obras referenciais com o intuito de mapear como o uso do texto foi pensado, com o uso de qual tecnologia e como as condições técnicas alteraram sua concepção. A partir deste conjunto de referenciais fílmicos, nos será possível questionar quais formas do uso do texto na tela seriam uma "convenção" com o espectador na diegese da obra e como se configura uma ruptura da relação estabelecida com tais procedimentos, tendo em vista seus usos em um cinema produzido durante um período histórico marcado por um regime de exceção, repressivo e que, com seus mecanismos de controle, coagia a livre criação artística e instituía instrumentos de censura, o que ecoa em diversos casos em que o texto atua enquanto intervenção política.

A prospecção de filmes que pudessem nos indicar um panorama amplo sobre as a figuração do texto passa necessariamente por um olhar panorâmico sobre um conjunto de experimentações com procedimentos que permeiam a história do cinema e que nos trazem indicativos e balizas para entender nosso corpus de pesquisa. Desta forma, a seguir nos dedicaremos a reunir uma filmografia que trouxesse indicações sobre a construção de uma história dos usos dos procedimentos do texto no audiovisual.

1.3.1. Do pré-cinema e os dispositivos de projeção das inscrições de texto ao primeiro cinema

> O verbo escrito é um elemento de expressão cinematográfica que se tende a negligenciar porque é assimilado ao cinema mudo os subtítulos (...). Isto é abusivo, pois tanto o grafismo quanto a inserção do texto na montagem ganham força de signos, e, já antes do texto oral do cinema falado, o ato de dizer importava – pelo menos no melhor dos casos – tanto quanto o dito (CHEVASSU apud BAMBA, 2002, p. 1).

Cabe, à principio, destacar que projeção de inscrições de texto é, porém, anterior ao advento do cinema e está presente em inúmeras tecnologias do pré-cinema, em especial pela qualidade do texto como uma possibilidade de permitir um maior referencial no momento em que se estuda a qualidade da imagem, experimento que poderíamos traçar um paralelo com os testes de visão, que usam a letra para definir se o paciente teria ou não algum problema na acuidade visual.

No caso dos estereoscópicos, por exemplo, algumas vezes as imagens eram acompanhadas por textos escritos que criavam narrativas. Nas lanternas mágicas, o referente textual também poderia estar presente. Neste sentido, o exemplo citado na imagem é um dos experimentos da lanterna mágica de Athanasius Kircher, com uso de projeção do texto.

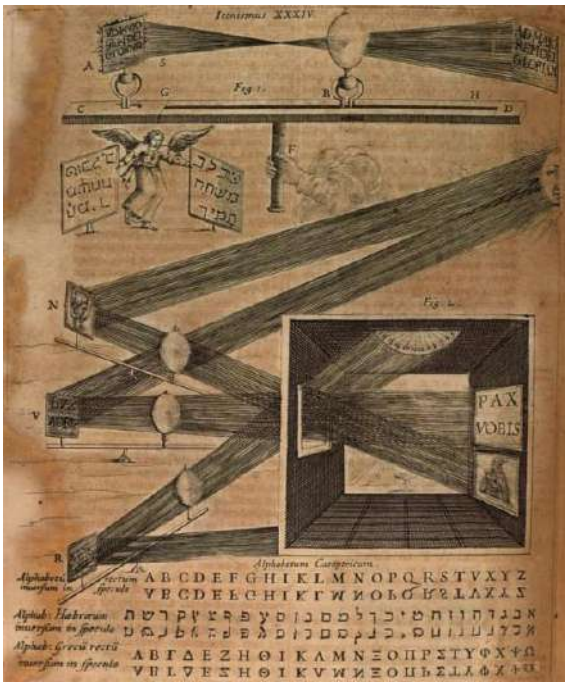
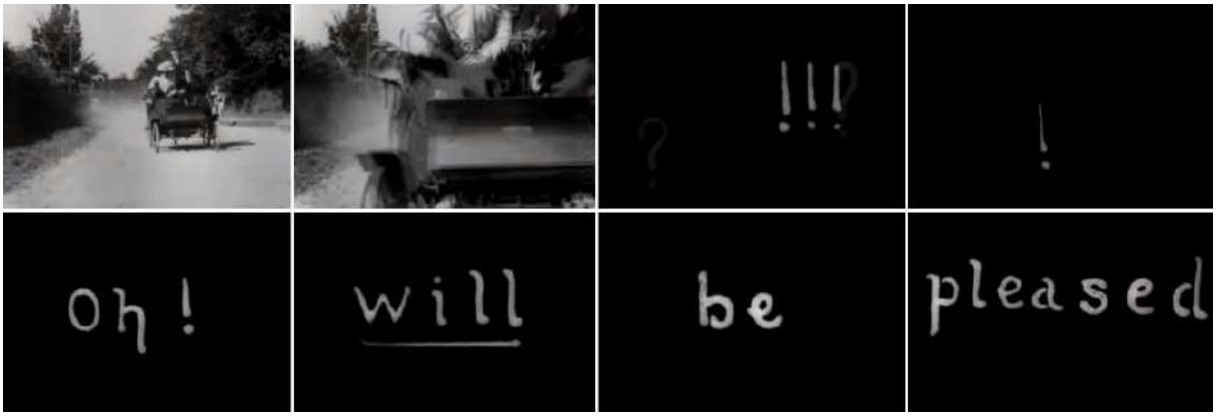


Figura – o espelho esteganográfico de Athanasius Kircher[4]

A história do uso da linguagem escrita em filmes já se faz presente nos primórdios do cinema. Como destaca Bamba, "já nos primeiros filmes mudos podia-se constatar uma presença expressiva das palavras escritas no espaço da imagem em movimento" (BAMBA, 2002, p. 2).

Com menos de um minuto de duração, o curta-metragem britânico *How It Feels to Be Run Over* (1900, Cecil Hepworth) é pioneiro ao explorar as possibilidades narrativas que o texto na tela poderia trazer ao fazer uma composição de onomatopéias após a cena simular um atropelamento da câmera por uma carruagem, é seguida por um conjunto de palavras e símbolos gráficos.

[4] Figura originalmente publicada no livro *Ars Magna Lucis et Umbrae* (1645) de Athanasius Kircher, disponível em: <https://books.google.nl/books?id=wYlDAAAAcAAJ&pg=PA792#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 15 ago. 2019.



Imagens - *How It Feels to Be Run Over* (1900, Cecil Hepworth)

Em muitos exemplos do início do século XX, muitas vezes o uso do texto escrito limitava-se, porém, a presença de informações que garantissem os direitos autorais ou cartelas de identificação que, muitas vezes, já antecipavam o conteúdo da ação dramática. Em 1901, o filme britânico *Scrooge (Marley's Ghost*, Walter R. Booth, com produção de Robert W. Paul) utilizou créditos iniciais pela primeira vez e, para além disso, conta ainda com diversos textos escritos (intertítulos diegéticos).

Em relação ao uso do texto no primeiro cinema, é importante levarmos em consideração dois pontos: as dificuldades técnicas apresentada nos primórdios para fixar a imagem e o pouco domínio técnico de situações em que o uso do texto demandava tecnologias mais avançadas.

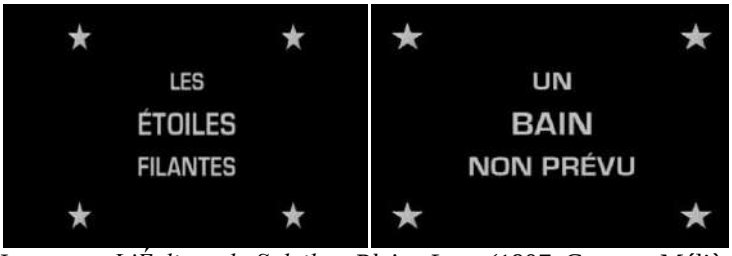
Outro critério a ser considerado é se houve alguma relação entre a perspectiva dos primeiros produtores (entre os quais estavam tanto os irmãos Lumière e Méliès quanto as produções de Edson e os primeiros filmes de Edwin S. Porter) em venderem seus filmes para outros países e o fato do texto na tela ser evitado, já que demandaria uma tradução. Neste contexto, os filmes eram apresentados em sessões conjuntas de diversos curtas separados por cartelas, sendo que, com frequência, os títulos funcionavam como "sínteses" daquilo que deveria ser "mostrado" no cinema e descreviam o local filmado, a data e, por vezes, a ação representada.

Em relação a este período, é interessante refletirmos como o uso do texto se deu de formas distintas nas diferentes propostas de fazer cinema na virada para o século XX. No caso de Lumière, o texto nasce "informativo" tem uma busca interna por "sintetizar" o que é visto nas imagens e ao mesmo tempo direcionar a leitura do espectador, antecipando a ação dramática que virá na sequência e somando indicações especiais, temporais ou descrições da ação. Méliès, por exemplo, pouco recorre ao texto, mesmo após 1901. Há, porém, o uso do

texto para compor o cenário nos seus filmes para dar verossimilhança ao cenário construído por ele e compor a direção de arte, caso de *Halucinations Pharmaceutiques* (1908), em que aparecem no livro do "mago" e nos potes de medicamentos.

Outra obra digna de nota é *O Caso Dreyfus* (1899, Georges Méliès), formada por uma série de 12 partes (definidas como docudramas), muitas vezes exibidos na sequência, em que, cada capítulo é nomeado por um título que sintetiza a intenção de cada uma das partes. É considerada a primeira obra em série do cinema e, se considerado no conjunto, o filme de maior minutagem dos primórdios do cinema. Ele merece menção em nosso estudo por sua estrutura ser semelhante àquela citada por Gomes (1980) que teria sido rompida em *Exemplo Regenerador* (1919) no que se refere ao uso do texto para dividir as cenas, que será posteriormente estudada. Trata-se apenas de um exemplo hipotético, já que não se concretizou dessa forma e a versão hoje disponível traz uma divisão em partes feita à posteriori.

O uso de cartelas de divisão também esta presente em *L'Éclipse du Soleil en Pleine Lune* (1907, George Méliès), sem, porém, que descrevam a ação completa que é vista na cena.



Imagens - *L'Éclipse du Soleil en Pleine Lune* (1907, Georges Méliès)

Será somente em sua produção tardia que o uso de intertítulos ser fará mais presente, caso de *The Conquest of the Pole* (1912).



Imagens - *The Conquest of the Pole* (1912, Georges Méliès)

É preciso destacar que um dos motivos que envolviam o desenvolvimento de tecnologias na interface texto/imagem estava relacionado aos diretos autorais, caso do exemplo abaixo, *Le Diable Noir* (1905, Georges Méliès). O texto seria a forma mais eficiente

de garantir os direitos autorais, algo que se estabeleceu com a exigência de haverem "créditos" que apresentavam os envolvidos com a produção, que passariam também a responder por ela e seriam os únicos a terem direitos econômicos sobre sua exibição.



Imagens - *Le Diable Noir* (1905, Georges Méliès)

Isabella Ribeiro Aragão (2006) cita o fato de que nas primeiras décadas do cinema, "os créditos cabiam inteiros no começo do filme" (ARAGÃO, 2006, p. 24), como no citado *A Marca do Zorro* (1920, Fred Niblo). É importante destacar que essa relação ligada a questões de direitos autorais não ocorria apenas nos créditos iniciais, mas também estava inserida nos intertítulos. Muitas produções também colocam dados sobre a produtora em todos os intertítulos utilizados, o que garantiria que, se cortados os créditos iniciais, ainda haveria menções em toda a obra sobre quem seriam os detentores dos direitos sobre a obra.

A pluralidade de procedimentos que envolviam a figuração do texto na tela ia muito além das especificidades dos créditos nas cartelas de abertura. Entre os experimentos da primeira metade da década de 1900, destacamos *A Vida e a Paixão de Jesus Cristo* (1903, com direção de Zecca para a Pathé), onde se verificam experimentações com representações gráficas para acompanhar os intertítulos, e *Diving Lucy* (1904, direção dos ingleses Sagar Mitchell e James Kenyon), com experimentações usando animação com as letras dos créditos iniciais.

1.3.2. As cartelas de texto e seus procedimentos ao longo das décadas de 1910 e 1920

A presença de intertítulos mostra-se um procedimento essencial pra compreendermos a relação entre os procedimentos que envolvem a figuração da palavra e o cinema silencioso, o que envolve distintas tecnologias, processos e funções narrativas (já que, por vezes definem relações causais ou temporais, ajudam na construção da história, a situam espacialmente e, pouco a pouco, passam a cada vez mais transcrever falas dos personagens).

No cinema produzido nas décadas de 1910, momento em que os primeiros longas-metragens foram produzidos, o uso de intertítulos já era bastante disseminado, ainda que com pouco cuidado com a diagramação e a tipografia, e, com frequência, o nome dos personagens dos diálogos eram identificados antes de sua fala (como na literatura) em algumas ocasiões, como ocorreu em exemplos dos *film d'art* como *Os Últimos Dias de Pompéia* (1913, Mário Caserini, com um uso mais reduzido dos intertítulos e *Quo Vadis* (1912, Enrico Guazzoni). Na grande produção *Cabíria* (1914, Giovanne Pastrone) havia um cuidado maior com a diagramação e os intertítulos eram mais trabalhados e seu conteúdo foi escrito pelo poeta Gabriele d'Annunzio.

Neste contexto, cabe ressaltar especialmente como uso de intertítulos (ou cartelas) que "restituem uma parcela dos diálogos" (THIÉRY, 2000, p. 1) acompanhou o início das produções de longas-metragens a partir dos anos 1910, ainda que tal procedimento estivesse presente de forma esparsa em casos anteriores. Entre os filmes pioneiros no seu uso estão *A Corner in Wheats* (1909, em que consta uma descrição que se trata de um diálogo), *Faithful* (1910) e *The Modern Prodigal* (1910), ambos de D. W. Griffith. Em outros filmes, o uso de cartelas de diálogo não se faz presente, caso, por exemplo, do francês *La Tare* (1911, Louis Feuillade) e dos italianos *L'Inferno* (1911) e *Odisséia* (1911), dirigidos por Adolfo Padovan, Francesco Bertolini e Giuseppe de Liguoro. Em *Ricardo III* (1911, Frank Benson) os intertítulos marcam a divisão de cenas original da peça e os diálogos são, em grande parte, citações identificadas como tal.

No cinema dos anos 1920, há filmes nos quais os diálogos transcritos por meio das cartelas tornam-se mais e mais complexos, caso de *A Trindade Maldita* (*Unholy Three*, 1925, Tod Browning) e *Queen Kelly* (1928, Erich von Stroheim), destacados por Natacha Thiéry (2000) como exemplos nos quais função narrativa dos intertítulos de diálogo que transcrevem a fala dos personagens é ressaltada. Segundo ele, seriam casos paradigmáticos para pensar o uso do texto na tela no cinema silencioso e as possibilidades exploradas na transição para o cinema sonoro, pois são obras em que a linguagem dos intertítulos é sofisticada e bastante articulada com a montagem. Sobre os intertítulos de diálogo, Thiéry afirma que

> Essa tentativa de representação analógica da palavra no cinema é batizada (...) como "complexo de Frankenstein" por Noël Burch (...) os espectadores se deparam com uma situação paradoxal: os personagens, como ele, dotados da palavra, mas na ausência do som são forçados ao mutismo e a surdez (THIÉRY, 2000, p. 7).

Partindo do mesmo raciocínio da autora ao se referir aos filmes aqui citados e dos apontamentos de Jean-Louis Schefer (1980) por ela citados em relação ao uso do termo

mudo/silencioso, nos parece que, por consequência, a recorrência de intertítulos de diálogo é mais um elemento que corrobora a ideia de que o termo silencioso seria mais preciso para se referir aos filmes, já que a fala estaria presente através do texto escrito, ainda que sem "reconstituir um som intradiegético" (THIÉRY, 2000, p. 1).

Além disso, uso dos intertítulos marca também uma relação do cinema com a palavra na qual a tipografia gera relações de sentido. Durante as primeiras décadas do cinema, havia diversos experimentos tipográficos, que eram estabelecidos de acordo com o enredo, com a caracterização do ambiente, com a caracterização psicológica de um personagem, com projeto de cinema ao qual o filme se situa e com a legibilidade requerida.

Para além das cartelas de diálogo, destaca-se o uso do texto diegético em intertítulos (como cartas e telegramas), como, por exemplo, em *Personal* (1904, Wallace McCutcheon, da Biograph) e, em especial, após 1906, com destaque para *The Black Hand* (1906, também de McCutcheon).

D. W. Griffith traz experimentos interessantes com os intertítulos ao oferecer um texto elaborado, com uso de diálogos muitas vezes criados com ajuda de roteiristas parceiros, como ocorre, por exemplo, em *O Nascimento de uma Nação* (1915), no qual colabora com Frank E. Woods. Em *Intolerância* (1916) é preciso destacar o fato das imagens de fundo dos intertítulos estarem relacionadas de forma direta com o texto em algumas sequências, em especial cenas em que

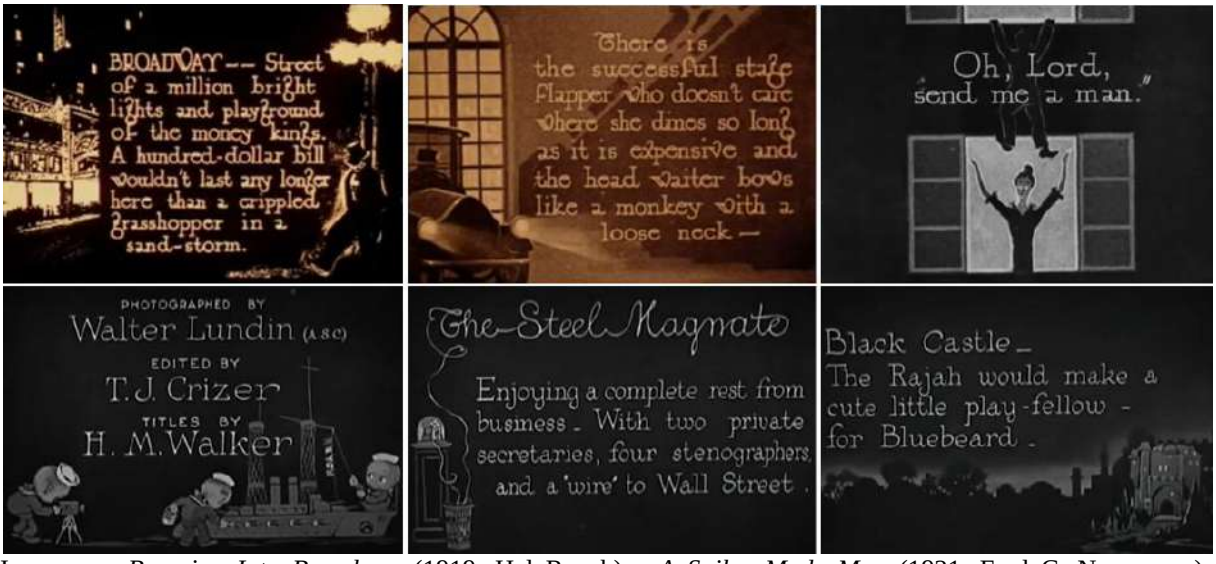
> (...) alguns letreiros não só se sobrepõem nos planos (...) bem como aparecem também acoplados a uma série de notas explicativas na parte inferior do quadro que, por sua vez, entram numa dupla relação de comentário (BAMBA, 2002, p. 94).

Além deste, inúmeras experiências exploram a relação imagem-texto nos intertítulos, entre os quais as elaboradas cartelas *Ben-Hur* (1907, Sidney Olcot e Frank Oakes Rose), por exemplo. Entre as obras que tem especial atenção na exploração dos limites de tais relações entre a figuração das cartelas e a imagem, há tanto a presença de representações gráficas ou visuais da narrativa ou mesmo inserções que corroboram com a ambiência dos filmes, caso de *The Soul of Youth* (1920, William Desmond Taylor) e *The Heart of Texas Ryan* (1917, E. A Martin, estrelado por Tom Mix).



Imagem - *The Soul of Youth* (1920, William Desmond Taylor)

No cinema silencioso americano alguns criadores destacavam-se como elaboradores de intertítulos. O mais famoso deles foi Harley M. "Beanie" Walker, roteirista que se notabilizou como um criador de intertítulos dentro do cenário do cinema americano de humor. O artista fazia textos escritos vistos como mais elaborados do que a média e que se interligavam mais com a narrativa através da própria imagem, com uso de desenhos ilustrativos ao lado do texto. Com a chegada do falado, Walker começou a criar diálogos falados, porém não obteve sucesso.



Imagens – *Bumping Into Broadway* (1919, Hal Roach) e *A Sailor Made Man* (1921, Fred C. Newmeyer), estrelados por Harold Lloyd e com intertítulos de H. M. Walker

Neste aspecto, um olhar para as tecnologias do texto na tela e as possibilidades dos dispositivos cinematográficos de inserirem o texto na imagem tem muito a nos revelar, seja por meio de uma investigação das formas de feitura dos intertítulos, nas dificuldades das primeiras décadas do cinema silencioso para sobrepor legendas às imagens, ou mesmo nos grafismos feitos diretamente nas películas. Entre as trucagens que permitem a impressão do

texto escrito na tela, incluem-se técnicas que envolvem processos de contratipagem dos filmes, impressão com dois negativos ou mesmo a filmagem das cartelas de texto.

Dentro deste panorama, porém, é fato que os intertítulos tornaram-se atribuição de profissionais específicos, com inúmeros casos em que escritores eram contatados para criar os textos, como veremos nos próximos tópicos. No Oscar, por exemplo, em 1929, houve uma premiação ao melhor Título (intertítulo), por ironia concedida no período de ascensão do cinema sonoro e de uma redução do número de cartelas.



Figura – *Os Homens Preferem as Loiras* (1928), em que John Emerson e Anita Loos trabalham os intertítulos [5]

1.3.3. Experimentação com os procedimentos que envolvem inserções textuais no cinema das vanguardas dos anos 1920

A partir de uma perspectiva histórica ampla, a prospecção de exemplos que evidenciam os distintos usos do procedimento no cinema produzido pelas vanguardas, terão muito a contribuir enquanto balizas importantes para pensar a figuração do texto.

Deste panorama, um olhar ampliado sobre a figuração do texto na tela em suas possibilidades discursivas, narrativas e enunciativas certamente passa por um conjunto de questões que envolvem os procedimentos do cinema russo, quando diferentes propostas para o uso do texto na tela se consolidam e autores como Vsevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein e

[5] Figura retirada do livro de Kevin Brownlow *The Parade's Gone By...* (New York: Knopf, 1969), disponível em: <http://silentrevue.blogspot.com/2014/12/anita-loos-last-laugh.html>. Acesso em 19 ago. 2019.

Dziga Vertov trazem propostas para explorar a linguagem do texto no cinema. Segundo Cláudio da Costa,

> O cinema, desde o mudo, já se utilizava da escrita na forma de intertítulos. Eisenstein foi, talvez, antes de Godard, o cineasta que mais se dedicou a pensar a expressividade imagética da palavra escrita. Mais que isso, Eisenstein deu ao cinema um estatuto de escrita figurativa (COSTA, 2000, p. 261).

Entre relação a tal cena do cinema soviético, François Albera (2002) fala em uma reivindicação das possibilidades dos letreiros na gramática fílmica, "ao fazer dela um meio de montagem e de ligação entre fragmentos filmados e até mesmo o motor de certas sequências" (ALBERA, 2002, p. 258), de forma que,

> Ao reivindicar o letreiro, em contrapartida, os cineastas russos de vanguarda respondam, antes de tudo, ao slogan, ao cartaz, à fala, ou à escritura socializada da revolução. Por outro lado, essa atitude se depara com a dos pintores gráficos construtivistas que, abandonando o quadro do cavalete, ganhava os territórios do grafismo, da publicidade e da propaganda – livro, jornais, revistas, cartazes, logotipos, tabuletas (...) com a recuperação da escritura, da letra, no seio de um sistema até então definido essencialmente pela fotogenia (ALBERA, 2002, p. 257).

A obra de Eisenstein relaciona a montagem com a escrita por ideogramas, assim como se refere ao termo escrita figurativa para pensar seu projeto de montagem. Mohamed Bamba (2002) comenta como "Eisenstein e os construtivistas russos inserem o uso das palavras escritas no seu projeto estético de constituição de um cine-língua" (BAMBA, 2002, p. 217), tendo em vista um procedimento de "decifração dialética do mundo" (VERTOV apud PERNISA JÚNIOR, 2009, p. 54)

Para situar um exemplo, François Albera descreve cena do prólogo de *A Greve* (1924-1925, Sergei Eisenstein) "atravessado pela frase 'Na fabrica está tudo calmo, mas os operários estão descontentes'" (ALBERA, 2002, p. 258) que é exibida em partes ao longo da cena: "temos, em primeiro lugar, o letreiro: 'Na fábrica está tudo calmo', seguido de vários planos (quadros) breves" (ALBERA, 2002, p. 258) e pela interferência de cartela com a expressão "mas" ("HO" em russo), que até que, "de repente, o H começa a se mover e desloca-se para trás do O, (...) que se transforma em uma roda (...) diante da qual vão se perfilar as duas silhuetas de operários" (ALBERA, 2002, p. 258).



Imagens - *A Greve* (1924-1925, Sergei Eisenstein)

Ao longo do seu cinema, "as variações no tamanho das letras, a repetição de palavras, de números, (...) o dirigir-se para o espectador" (ALBERA, 2002, p. 259) se complexificam em termos de montagem, sendo que Albera usa o exemplo de *A Linha Geral* (ou *O Velho e o Novo*, 1929, Eisenstein) como obra em que cartela de texto tem "na cadeia sintagmática da sequência de imagens, o mesmo valor (...) que imagem" (ALBERA, 2002, p. 259), sendo que, em algumas sequências, recorre inclusive a dados ordenados graficamente, como tabelas e gráficos, como um procedimento de montagem.



Imagem - *A Linha Geral* (1929, Sergei Eisenstein)

O uso dos intertítulos vai além, já que se trata de um procedimento em que interrompe o fluxo das imagens, o que é largamente explorado no cinema soviético da época, tendo em vista como "a inserção de palavras escritas entre os planos (...) levanta a questão de sua relação com o espaço da representação fílmica" (BAMBA, 2002, p. 88) e, portanto, "muitos autores acabaram definindo as menções escritas intercaladas como ocorrências visuais situadas fora ou de lado do conjunto da figuração fílmica" (BAMBA, 2002, p. 88).

Além disso, são frequentes citações a manchetes de jornais, panfletos e cartas. Na obra de Pudovkin muitos desses recursos se repetem e a dimensão gráfica é bastante presente. O uso de citações não é recorrente, com exceção da abertura de *A Mãe* (1926), obra de destaque na exploração das dimensões gráficas, no qual o realizador faz uma longa citação à Lenin e ao livro de Gorki, que aparece em primeiro plano, e serve para localizar temporalmente o espectador. Durante o filme, é interessante notar que apesar de frequentes, as inserções do texto são bem reduzidas (com poucas palavras), usadas de forma sintética para tornar a representação com imagens mais "eficiente".

Umberto Barbaro (1965) comenta como Vsevolod Pudovkin experimentou novos usos para os letreiros e refletiu sobre a "necessidade de um ritmo para os mesmos, bem como, em alguns casos, a utilização de letras com tamanhos diferentes: Socorro! S o c o r r o! S O C O R R O!" (BARBARO, 1965, p. 18-19), tema abordado em *Film Technique* (*Quinoregisser I Quinomaterial*, 1926) e, já em edição brasileira, *Argumento e Montagem no Cinema* (1950). Para Pudovkin, os letreiros podem somar novas camadas de compreensão da ação e criar novos estímulos e relações, entre os quais casos em que cartelas de texto que localizam o espectador espacialmente podem fazer com que o filme possa prescindir de uma "apresentação pormenorizada que acabaria sobrecarregando a própria ação" (BARBARO, 1965, p. 20) e, desta forma, abrir caminho para que a cena fizesse uso de novas estratégias narrativas sobre a ação.

Os textos críticos de Dziga Vertov também têm muito a nos revelar sobre suas preocupações em torno da figuração do texto em seu cinema, fortemente influenciados por sua prática. Um olhar para os *Kino-Pravda* nos indica como seus cine-jornais iniciais, menos elaborados em termos de tipografia e da relação imagem-texto (nos quais se privilegiava a legibilidade), foram aos poucos dando lugar a situações que radicalizavam a experimentação com a inserção da palavra em cena, como por ele comentado:

> Cada nova Kino-Pravda (...) mudava o caráter e o método de aplicação dos intertítulos. (...) Beliakóv ficava fascinado pela questão dos intertítulos expressivos. (...) Cada dia era preciso inventar algo. Não havia com quem estudar. Nós avançávamos por um caminho intocado. Inventando e experimentando, nós escrevíamos por meio de quadros cinematográficos ora editoriais, ora *feuilletons*, ora cine-ensaios, ora cine-versos (VERTOV apud LABAKI, 2016, p. 351).

A esta noção de "intertítulos expressivos" (que teriam sido objeto de investigação de Ivan Beliakóv, diretor de fotografia e aquele responsável por animações e inserções gráficas em parte destas obras), soma-se a idéia de *intertítulos-slogans*, "entendidos como quadros, apresentados

em movimento (que), em termos de conceito, devem coincidir com o ritmo dos fragmentos adjacentes" (LABAKI, 2016, p. 336).



Imagens - *Kino-Pravda No. 15* (1923, Dziga Vertov)

Tal experimentação se dá em paralelo com uma visão cada vez mais crítica ao uso de intertítulos, com a idéia de que,

> Ao estabelecermos ligações visuais entre os planos, nós enfraquecemos consideravelmente a importância dos intertítulos e ligações literárias, e dessa forma aproximamos nosso trabalho dos semianalfabetos e dos completamente analfabetos, o que é especialmente importante no atual momento. (...) Para o crítico-babá ou outro sugador de romances e novelas com educação formal etc., é claro, é difícil renunciar ao maldito hábito de ler um filme por seus intertítulos, e não vê-lo com os olhos (VERTOV apud LABAKI, 2016, p. 313-314).

Em *Um Homem com uma Câmera* (1929) não há uso de intertítulos para além da cartela inicial, que justamente justifica tal recurso:

> O filme apresenta um experimento na comunicação cinematográfica de eventos reais. Sem a ajuda de intertítulos (um filme sem intertítulos), (...) tem o objetivo de criar uma linguagem de cinema absoluta (...) baseada no seu afastamento da linguagem do teatro e da literatura.

Portanto, na cartela de abertura (paradoxalmente, uma intervenção da escrita), o texto é considerado por ele como um elemento que distancia o cinema do que seria a experiência real, traria uma aproximação com a literatura e, como veremos em outros comentários, seria um obstáculo para a internacionalização, já que as palavras deveriam ser traduzidas em cada uma das línguas em que o filme fosse ser exibido (algo que ganhará novas dimensões com o nascimento do cinema sonoro). Em paralelo, porém, enquanto "deixava claro para o público, nos créditos do filme, alguns dos aspectos principais de sua realização" (PERNISA JÚNIOR, 2009, p. 54) destacava, em especial, a noção de "experimento". Cabe mencionar, porém, que as inserções escritas serão muito presentes ao longo do filme como parte do espaço urbano, como visto em cenas nas quais há um jogo pelo contraste entre o texto e a imagem, em um

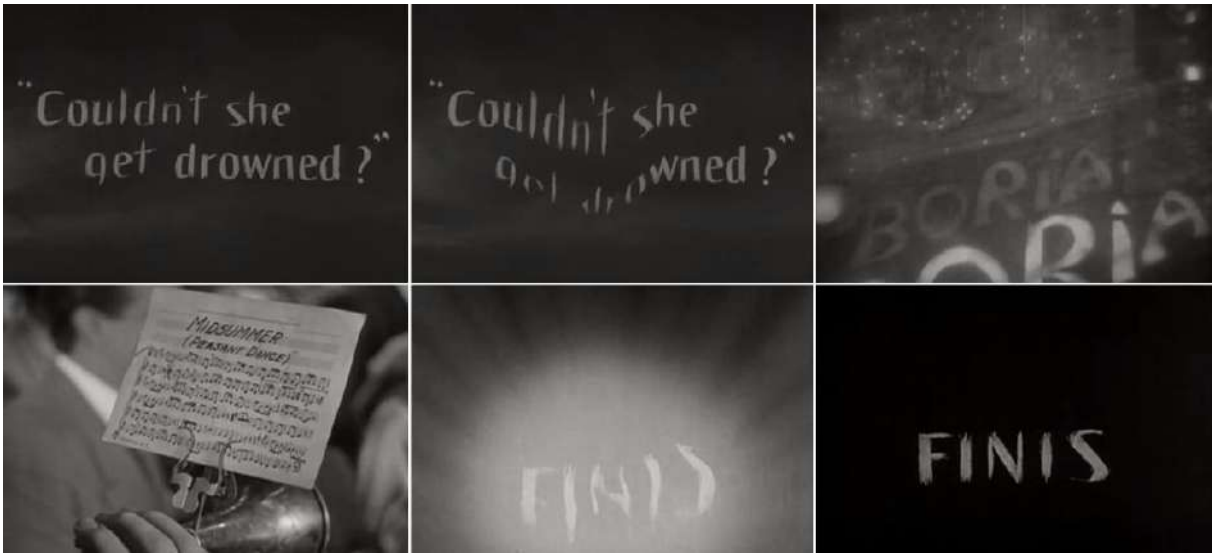
procedimento de “decifração dialética do mundo” (PERNISA JÚNIOR, 2009, p. 54), em que a montagem ganha centralidade, caso da sequência onde vemos um morador de rua em frente a várias lojas de alimentos fechadas intercalada por uma imagem com a frase “sempre limpo”.

No cinema expressionista alemão, as experimentações com a tipografia e com a dimensão gráfica do texto são frequentes, com destaque para *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919, Robert Wiene). O uso de letras com inspiração gótica pode ser vista em filmes como *Fausto* (1926, F. W. Murnau) e *O Golem* (1920, Paul Wegener e Carl Boese). Além disso, a inserção de cartas como intertítulos diegéticos também é um procedimento recorrente.



Imagens – *O Golem* (1920, Paul Wegener e Carl Boese) e *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919, Robert Wiene)

Obras posteriores de F. W. Murnau fazem um uso interessante de suas características, com destaque para *Aurora* (1927) e *Tabu* (1931), produções realizadas em sua fase americana nas quais o realizador mostra uma especial atenção à procedimentos nos quais a relação entre a palavra inscrita na tela e a imagem é cada vez mais intrínseca. Em *Aurora*, algumas das possibilidades expressivas dos intertítulos são por ele experimentadas de forma bastante original, caso da sequência na qual a amante sugere ao marido para matar a esposa (com a frase “ela não poderia se afogar?”) e, nesse momento, as letras escorrem na tela (como uma distorção que introduz o contexto do sonho/desejo dos personagens), o que é seguido por uma representação hipotética da cena do afogamento pretendida pela personagem. Em *Tabu* (1931) todos os intertítulos são diegéticos e são apresentados por meio de cartas que fazem parte da narrativa que traduzem os obstáculos ao amor idealizado do casal de protagonistas, Matahi e Reri, o que ressalta tratarem-se de são exigências vindas de um plano externo à realidade cotidiana dos personagens (do chefe de Fanuma, senhor de todas as ilhas, que havia escolhido Reri para ser “Tabu”, a virgem sagrada dos deuses, o que impossibilitaria o amor dos dois).



Imagens - *Aurora* (1927, F. W. Murnau)

Outro grande destaque para o uso do texto é *Metrópolis* (1927, Fritz Lang), no qual, a relação entre texto e a imagem referente aos intertítulos é cada vez mais intrínseca a partir da exploração de muitas das possibilidades gráficas do texto, em especial, da relação entre o diegético e o não-diegético através dos intertítulos (como ocorre no caso de uma lápide exibida como intertítulo).



Imagens - *Metrópolis* (1927, Fritz Lang)

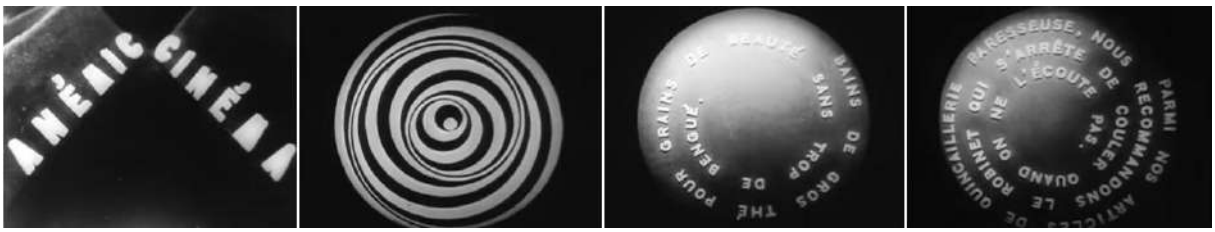
Mesmo quando, nos anos 1920, se consolida uma discussão em torno de uma linguagem cinematográfica sem intertítulos na defesa de certa "autonomia" em relação à outras práticas artísticas, obras como *A Última Gargalhada* (1924, F. W. Murnau), ainda que evitem deliberadamente o uso de intertítulos (presente em um num longo texto no epílogo), fazem uso do texto diegético de forma bastante diversificada, incluindo alguns deles que simulam objetos, em especial, placas de sinalização e cartas. Destacamos do conjunto uma

sequência que explora os recursos gráficos e narrativos do texto, em que a câmera se aproxima da página lida pelo personagem pela sua gradual dificuldade de enxergar as letras, antecipando o seu desmaio. O uso da palavra, portanto, faz referência a uma projeção psicológica do personagem, somando novas camadas que influem na ação dramática.



Imagens - *A Última Gargalhada* (1924, F. W. Murnau)

Em meio a este panorama sobre o cinema a experimentação no cinema dos anos 1920, destaca-se o horizonte da produção francesa de *avant-garde* que, diferentemente de outros de seus conterrâneos que tinham uma postura crítica ao uso de intertítulos em suas reflexões em torno da especificidade do cinema enquanto linguagem (caso dos já mencionados Jean Epstein, Germaine Dulac e Dimitri Kirsanoff), mostra-se bastante aberta a radicalização com uso do texto. Neste contexto, destaca-se o uso de colagem "de letras de imprensa" (ALBERA, 2002, p. 258), de inspiração cubista que, segundo Albera (2002), ecoa em cenas de *Ballet Mécanique* (1924, Fernand Léger e Dudley Murphy) e o caso de *Anémic Cinéma* (1926, Marcel Duchamp) que, por meio de uma cartela exibida com um movimento em espiral, joga com "um efeito de profundidade" (ALBERA, 2002, p. 258) enquanto a letra aparece enquanto pura superfície gráfica.



Imagens - *Anémic Cinéma* (1926, Marcel Duchamp)

Em *Entr'acte* (1924, René Clair), por sua vez, destaca-se a forma como o realizador cria um jogo com a palavra "Fim" no final do filme: em câmera lenta, o personagem salta sobre a tela, que se rompe e o personagem cai. Em seguida, a mesma cena é exibida de forma reversa, até que o papel com a palavra "fim" apareça intacto novamente. Outro exemplo pode ser visto em *La P'tite Lili* (1927, Alberto Cavalcanti) que trabalha com diversos experimentos com tipografia e trechos com texto junto à partitura musical.

Nota-se, portanto, como nos casos referidos, trata-se de um projeto de cinema permeável à experimentações visuais e jogos de linguagem com o texto, o que perpassa, de formas diversas, toda essa produção.

1.3.4. Notas sobre o texto na tela e as diferentes acepções de Cinema Experimental

A noção de experimental em relação aos usos do texto na tela se configura como um campo a ser sedimentado com mais atenção, visto que um panorama amplo da figuração do texto no dito Cinema Experimental sempre esbarraria na própria definição do termo, tema que recebeu distintas abordagens críticas na história. Na presente pesquisa, porém, nos limitamos a uma proposta bem menos abrangente: refletir a experimentação através dos usos da palavra escrita e, ao mesmo tempo, pensar as referências textuais que no corpus fílmico fazem menção à noção de experimental.

Desta forma, na nossa busca por traçar paralelos históricos através de um estudo da experimentação com os diferentes procedimentos que envolvem a figuração texto na tela, tentaremos compreender o que suas possibilidades expressivas nos revelam da história brasileira e do cinema aqui realizado imbricados na forma fílmica.

Além dos exemplos do uso do texto no cinema silencioso, nota-se, especialmente, que durante toda a história do cinema houve uma cena experimental com uma forte aproximação ou outros campos da prática artística (seja das artes visuais, da performance, da dança, etc.), que explorou muitos dos recursos do texto na tela, o que se estende a inúmeros casos de décadas posteriores, caso de realizadores como o neozelandês Len Lye, por exemplo, como ocorre em *Colour Flight* (1938) e seu uso de técnicas de animação e pintura feita diretamente nos negativos, procedimento que irá ecoar na obra de diversos cineastas experimentais na história, de Maurice Lemaître e Isidore Isou à Stan Brakhage que, em meio à exploração das

mais diversas inserções gráficas, incluem também a experimentação com as interferências da palavra na cena.



Imagens - *Colour Flight* (1938, Len Lye)

Com experimentos de linguagem não-narrativos e independentes dos esquemas de produção, uma geração de artistas experimentais ou *avant-garde*, conceito que teve início com os movimentos cinematográficos ligados à vanguarda dos anos 1920 e acompanhou toda a história do cinema, fez uso dos mais distintos procedimentos que envolviam a figuração do texto escrito, no qual, destaca-se uma liberdade nas experimentações visuais, gráficas e na fusão entre as artes, seja entre o cinema e artes plásticas em geral, as artes cênicas e a performance, a música e a literatura, a fotografia e as artes digitais, por exemplo.

Na história do nosso cinema a aproximação com tal noção de um "cinema experimental" foi sempre um debate denso e, ao mesmo tempo, cheio de arestas, em especial no período anterior à segunda metade dos anos 1960.

Em 1959, Glauber Rocha, em seu trabalho de estreia, *Pátio* faz uso da designação "um filme experimental" e cartela com "montagem sonora em música concreta". Neste caso, é por meio do texto que o realizador atribui ao filme uma categoria de "experimental". Além disso, como comenta Machado Júnior (2005) a noção de "concreto" descrita por Glauber também se aproxima de uma idéia de experimentação, seja como referência direta ao construtivismo ou as vertentes neo-construtivistas enquanto movimentos de vanguarda na literatura, nas artes plásticas e na música. Há um abismo que separa tal noção de "filme experimental" e "concreto" no curta-metragem de uma série de comentários de Glauber em textos posteriores nos quais o cineasta coloca naquilo que lê como pura experimentação de linguagem ou enquanto uma vanguarda formalista, uma postura alienada. Em relação a isto, nota-se uma série de "comentários mais irônicos" (MACHADO JÚNIOR, 2005, p. 216) em relação aos concretos, algo que se estenderia para sua recepção do "mito *Limite"* em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003, mesmo que revendo parte de suas posições anos mais tarde), filme por ele rotulado enquanto "arte pela arte" ou enquanto uma prática artística "socialmente mentirosa" por supostamente não falar diretamente ao povo em prol de certo formalismo. Tal

postura irá se contrapor àquela de realizadores da geração seguinte, em especial do crítico e cineasta Jairo Ferreira e sua enfática defesa do filme e das formas experimentais.

Tal percepção em torno da experimentação enquanto uma cisão entre aquilo que é entendido como o fenômeno social e os distintos projetos estéticos e a recorrente adjetivação de "formalismo de fundo conservador, politicamente suspeito, imitação colonizada do primeiro mundo" (MACHADO JÚNIOR, 2005, p. 218), apesar de bastante redutora, fazia-se presente horizonte de referências do panorama artístico brasileiro nos anos 1950 e 1960, algo no qual Machado Júnior atribui justamente ao "abismo social que divide a sociedade brasileira" (MACHADO JÚNIOR, 2005, p. 216) e suas "consequências no plano da radicalização estética" (MACHADO JÚNIOR, 2005, p. 216).

Qualquer acepção da noção de experimentação anterior ao fim dos anos 1960 passaria por tais tensionamentos e, mesmo que tal registro não tenha partido de experiências concretas do audiovisual sessentista, ou seja, mesmo que não tenha sido formada uma escola de realizadores que traziam para si as noções de vanguarda e experimentação no sentido aqui discutido, "todo filme experimental até os anos 70 sofreria deste tácito veredicto cinemanovista" (MACHADO JÚNIOR, 2005, p. 218).

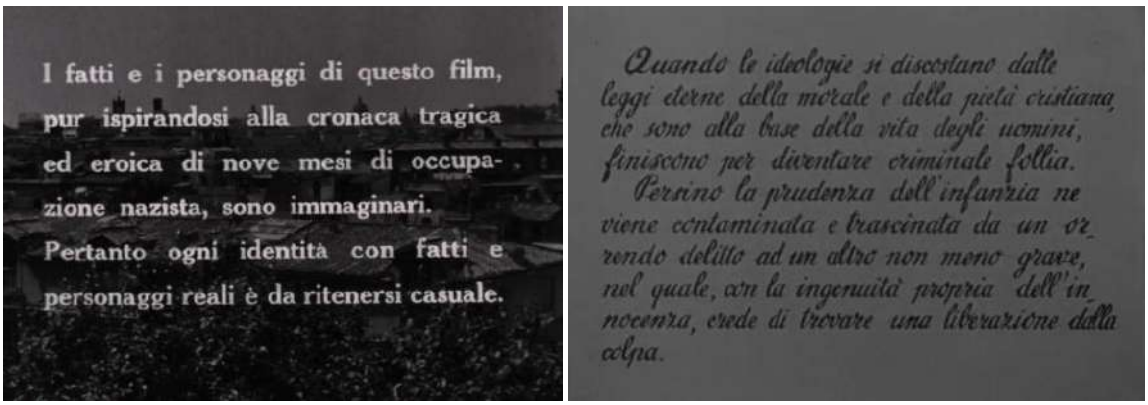
O momento de cisão mais representativo com esta visão aparece justamente nas propostas do Cinema de Invenção no fim da década de 1960, onde se toma como ponto de partida que o "ato político estava na busca libertária de novas formas de linguagem" (MACHADO JÚNIOR, 2005, p. 227) e para os quais já não fazia sentido um debate que pautasse a noção de experimental unicamente como algo formalista, mas sim enquanto um ato de resistência.

Além deste campo do pensamento crítico, a noção de experimental ecoa em outro campo muito distinto: do cinema amador e da experimentação com outras bitolas que permitissem um projeto de cinema mais independente e que concomitantemente se permite brincar com a noção de autoria e de experimental com uma liberdade advinda justamente dos meios de produção mais independentes, como veremos na cena superoitista. Destes, cabe ressaltar como a ideia de experimental faz parte do título de festivais e núcleos de produção que iam nesta direção que incorporaram tal vocábulo de forma um tanto discriminada, o que certamente influenciou alguns teóricos, entre os quais Jairo Ferreira, a questionarem a pertinência de tal terminologia pelo ruído que causava.

1.3.5. A experimentação com os procedimentos do texto: dos Cinemas Modernos às linguagens videográficas

Uma introdução à figuração do texto no Cinema Moderno poderia partir de um conjunto muito amplo de questões. Trata-se de um momento em que o pensamento cinematográfico passou por grandes transformações, em um período amplo que envolvem desde os desdobramentos do "pós-guerra (as consequências das explosões nucleares (...), a radicalização da Guerra Fria, a morte de Stálin no início dos anos cinquenta, a descolonização do mundo, (...) os países não alinhados)" (VELOSO, 2001, p. 187) às suas crises no fim da década de 1960.

Na produção neorrealista italiana há pouca variedade de recursos que exploram o texto escrito. São comuns, porém, cartelas explicativas no início dos filmes, caso de *Roma Cidade Aberta* (1946) e *Alemanha Ano Zero* (1948), de Roberto Rosselini. Nestes exemplos, o texto é usado para reafirmar que o que será mostrado tem como base acontecimentos que de fato ocorreram. Em *Roma Cidade Aberta* destaca-se o fato de que o filme foi "Inspirado na crônica trágica e heróica dos meses da ocupação", mas é reafirmado que se trata de uma encenação com atores. Os letreiros de *Alemanha Ano Zero*, por sua vez, destacam a leitura histórica do autor em torno de uma ideologia e as implicações éticas envolvidas em torno da representação daqueles eventos.



Imagens - *Roma Cidade Aberta* (1946) e *Alemanha Ano Zero* (1948), de Roberto Rosselini

Dentro deste panorama do debate crítico cinematográfico, um olhar para a produção da *Nouvelle Vague* francesa é essencial para que possamos refletir a presença de inscrições de texto na imagem fílmica. Neste horizonte, se destaca a obra de Jean-Luc Godard e as propostas de experimentação através de diversos usos do texto escrito na tela e de grafismos visuais no seu projeto de cinema, em um jogo com certa concepção de urbanidade e com os

códigos cinematográficos. Para Roman Gubern, "a liberdade de escritura de Godard (GUBERN, 1969, p. 12) inclui a "inserção de intertítulos e colagens" (GUBERN, 1969, p. 38) através da sistemática "aproximação ou justaposição de elementos heterogêneos (...) de anúncios, (...) inserções de quadrinhos, onomatopéias" (GUBERN, 1969, p. 40), assim como da presença de "citações (...), com referências a nomes, problemas, livros, quadros ou lugares significativos da história" (GUBERN, 1969, p. 46) em forma de "alusões, leituras ou textos, que muitos nos revelam das posições e obsessões do realizador" (GUBERN, 1969, p. 48) assim como fazem referência ao próprio cinema, "assunto fundamental dos seus filmes" (GEADA, 1978, p. 167).

A primeira obra dirigida por Godard, *Opération Béton*, curta documental de 1954, inicia com dois exemplos de texto na tela para contextualizar o espectador sobre o problema relatado, mas o mesmo não ocorre nos curtas subsequentes e nos seus longas iniciais, que frequentemente irão por em xeque os sistemas de representação por meio do texto. Diversos autores refletiram as inserções de texto no cinema de Godard, com destaque para Mário Alves Coutinho (2010), Philippe Dubois (2004) e Ton Conley (2015, em texto que rememora uma conferência da pesquisadora e ensaísta Marie-Claire Ropars**,** *A Instância Gráfica na Escrita de Cinema, O Acossado ou O Alfabeto Errático*, lecionada no ano de 1981, em que ela reflete sobre as inserções do texto escrito em *Acossado,* 1960).

Mário Alves Coutinho defende, em *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard* (2010), que no cinema de Godard, em meio a "experimentação dos possíveis da linguagem (...), a literatura aparece não somente usada intertextualmente (...) mas, propriamente, escrita" (COUTINHO, 2010, p. 13). Desta forma, no seu cinema "a palavra, a escritura, o jogar e o brincar com as palavras, o questionamento da linguagem, são recursos essenciais" (COUTINHO, 2010, p. 13), seja por meio de "jogos de palavras, frases escritas em jornais e nas paredes, o uso de cartazes e pôsteres impressos, questionamento da linguagem" (COUTINHO, 2010, p. 17) através dos mais distintos "procedimentos, de apropriação, diálogo, comentário, glosa, paródia" (COUTINHO, 2010, p. 111), o que, segundo Eduardo Geada o faz um "cineasta da prospecção" (GEADA, 1978, p. 169). Em meio à articulação de múltiplas camadas de significados, "cabem os elementos mais heterogêneos, como num programa de televisão ou numa página de jornal dedicada aos *fait divers* e (...) não é por acaso que Godard insiste em chamar os seus filmes de 'fragmentos de filmes'" (GEADA, 1978, p. 166)

Coutinho (2010) recorre então a algumas sequências para refletir tal presença do texto na tela, comentando como a "a palavra em *Pierrot le Fou* é, portanto, lida, falada, recitada, filmada, escrita, criada, recriada, dialogada" (COUTINHO, 2010, p. 170). O autor cita como exemplo o jogo intertextual em cenas como aquela em que a frase do pôster "viver perigosamente", segundo Coutinho (2010, p. 15-16), antecipa o destino do personagem, o jogo de palavras (caso da decomposição da palavra "analyse" em *Week-End À Francesa*, 1967), os grafismos visuais em *A Chinesa* (1967), a utilização de frases captadas no espaço urbano (caso do neon Riviera em *Acossado* (1960), cujas letras, isoladas tornam-se vie (vida)) e a "falsa atribuição", quando o realizador reescreve trechos de frases citadas após apropriar-se delas. Em outro trecho, Coutinho destaca como a sequência inicial de *Acossado* faz referência ao poema *Vogais* (publicado em 1884) no qual Arthur Rimbaud, cria um jogo de cores entre as "as vogais e consoantes que aparecem (...) sobre um fundo negro até compor as palavras que integram os créditos" (COUTINHO, 2010, p. 151), retomada em cena em que as vogais "O,U,I antes de mostrar o roto de Rimbaud" (COUTINHO, 2010, p. 153) são seguidas da sigla "S.O.S."

Através de um cinema no qual "intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes" (COUTINHO, 2010, p. 126) Godard, em alguma medida,

> Inventariou a cultura moderna (...). Seus filmes enumeram sem cessar, livros, filmes, autores (...) numa busca ativa de formas e maneiras de pensar o mundo moderno (...) num movimento aparentemente contraditório que é, ao mesmo tempo, afirmação e crítica do que de melhor foi produzido no passado e a criação de uma linguagem nova, moderna, revolucionária (COUTINHO, 2010, p. 124).

O texto continua a ser muito utilizado pelo cineasta ao longo de sua trajetória, entre os quais destacam-se especialmente as obras produzidas junto ao Grupo Dziga Vertov (1968-1972, alguns em parceria com Jean-Pierre Gorin), marcado por "confrontações mais agressivas com o quadro institucional" (XAVIER, 2006, p. 6). A partir da radical experimentação com tais procedimentos na sintaxe fílmica, como Godard realizou na segunda metade nos anos 1980, é possível traçar um paralelo com obras contemporâneas, como os vídeos de Luiz Rosemberg Filho, na forma de construção de jogos dialéticos baseado nos ruídos de sentido entre texto e imagem imersos em uma densa camada intertextual que questiona as lógicas de mercado dos meios de produção de imagens.

No vídeo *France/Tour/Détour/Deux/Enfants* (1977), por exemplo, produzido para a televisão francesa, Godard cria um atrito entre a presença do texto e a imagem da tela. As palavras encobrem o rosto do entrevistado, apesar das cores utilizadas não propiciarem a

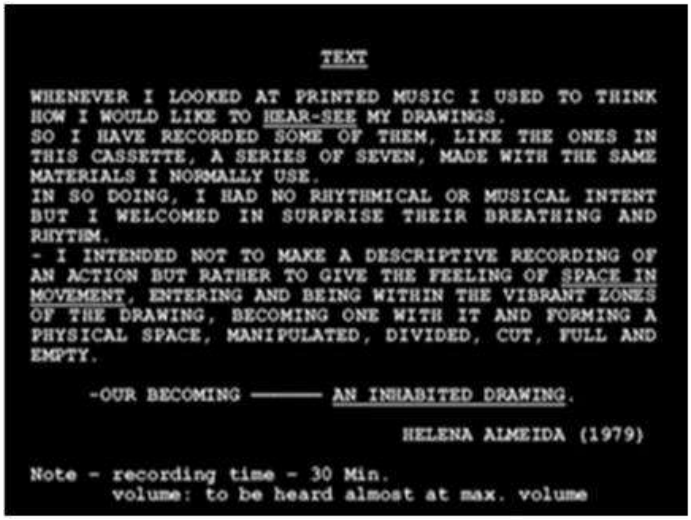
melhor leitura. Neste caso, a referência direta é a linguagem televisiva e a relação de hierarquia entre o texto e a imagem contida nela.

Tais procedimentos ecoam inclusive nas suas obras produzidas nas últimas décadas, desde os oito episódios *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998) até *Filme Socialisme* (2010) e *Imagem e Palavra* (2018), na qual, a verve ensaística de sua obra ganha força. Para Ruy Gardnier (2002),

> Desde *Acossado***,** seu primeiro longa, todo filme de Godard é um acerto de contas com os elementos significantes do cinema, da fotografia (os céus estourados de Raoul Coutard) ao corte dentro do plano, do uso pictórico do cinema ao uso literário – a partir dos anos 90, as legendas e os intertítulos que Godard coloca nos filmes têm tanta ou mais importância do que os personagens (GARDNIER, 2002, n.p).

No caso de Godard

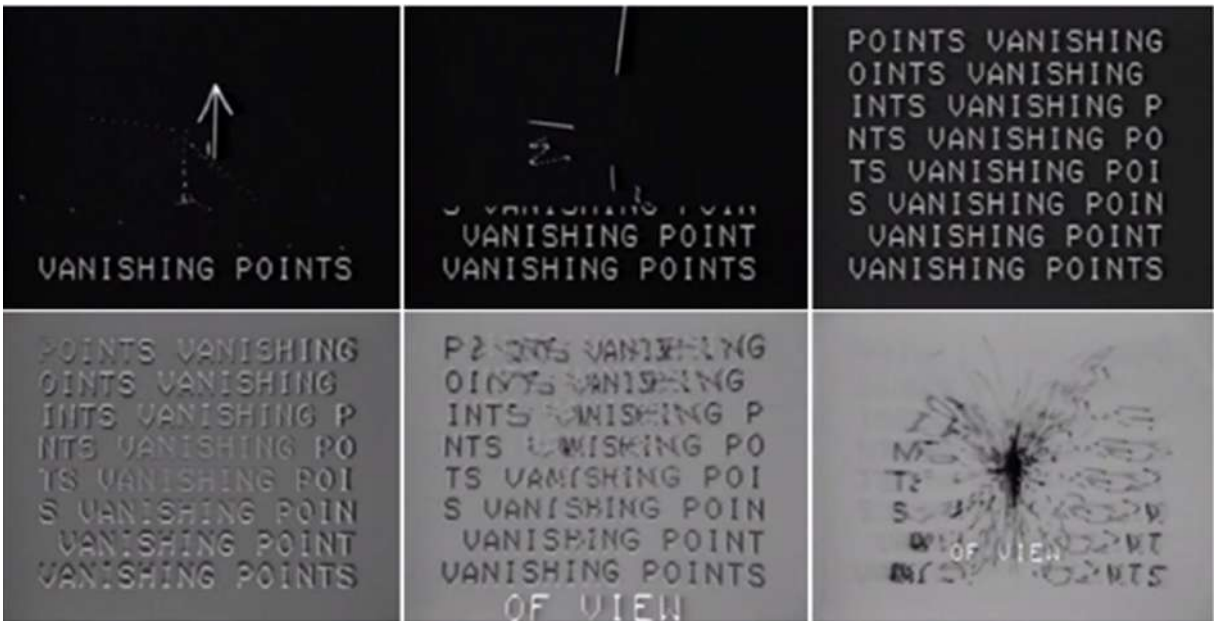
> Nas suas telas-textos, vemos postos em cena o ato da leitura, o ato de escrever, os vídeos epistolares, os panfletos, os jornais, os grafites de rua, compondo e decompondo as relações entre texto e imagem, imagem e escrita, cinema e literatura, *langue et parole*, visível e legível para entendermos que o texto não está no filme, nem mesmo na imagem, é o próprio filme (COSTA apud DUBOIS, 2000, p. 40).



Imagens - *Vê-me* (1979, Helena Almeida)

No campo das artes do vídeo de forma geral, verificam-se inúmeras experimentações em torno da exploração da relação entre o texto e o espaço da tela. Para nos concentrarmos apenas em dois breves exemplos limite paradigmáticos, cabe uma menção a trabalhos de autores como o norte-americano Gary Hill em *Happenstance (Part One of Many Parts)* de 1983, no qual se verifica uma radicalização da intersecção entre o texto e a imagem gráfica, e à artista portuguesa Helena Almeida em *Vê-me* (1979), na qual, um aparelho televisor descreve através do uso de um texto estático em branco sobre um fundo negro a motivação da artista ao conceber a obra. Ao mesmo tempo em que lê o texto, o público é incentivado a

escutar os sons, que a principio não seriam facilmente inteligíveis e decodificáveis. Com a leitura completa do texto, o público percebe o fato do que está a ouvir é a artista a desenhar em um papel, algo que ela denomina no texto de uma "gravação descritiva", na busca pelo que ela chama de um "desenho habitado", ausente enquanto imagem, mas representado por vídeo através do texto e presente enquanto som. Neste exemplo, a imagem se resume a uma cartela de texto, estática, com duração de 30 minutos, enquanto o grande destaque está na voz. Isso articula uma relação com o título da obra "vê-me" e a proposta do texto, que estimula o público a construir essa imagem mencionada apenas através do texto.



Imagens - *Happenstance (Part One of Many Parts;* 1983, Gary Hill)

Há muitos autores que mereceriam uma análise mais aprofundada em relação aos experimentos com o uso do texto escrito em suas obras. Entre eles, realizadores como Peter Greenaway, muitas vezes o primeiro a ser lembrado em relação a este tema. Este tópico não pretendeu de forma alguma esgotar o tema, mas trazer apenas alguns apontamentos que pudessem enriquecer o debate e trazer mais elementos de análise para a metodologia adotada, em especial tendo em vista que "o recurso sistemático ao texto escrito se tornou também um dos aspectos notáveis da obra de muitos cineastas. A estética desses autores parece até inseparável da compreensão das funções e do estatuto do texto escrito nos seus filmes" (BAMBA, 2002, p. 177).

1.4. Notas sobre o texto na tela no cinema brasileiro: contextos e aproximações

A partir de uma perspectiva histórica e crítica do texto na tela no cinema brasileiro, foi possível verificamos a recorrência de procedimentos que envolvem as possibilidades a figuração das menções escritas ao longo da história, tendo em vista suas implicações estéticas e políticas.

O estudo sobre o primeiro cinema nos revelou um panorama amplo de experimentações em relação ao texto em suas mais variadas linguagens. Há casos em que ele atua como um mecanismo estruturante na relação com as imagens e outros mostram experimentações em relação a procedimentos de ruptura da diegese fílmica. Ao longo dos estudos de casos, tal horizonte é objeto de algumas menções em obras de Júlio Bressane, em cujo cinema se estabelece um diálogo com alguns procedimentos do texto no primeiro cinema, com uma perspectiva dialógica e arqueológica, resgatando seus procedimentos de ruptura como uma forma de experimentação de uma linguagem ainda em desenvolvimento.

Apesar da escassa documentação sobre o uso do texto nos primórdios do cinema brasileiro, estudos sobre a obra *Os Estranguladores* (1908, Francisco Marzullo e fotografia de Antonio Leal), produção da Photocinematografia Brasileira sobre um crime que aconteceu no mesmo ano e primeira produção nacional a obter um bom sucesso comercial, apontam que o filme possuía 17 "entretítulos" que, de forma jornalística, estabeleciam uma divisão da história em "cenas", cujo conjunto compõe a história:

> Os entretítulos da fita são os seguintes: 1. Drama do crime. 2. Na Avenida Central 3. Embarque na prainha. 4. Na ilha dos ferreiros. 5. Primeiro estrangulamento. 6. A procura da pedra. 7. Desembarque em São Cristóvão. 8. O Assalto. 9. Segundo estrangulamento. 10. Divisão das jóias. 11. O pega. 12. O informante. 13. Prisão do primeiro bandido. 14. Nas matas de Jacarepaguá. 15. Prisão do segundo bandido. 16. Dois anos depois. 17. Na prisão (RAMOS, 1987, p. 33).

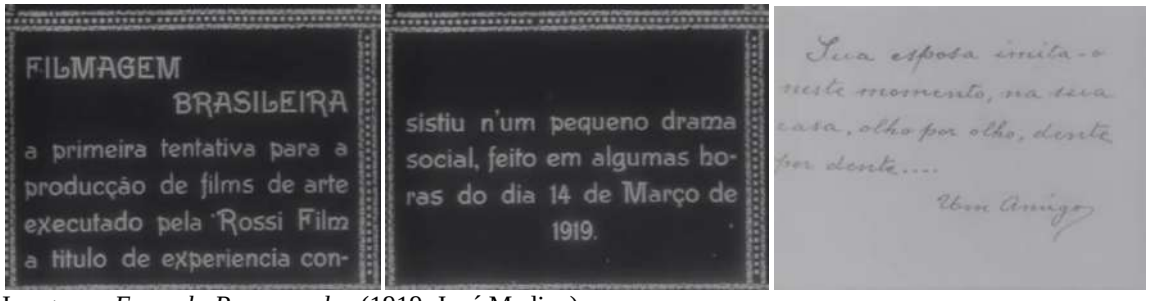
Uma análise dos termos utilizados nos permite afirmar que tratam exclusivamente de descrição das cenas, ou seja, ações do personagem e seus deslocamentos. O texto sintetiza a intenção da cena e a resume, de forma a detalhar os acontecimentos. É possível também vincular seu uso a uma intenção "fortemente apoiada no esquema emprestado na linguagem jornalística (linear e com chaves de impacto)" (RAMOS, 1987, p. 33), ou seja, o texto se apóia nas cenas, como se confirmasse ao espectador o que está sendo visto.

No mesmo período, verifica-se também a existência dos chamados "filmes de paisagem filmada", cujo êxito baseava-se justamente na possibilidade de encurtar distâncias e mostrar outros locais, por vezes longínquos ou até mesmo familiares, através de imagens em movimento, ou seja, mediadas pelo aparato. Nesta produção já seria possível verificarmos exemplos do chamado "texto expositivo" ou "informativo" em sues letreiros, que destacavam

o local filmado e algumas de suas características. O mesmo se estende a inúmeros filmes ditos de "cavação" do período.

Os intertítulos narrativos estão presentes desde os primeiros registros de obras de ficção às quais se tem acesso hoje, com destaque para filmes como *Os Óculos do Vovô*, (1913, Francisco Santos), cujos letreiros possuem um padrão fixo, semelhantes a uma ficha, em que o título da obra está na parte superior e o nome da produtora na parte inferior da tela.

Em *Exemplo Regenerador* (1919, José Medina), é possível pensar como as experimentações de novas técnicas de montagem possibilitaram novas interações entre o texto e a narrativa. Para Paulo Emílio Salles Gomes (1980), tratou-se de um experimento do diretor de tomar como ponto de partida a possibilidade de testar a "continuidade cinematográfica", já que "aparentemente, a estrutura dos filmes nacionais por volta de 1919 era baseada numa rígida compartimentação em episódios" (GOMES, 1980 p. 51). Trata-se então de um exemplo significativo para nosso estudo, por sua busca em "modernizar a linguagem cinematográfica" (GALVÃO, 1975, p. 41), em que o uso do texto ganha um uso distinto daquele de *Os Estranguladores* (1908), em que as cartelas passam a ser importante recurso dentro da cena e não apenas como um "divisor" de blocos de ação, ou seja, funcionam como ligação entre planos de uma mesma sequência ao mesmo tempo em que interrompem o fluxo de imagens de uma cena. Além disso, em *Exemplo Regenerador* as cartelas destacam, após os créditos iniciais, que a produção se tratou de uma experiência, realizada em poucas horas e brasileira ("FILMAGEM BRASILEIRA"), ou como menciona o intertítulo, a "primeira tentativa para a produção de filmes de arte executado pela Rossi Film a título de experiência (...)".



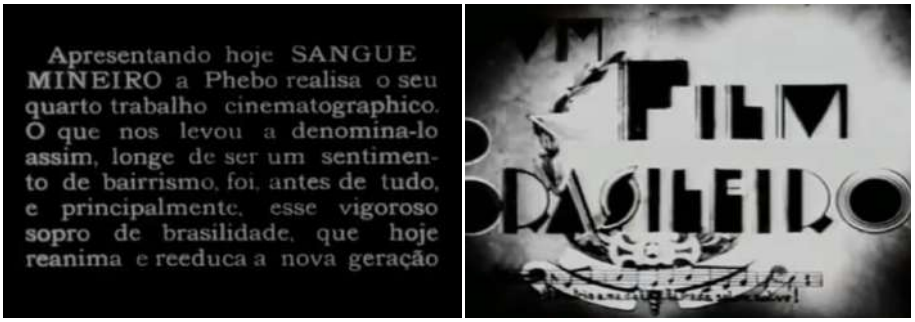
Imagens - *Exemplo Regenerador* (1919, José Medina)

No cinema dos anos 1920 ocorrem relações das mais variadas formas com o texto, que se torna um elemento estruturante da narrativa, o que inclui uma especial atenção para cartelas de diálogo, inserções no espaço da cena, cartas filmadas, assim como alguns procedimentos desviantes, que serão aqui destacados. Portanto,

> Antes do surgimento do som, a palavra aparece em forma de intertítulos, letreiros e subtítulos ("dias depois"; "horas mais tarde"). (...) este mecanismo era utilizado para

> relacionar a sucessão de acontecimentos, de forma a explicar ao público a relação entre cada cena (NOBRE apud BRANDÃO, OLIVEIRA, SILVA, 2015, p. 115).

As menções às cartelas de texto perpassam o ambiente da crítica da época, caso dos letreiros que se utilizam de um estudo filológico do próprio realizador sobre o linguajar caipira em *João da Matta* (1923, Amilar Alves, filme desaparecido), o que é comentado pelo diretor: "esforcei-me por ser fiel à maneira de falar desses nossos patrícios. Não calei seus erros de pronuncia, nem tampouco colori as frases de feitio arcaico" (ALVES apud FARDIM, 1995, p. 14). Já Carlos Roberto de Souza (1981) destaca os "letreiros em versos de Bastos Tigre" (SOUZA, 1981, p. 27) presente na produção carioca *Le Film Du Diable* (1917, Júlio Davesa, filme desaparecido) cujo enredo se passava entre o Rio de Janeiro e a Bélgica e traria uma cartela com a menção a tratar-se de "um *film* de arte nacional".



Imagens – *Sangue Mineiro* (1929) e *Lábios Sem Beijos* (1930), ambos de Humberto Mauro

No cinema do período, destaca-se uma presença recorrente de cartelas introdutórias que apresentam o contexto da produção (muitas vezes com um *mea-culpa*), refletem questões que serão apresentadas ao longo do filme e destacam o caráter nacional, frequentemente incorrendo em uma postura nacionalista. Ao mesmo tempo, trazem à tona, de forma metalinguística, uma reflexão sobre o fazer cinematográfico, a relação com os processos históricos e com as instâncias de poder.

Destes cabe menção à cartela inicial da produção paulista de Adalberto Kemeny e Rudolf Lustig (1929) *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* ("Rex Film apresenta o film da cidade (...). É um trabalho inicial, mas que orgulhará aqueles que se veêm nelle. Brasileiros! Senti-eis nesta pellicula a symphonia grandiosa de São Paulo, que é a vossa própria symphonia!") e dos filmes de Humberto Mauro, caso de *Sangue Mineiro* (1929, no qual lê-se a seguinte cartela: "apresentando hoje Sangue Mineiro a Phebo realiza o seu quarto trabalho cinematográfico. O que nos levou a denominá-lo assim, longe de ser um sentimento de bairrismo foi (...) esse sopro de brasilidade que hoje reanima e reeduca a nova geração

brasileira") e *Lábios Sem Beijos* (1930, apresentado com uma cartela com a frase "um film brasileiro").



Imagens - *Veneza Americana* (1925, J. Cambière e Ugo Falangola, 1ª linha) e *Aitaré da Praia* (1925, Gentil Roiz)

O mesmo se estende para filmes pernambucanos como *Veneza Americana* (1925, J. Cambière e Ugo Falangola, com as cartelas "a Pernambuco-Films, continuando no desenvolvimento do programma traçado, apresenta este segundo film, destinado a atestar, ainda mais, a grandeza do Estado de Pernambuco" e "neste seu emprehendimento (...) embora não tenha encontrado apoios financeiros teve ao menos a satisfação de ver justamente avaliados seus esforços pela imprensa"), *Aitaré da Praia* (1925, Gentil Roiz, com o intertítulo que o identifica como "o nosso terceiro filme e, com elle, apresentamos a primeira super-produção, dadas as circunstâncias de ser um trabalho genuinamente nacional (...) AVE BRASIL!"), *Jurando Vingar* (1925, Ary Severo: "AVE BRASIL! Brasileiros!... filhos deste immenso rincão sagrado! (...) a Aurora Film espera merecer os aplausos daquelles corações que pela primeira vez souberam reconhecer os seus esforços, o que ella muito agradece" e, por fim, comenta que o filme, "a segunda produção, não pode ainda ter a perfeição desejada, porém, sempre relembramos que a primeira foi inferior e, finalmente reconhecemos que ainda não se deve desejar melhor") e *A Filha do Advogado* (1926, Jota Soares, cuja cartela apresenta Recife como "berço de heróis indomáveis guerreiros" e destaca que se trata de um filme dirigido por um realizador de "vinte anos de idade"), com inúmeras menções autorreferenciais, que situam o contexto de produção e introduzem as temáticas das obras.



Imagens - *A Filha do Advogado* (1926, Jota Soares; duas primeiras imagens) e *Jurando Vingar* (1925, Ary Severo)

Do cinema produzido no período, cabe uma especial atenção à figuração de uma série de procedimentos desviantes, caso de um intertítulo presente em *Lábios Sem Beijos* (1930, Humberto Mauro) com a frase: "Essa história podia ter-se passado em Londres, mas para fugir do nevoeiro, resolvemos filmá-la no Rio... apesar da chuva", o que joga com um deslocamento espacial que, ao mesmo tempo que brinca com as expectativas do espectador, é uma menção ao esquema de produção com poucos recursos.

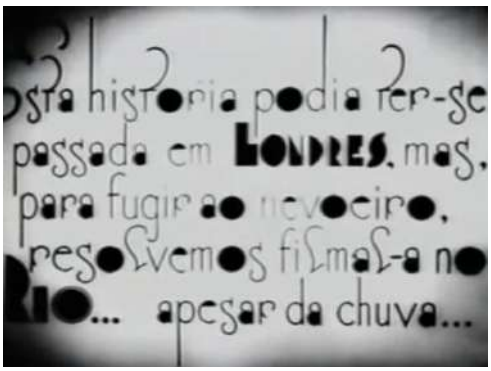


Imagem – *Lábios Sem Beijos* (1930, Humberto Mauro)

Outro destaque se dá pela presença de gestos experimentais na relação entre palavra e imagem, caso dos créditos de abertura do já mencionado longa-metragem documental pernambucano *Veneza Americana* (1925, J. Cambière e Ugo Falangola) em que as letras que formam o nome da produtora são manipuladas por uma criança e dispostos, letra por letra, no espaço da cena. Há ali também um jogo entre a aparente superficialidade da imagem e a profundidade revelada na "janela" em que as letras são manipuladas.



Imagens - *Veneza Americana* (1925, J. Cambière e Ugo Falangola)

Nota-se, portanto, a presença de propostas que radicalizam a relação entre som e a imagem e trazem novas possibilidades de diálogo entre a interface gráfica do texto e a narrativa, algo que reverberou também em produções como *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929, Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig), por exemplo, que explora muitas possibilidades do seu uso através de intertítulos e fragmentos de texto captados da vida urbana na nascente metrópole e incorpora alguns elementos da vanguarda européia da época, ainda que alternados com discursos que hoje soam reacionários ao reforçarem bases moralistas entremeadas a um discurso nacionalista (referidos inclusive nas cartelas).



Imagens – *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (1929, Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig)

Na passagem para o sonoro, o debate crítico em torno da figuração do texto atinge seu ápice, como relata Paulo Emílio Salles Gomes (1974), em especial, às críticas de Adhemar Gonzaga à Humberto Mauro em relação aos intertítulos do poeta Enrique de Resende em *Na Primavera da Vida* (1926) e às cartelas de *Braza Dormida* (1928).

Neste período, o texto ganha o centro das discussões da crítica e seu uso passa a ser condenado em muitos periódicos, cujos autores viam no seu uso um distanciamento da linguagem cinematográfica "pura". O filme seguinte de Mauro, *Sangue Mineiro* (1929), traria

um número muito inferior de intertítulos. Neste horizonte crítico, o uso de cartelas de texto era visto como um artifício não-cinematográfico e que demonstraria o pouco apuro técnico dos realizadores, percepção que vigorou em parte da critica brasileira entre 1925 e 1932, assim como em muitos outros países.

Com o cinema sonoro, a relação entre o texto e o som permite novas formas de interlocução com a diegese fílmica. Ao mesmo tempo, "parte da significação dos filmes falados continua tributária (...) das menções escritas" (BAMBA, 2002, p. 110), em especial em produções nas quais trechos falados se alternam em meio à sequências cujos diálogos são silenciosos e referidos por meio de cartelas.

Nos anos seguintes, entre os anos 1930 e 1940, haverá toda uma diversidade de produções, entre as quais estavam aquelas que apontam os rumos do *film-musical* e estabelecem as primeiras bases do que seriam as chanchadas, cujo auge se daria nas produções da Atlântida (fundada em 1941), que se apropriam de tais recursos em diferentes situações (incluindo a presença recorrente de cartelas de introdução).



Imagens – *Samba em Berlim* (1943, Luiz de Barros, 1ª linha) e *Um Beijo Roubado* (1950, Leo Marten), produções da Cinédia

Nas chanchadas, destaca-se o jogo com os ruídos de informação nas palavras inseridas em objetos de cena (seja através de erros de grafia e trocadilhos, de um nome insólito de algo ou de alguém) de forma a criar uma contradição entre o texto e seu equivalente visual e, em outros casos, o jogo com os códigos cinematográficos, caso das inscrições de texto nos objetos de cena de *Carnaval Atlântida* (1952, José Carlos Burle, "Acrópole filmes", "diretor / Cecílio B. de Milho") e do deslocamento espacial sugerido pelas cartelas iniciais de *Matar ou Correr* (1954, Carlos Manga, "Este filme foi realizado em certo ponto do oeste e em época

qualquer. Para facilidade do nosso trabalho, do trabalho dos artistas e melhor entendimento por parte do Público, a língua falada é a 'Portuguesa com Certeza'").



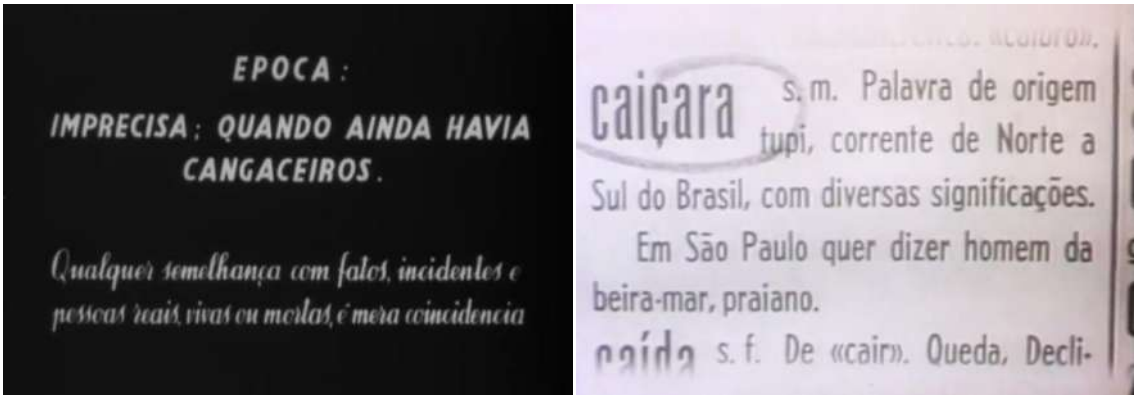
Imagens - *Carnaval Atlântida* (1952, José Carlos Burle, 1ª linha) e *Matar ou Correr* (1954, Carlos Manga), produções da Atlântida

Nota-se, em especial, como o texto é parte estruturante do humor, principalmente em gags que trabalham com uma quebra de expectativa entre o que é esperado e o que é de fato lido, quando há um estranhamento em relação ao uso daquele texto naquele local, como vemos nos exemplos de *Os Três Cangaceiros* (1961, Victor Lima) ou através do jogo como texto em cena, como aquela de inspiração *clownesca* em *Candinho* (1954, Abílio Pereira de Almeida) quando um personagem propositalmente puxa o vestido da noiva, que rasga e revela uma calçola com a palavra "fim".



Imagens – *Candinho* (1954, Abílio Pereira de Almeida, 1ª linha) e *Os Três Cangaceiros* (1961, Victor Lima)

Para além das chanchadas, onde as gags com o texto estão bastante presentes, na produção dos anos 1940 e 1950 raramente se verificam experimentações desviantes dos códigos cinematográficos no contexto da narrativa, caso de grafismos e outras inserções de textos que interrompam o fluxo da narrativa, a problematizem ou que a coloquem em dúvida, já que o espaço para questionar a imagem através de procedimento do texto desviantes é reduzido. Nota-se, portanto, uma predominância da forma descritiva do texto ou através de elementos que reafirmem a verossimilhança da trama, seja por meio de cartelas que indicam passagens de tempo ou mesmo da incorporação de cartas filmadas. O texto torna-se presente principalmente nos "dramas históricos", normalmente em intertítulos de abertura, que atua como prólogos que contextualizam alguns aspectos da trama. Neste aspecto, destaca-se a incorporação de certo caráter informativo ou de contextualização que, certamente, tem muito a nos revelar sobre a postura dos filmes diante dos acontecimentos referidos ou dos acontecimentos retratados. Há, ainda assim, inúmeros procedimentos desviantes, caso, por exemplo, de cartela de *O Cangaceiro* (1953, Lima Barreto, produção da Vera Cruz) que, legitimando uma narrativa do "progresso" situa de antemão o filme em uma "época imprecisa: quando havia cangaceiros" de forma a reafirmar que o problema havia ficado "no passado", ou mesmo no verbete que aparece logo após os créditos de *Caiçara* (1950, Adolfo Celi) que "menciona a origem indígena do termo e seu uso corrente no Brasil inteiro ('de norte a sul')" (COSTA, 2000, p. 33), o que reverbera a proposta do filme de apresentar uma ideia de país que se moderniza, mas que tem "tradições".



Imagens - O Cangaceiro (1953, Lima Barreto) e *Caiçara* (1950, Adolfo Celi)

Outro exemplo pode ser visto *Quem Matou Anabela?* (1956, Dezső Ákos Hamza), *thriller* policial com pitadas cômicas produzido pela Maristela no qual se destaca uma referência satírica à Vera Cruz através de uma gag com a palavra "Mariscruz", referida na porta da sala da direção de uma companhia cinematográfica, o que, assim como em cena semelhante comentada no caso de *Carnaval Atlântida* (1952, José Carlos Burle), implica um jogo autorreferencial sobre o cinema brasileiro no período. Na sequência em questão, um rico

empresário paga para sua noiva "estrelar" um filme, supostamente recomendado pelo Banco do Estado de São Paulo (para quem, dois anos antes Franco Zampari passara o controle das ações da Vera Cruz após sua iminente falência), o que é prontamente aceito para "salvar as finanças" do estúdio por um sujeito, com sotaque italiano, que diz estar "conversando com Cecil B. De Mille".



Imagem - *Quem Matou Anabela?* (1956, Dezső Ákos Hamza)

Na produção do Cinema Novo a preocupação com o uso do texto passa por dois momentos muito distintos: em um primeiro momento, há raros usos do texto na tela, exceto por meio das cartelas de citação. Em outro contexto, já no fim dos anos 1960, verificam-se alguns casos esparsos em que a figuração da palavra escrita na tela é evocada, o que será posteriormente retomado, caso, por exemplo, de um intertítulo presente em *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha). Tal perspectiva nos indica como, entre os realizadores cinemanovistas no contexto do final da década, em que a face repressiva da Ditadura Militar cada vez mais mostrava sua face, houve um distanciamento das estratégias para abordar o real e uma aproximação maior com a forma com que o texto escrito é trabalhado no Cinema Moderno pós-*Nouvelle Vague* e nos Novos Cinemas Latino-Americanos. Há outra razão fundamental: a radicalização da repressão da Ditadura Militar, panorama que geraria outras respostas dramatúrgicas e estéticas, o que nos faz pensar como em algumas produções do período entre 1967 e 1970 de alguns destes cineastas ecoam outras respostas dramatúrgicas, estéticas e políticas que caracterizam o período que vamos analisar, o que retomaremos com mais precisão no capítulo seguinte.

Paralelamente, na cena da Boca do Lixo muitos destes recursos ganham novos contornos e muitos expedientes do texto passam a ser explorados, muitas vezes partindo de referências dos gêneros cinematográficos: a farsa, o policial, o faroeste, a comédia erótica. Na cena da comédia erótica carioca, em parte produzida no chamado Beco da Fome, há uma recorrência do uso de menções escritas, gags com o texto, cartelas e intertítulos.

Entre os idos de 1966 e 1968 emerge uma nova geração de cineastas que cada vez mais traz à tona a experimentação com a figuração da palavra na tela, como inscrição de uma cultura urbana emergente, resposta estética e dramatúrgica para o momento político e a partir de um denso referencial do Cinema Moderno, na sua articulação de camadas fragmentárias de citações, experimentações dramatúrgicas e aproximações com o caráter gráfico. Destes, destacamos cineastas, grande parte paulistas, mineiros, cariocas e baianos, que ecoam um horizonte da contracultura como uma postura de enfrentamento que se transfigura em uma postura ácida, de escracho com a cultura oficial, a moral burguesa e que opta por um embate direto com as principais bases de sustentação do regime autoritário: suas noções de pátria, família e autoridade, o ufanismo e seus parâmetros morais conservadores.

Tal horizonte ecoa em um conjunto significativo de obras, de realizadores como Rogério Sganzerla, Paulo Bastos Martins, Júlio Bressane, Neville de Almeida, Aron Feldman, Sebastião de Souza, entre muitos outros, tendo em vista a produção em 16mm e 35mm, assim como as aproximações com as produções universitárias, em especial, no caso mineiro e paulista, e amadoras ou ditas "independentes".

Em paralelo, tal momento se configurou como um momento de emergência do superoitismo no Brasil. Em 1968, destacam-se algumas esparsas obras como a ficção *Sem Tradição, Sem Família, Sem Propriedade*, do gaúcho Sérgio Silva, que tensiona os aspetos morais do regime e brinca com as ditas tradições gaúchas. A partir de 1969, já há produções por diversos estados do país que experimentam com o uso da bitola, que terão, de fato, grande disseminação a partir da década de 1970.

Ano de grandes mobilizações sociais, 1968 foi marcado como o último momento em que grandes manifestações de rua contra a Ditadura Militar que ainda eram possíveis, mesmo com enfrentamento direto com a repressão e frequentemente com um saldo de mortos em embates diretos com a polícia. Mesmo assim, tratou-se de um instante em que grupos muito diversos permaneciam mobilizados: estudantes, operários (caso das caladas greves de Contagem e Osasco), organizações políticas, demais entidades de classe e membros da sociedade civil em geral que saíram às ruas e enfrentaram a repressão, já bastante organizada e auxiliada por entidades empresariais e de Estado, financiamentos espúrios de empresários e por grupos de extrema direita, caso do Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Com a decretação do AI-5 em dezembro, marcado pelo fechamento do Congresso, fim das garantias legais de defesa, entre outras medidas que serão posteriormente explicitadas, abre-se um

abismo repressivo que impede mobilizações de rua deste porte e legitima o sistema repressivo do Estado que, junto aos oficiais linha-dura do regime, levam às últimas consequências a perseguição a opositores do regime, recorrendo à tortura e ao assassinato daqueles envolvidos em atividades que contrariassem seus interesses de Estado.

As respostas artísticas a tal momento ecoam tanto na produção superoitista quando no dito cinema de Invenção, mas também se destaca uma produção militante de posição clara de enfrentamento na arena pública, caso de obras como *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan) e *Você Também Pode Dar um Presunto Legal* (1971, Sérgio Muniz; exibido publicamente no Brasil apenas em 2003), por exemplo, mas também em filmes de maior experimentação formal como *Pantera Negra* (1968, Jô Oliveira) e *O Começo é Difícil, Novamente o Atentado* (1968, Camilo Souza Filho). Ao mesmo tempo, emerge um conjunto de obras que coloca em xeque o sistema de representação na esfera documental, caso de *Congo* (1972, Arthur Omar) e *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino; a cineasta Ana Carolina reivindica co-autoria), também com fortes ecos dos processos históricos em curso.

Em meio a um momento grande contraste entre o clima ufanista do milagre econômico e um aumento gradual da desigualdade, se consolida a implantação de um plano nacional de expansão das telecomunicações e da formação de redes para as mídias de massa por todo o país, legitimado pelos planos de integração nacional e expansão da rede de estradas e indústrias que, em prol de uma lógica de desenvolvimento e "progresso" econômico, não hesitou em usar da violência contra aqueles que eram vistos como obstáculos a esta lógica e de expulsar grandes populações socialmente vulneráveis de suas terras. Do corpus analisado, nota-se um expressivo conjunto de obras que evocam tal universo das telecomunicações e mídias de massa, seja por meio de inserções de texto, materiais de arquivo ou de procedimentos de colagem. Entre eles, no campo do curtametragismo, somam-se obras que, realizadas em meio aos Anos de Chumbo do regime, refletem sobre a formação histórica brasileira e os novos paradigmas de consumos em meio a múltiplas referências ao horizonte tropicalistas e inúmeras ironias à noção de "progresso" do projeto político autoritário vigente e sua modernização conservadora, caso de *Indústria* (1968, Ana Carolina), *Bárbaro e Nosso* (1970, Márcio Souza) e *Dez Jingles Para Oswald De Andrade* (1971, Rolf de Luna Fonseca).

Durante os anos 1970, um conjunto de iniciativas da sociedade civil vão gradualmente minando o apoio ao regime militar, o que, aliado a um momento de derrocada do crescimento econômico brasileiro, geraram respostas das mais diversas da sociedade civil, gradualmente

incorporando um número cada vez maior de pessoas entre 1974 e 1978, tendo em vista que a repressão ainda estava muito ativa. Destes, destacamos, por exemplo, as movimentações após a morte de Vladmir Herzog em 1975.

Um conjunto significativo de inscrições de texto, grafismos e procedimentos que envolvem o uso da palavra escrita na tela ecoam tais processos históricos. No Governo Geisel (1974-1979), anuncia-se um momento de "distensão, lenta e gradual" que sinalizava para um choque com a linha-dura do regime, mas, ao mesmo tempo, gestos contraditórios, caso do Pacote de Abril (1977), com restrições ao processo eleitoral através de um fechamento temporário do Congresso para a sua aprovação (como previsto no AI-5), punham em xeque os rumos pretendidos para o país. Foram essenciais para o encaminhamento da Abertura, portanto, um clima de mobilização que foi se estendendo próximo a 1978-1979, em especial, no meio sindical, ainda que o processo de abertura "lenta e gradual" tenha se prolongado até 1985.

A presente pesquisa buscará, portanto, refletir sobre este conjunto de pontos aqui referidos, tendo em vista os diálogos políticos no campo das produções audiovisuais e como a figuração do texto na tela pode ser pensada nestas obras.

2. 1968 NA HISTÓRIA E A FIGURAÇÃO DO TEXTO NA TELA

Ainda que sejam as rupturas no contexto artístico de 1968 no caso brasileiro que guiam a investigação, momento marcado pelo agravamento das rupturas democráticas, a caracterização do horizonte histórico do processo político pelo mundo a partir da segunda metade dos anos 1960 é fundamental para a pesquisa.

Inicialmente, tendo em vista que o arco histórico proposto nos três capítulos subsequentes parte de 1964 e tem o contexto de 1968 como uma baliza fundamental, nos dedicaremos à caracterização de tal momento, tendo em vista a noção de ruptura no horizonte artístico, político e social iniciadas com o Golpe de 1964 e agravadas naquele ano com a decretação do AI-5, processo que irá mudar apenas após 1974, marco inicial de um "longo e gradual" processo de Abertura que só irá se concretizar mais de uma década mais tarde.

Para tanto, partiremos daquelas rupturas almejadas por aqueles envolvidos diretamente nas manifestações contra o regime e por aqueles dedicados a repensar os rumos da prática artística em reação a tal momento e, posteriormente, do outro lado, a ruptura que exporia ao limite o autoritarismo do regime: a decretação do AI-5. Por fim, investigaremos distintos projetos de cinema que ecoaram no período, com destaque especial para uma aproximação com os Novos Cinemas Latino-Americanos e, para tanto, seremos guiados pela perspectiva de um "Cinema Brasileiro Moderno, cuja periodicidade estaria circunscrita entre o final dos anos 1950 até meados da década de 1970" (AUTRAN, 2017, p. 311) enquanto um recorte que nos possibilita somar novas reflexões e filmes para o debate e trazer novos ensejos na reflexão em torno da figuração de procedimentos correlatos em outros "novos Cinemas" pelo mundo.

2.1. Os horizontes políticos da década de 1960 e seus dilemas: Do Golpe de 1964 a 1968 no Brasil, das mobilizações organizadas aos Anos de Chumbo

Pensar os processos históricos brasileiros a partir das reverberações nas produções audiovisuais envolve necessariamente uma caracterização sólida do momento histórico em questão. No presente tópico, faremos um conjunto de apontamentos deste processo, tendo em vista uma abordagem que enquadra um arco temporal mais extenso para melhor compreendermos o contexto de 1968.

Neste percurso historiográfico é preciso ter em vista o longo processo de modernização da sociedade brasileira desde o fim do autoritário Estado Novo (1937-1945),

que se acentua no governo democrático de Getúlio Vargas (1951-1954) e seu fomento à indústria, mas também, a partir de uma estratégia distinta, de abertura de capitais, que ecoa no fim da década de 1950, no governo Juscelino Kubitschek (1956-1961).

A segunda metade dos anos 1950 é marcada por uma série de projetos em sintonia com os rumos da modernização capitalista, que leva a novas relações com os espaços urbanos e com a experimentação de novas práticas artísticas. Neste horizonte, podemos citar o caso da Bossa Nova, o projeto do Teatro de Arena de São Paulo e sua luta por dramaturgia brasileira moderna, os "concretos" e toda a geração em torno dos irmãos Campos e de Pignatari e, por fim, o nacional-popular no Cinema Novo. Para além do horizonte artístico, tal momento na virada dos anos 1950 para os anos 1960 é marcado por um conjunto de fatos na vida política: os "Cinquenta Anos em Cinco" de Juscelino Kubitschek e seu Plano de Metas, a inauguração de Brasília em 1960, a maior independência na política externa brasileira no governo de Jânio Quadros (1961) e João Goulart (1961-1964), o horizonte político progressista, construído pelo projeto de reformas de base de João Goulart, em especial as propostas de San Tiago Dantas e Celso Furtado, os projetos para a cultura do Centro Popular de Cultura (CPC) e o papel da UNE neste processo (principalmente entre 1962 e 1964), entre uma série de outros eventos que poderiam compor o panorama da década, aqui pinçados com o objetivo de enumerar alguns eventos que fizeram parte de tal processo.

Com este breve panorama, é possível entender os governos democráticos brasileiros entre a segunda metade da década de 1950 e a 1964 enquanto um projeto de modernidade que passava por um plano de modernização capitalista, mesmo com uma série de instabilidades no campo político, em especial na relação com as Forças Armadas, mas que, apesar da gravidade, não ocupava o centro dos debates públicos.

Certamente tal processo oscilou entre um horizonte mais progressista a momentos de maior instabilidade, caso, por exemplo, da rebelião organizada por militares da aeronáutica na Revolta de Jacareacanga (1956), cujo impacto político posterior é quase nulo. É a partir da renúncia de Jânio Quadros em 1961 que a situação se agrava com a resistência enfrentada por João Goulart para assumir o mandato. Neste momento, é preciso rememorar a importância da Campanha da Legalidade, que tinha como figura central a do governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola.

É a partir do governo de João Goulart que uma série de forças, contrárias às propostas reformistas do governo, se articulam, com o apoio dos grupos que representavam os interesses do capital financeiro, em especial a partir de pautas morais. Aliado a isto, estava o ambiente político desfavorável, que impôs "a solução parlamentarista", a pressão em torno dos Planos

Trienais de Celso Furtado (anunciado em 1962) e, em especial, a dificuldade encontrada pelo governo para colocar em prática o amplo projeto modernizador das Reformas de Base.

No período anterior ao Golpe, os movimentos sociais organizados conseguem criar uma série de organismos de proteção ao trabalhador, caso da “multiplicação dos sindicatos rurais” (IAKOI, 2005, p. 73) que, se pensadas em conjunto com a crescente organização das Ligas Camponesas no Nordeste e a criação e unificação de entidades sindicais, como “o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) e a Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura” (IAKOI, 2005, p. 73), evidenciam um momento importante de organização do trabalhador do campo.

Tal situação política repressiva tem “peso decisivo na forma como se configuram os debates cinematográficos entre o diagnóstico da realidade do subdesenvolvimento e a experimentação de uma linguagem" (MESTMAN, 2016, p. 46).

Com o Golpe de 1964, houve o mais severo momento de ruptura institucional, que foi sendo agravado nos anos seguintes com os Atos Institucionais e com um desenho de país que cada vez mais se afastava deliberadamente do regime democrático, o que atinge seu ápice a partir de 1968 com a decretação do AI-5. Tal cenário repressivo se alastra para todos os setores: a cassação de dezenas de deputados e senadores no Congresso Nacional, o fechamento de sindicatos e organizações de classe, entre muitos outros. Neste contexto, no campo das artes, nota-se um conjunto significativo de obras que evidenciam uma "crise da teleologia da historia associada às grandes esperanças prévias ao Golpe" (MESTMAN, 2016, p. 46), que figura de formas distintas nos filmes investigados no corpus.

2.1.1 Os processos artísticos e culturais e a década de 1960

Tendo em vista um contexto mais amplo do debate crítico nos anos 1960, tomaremos como ponto de partida uma noção de que a arte sessentista foi aquela que, até então, de forma mais plural, teve em seu horizonte a prática artística como um vetor de transformação social. Guardadas as devidas proporções, tal percepção já está presente no fim dos anos 1950, mas é nos anos 1960 que se consolidam iniciativas que aproximam da arte cinematográfica um horizonte amplo de luta política que se pretendia engajada em um processo mais radical de redução das desigualdades e que, dentro de sua pluralidade, traziam um olhar para diversas noções progressistas.

Tal processo é usualmente entendido pela aproximação de uma série de iniciativas junto à sociedade civil organizada, seja por meio dos sindicatos, da luta pela terra (engajada especialmente pelas Ligas Camponesas), dos partidos de esquerda (de posturas variadas, entre os quais estavam o Partido Trabalhista Brasileiro, que teve João Goulart nos seus quadros, além de PSB, PCB e PC do B), de organizações católicas progressistas (entre elas a Ação Popular) e dos movimentos estudantis (caso dos Centros Populares de Cultura (CPC), em especial entre 1962 e 1964 no qual os artistas se viam como atores sociais capazes de aglutinar forças rumo a um projeto de transformação social).

É fato, porém, que quaisquer dos projetos artísticos que desafiavam as formas de poder após 1964 passaram a enfrentar confrontos diretos quando, suspenso o período democrático, o sistema repressivo do Estado torna-se mais articulado em conjunto com grupos de extrema direita, caso dos ataques a artistas promovidos pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Tal panorama nos faz pensar em um momento distinto, entre 1964 e 1968 marcado pela cisão com o período democrático e a deposição de um projeto de país, articulado em torno do governo de João Goulart e dos setores progressistas que se inviabilizou com a Ditadura Militar, o que provocou uma revisão horizonte de transformação social na produção artística.

Dentro deste horizonte, é possível destacar iniciativas distintas na cena cultural pós-Golpe, que incluem desde as ações do Grupo Rex e de artistas como Gerchman e Dias à Nova Objetividade, dos Festivais da Canção e todo um horizonte no cinema brasileiro que vai desde *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964, Glauber Rocha) a *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha), de *Os Fuzis* (1964, Ruy Guerra) a *O Desafio* (1965, Paulo César Saraceni), de *A Derrota* (1966, Mário Fiorani) a *O Caso dos Irmãos Naves* (1967, Luiz Sérgio Person).

No campo teatral, destaca-se um campo de forte transformação e embate, entre os quais, logo após o Golpe de 1964, estão os trabalhos do Grupo Opinião, com a colaboração de artistas ligados ao CPC e ao Teatro de Arena de São Paulo, entre os quais Oduvaldo Vianna Filho, João das Neves, Augusto Boal e Paulo Pontes, que irá estrear no Rio de Janeiro o espetáculo *Opinião* (1965, direção de Augusto Boal) e *Liberdade, Liberdade* (1965, direção de Flávio Rangel). A este panorama, somam-se as encenações do Teatro de Arena (como *Arena Conta Zumbi*, 1965 e *Arena Conta Tiradentes*, 1967, com textos escritos por Augusto Boal e Gianfancesco Guarnieri e que se tornam o laboratório inicial do Sistema Coringa de Boal), o Teatro Oficina (*Os Pequenos Burgueses*, 1963-1964 e *Andorra*, 1965, em um

percurso de foi de Stanislavski a Brecht) e o impacto internacional de *Morte e Vida Severina* (1965, do grupo TUCA, direção de Silnei Siqueira).

Também se pode ressaltar a atuação de um grupo plural de compositores e músicos experimentais de vanguarda como Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Damiano Cozzela, Gilberto Mendes, além de Jorge Antunes e seus projetos pioneiros na música eletroacústica, Jocy de Oliveira e os experimentos com a música eletrônica, e os já mais veteranos Hans-Joachim Koellreutter e Walter Smetak, que tiveram um dialogo próximo com toda uma geração de artistas populares e eruditos. No campo das artes plásticas, toda uma nova geração de artistas traz à tona novos procedimentos e aproximações entre os quais aqueles ligados ao horizonte da arte pop, que tensionam os limites entre a construção midiática, a crítica social e certa iconografia do consumo apropriada de forma iconoclasta, entre os quais Rubens Gerchman, Antonio Dias, Carlos Vergara e Claudio Tozzi. Soma-se a este horizonte a influência de projetos estéticos de artistas como Hélio Oiticica, que por meio de seus penetráveis, bólides e demais instalações performáticas tensionava os limites da relação arte/vida.

O período próximo ao ano de 1968 marca um momento de grandes mobilizações populares em oposição ao regime militar instituído, ainda que fortemente reprimidas, e a ascensão de uma nova geração de artistas, bastante impactados pelo processo político e informados pelos debates críticos da época que passa a ganhar centralidade no debate entre 1966 e 1968. Com a decretação do AI-5, em dezembro daquele ano, tal projeto artístico é castrado pelas forças repressivas e o caminho se apresenta sem retorno no qual o horizonte de transformação social parecia cada vez mais distante, o que fez com que se buscassem outras formas de resistência. Neste contexto,

> O campo cultural vê-se então marcado de contradições, uma vez que o fechamento político da democracia brasileira convivia com a abertura da sociedade de massa e de um mercado de consumo mais amplo para bens como discos, filmes, rádios, peças de teatro, livros, etc. Essa concomitância entre crise política e oferta de bens simbólicos cria situações históricas específicas. Como a ascensão dos programas de televisão, das campanhas publicitárias e dos novos hábitos da juventude brasileira – geralmente desligada do engajamento político explícito –, a homogeneidade cultural "revolucionária" foi quebrada. A partir da segunda metade da década de 1960 iniciam-se os vários conflitos que marcariam época e o próprio campo cultural, cada vez mais amplo, plural e disputado (COELHO, 2010, p. 83).

Deste momento, o mais repressivo da Ditadura Militar, há um colapso das formas de pensar as práticas artísticas em que um horizonte de transformação social por meio da conscientização das massas paulatinamente parecia mais distante. Tal gesto se deu através de

uma radicalização do processo artístico, das fronteiras arte-vida, do uso de imagens da abjeção, do enfrentamento direto com o público, seus critérios morais normativos, entre dezenas de outras adjetivações possíveis.

2.2. 1968 e suas rupturas nos processos sociais, políticos e artísticos

Sobre o contexto mais amplo de 1968 pelo mundo, Antunes e Ridenti (2007) comentam que o momento foi marcado, por uma soma de fatores que ecoaram, ainda que de formas muito distintas, na década de 1960: a

> (...) industrialização avançada, a crescente urbanização e consolidação de modos de vida e cultura das metrópoles, a massificação dada pela indústria cultural, o aumento do proletariado e das classes médias assalariadas, a importância dos jovens na composição etária da população, o acesso crescente ao ensino superior, além da incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam (ANTUNES; RIDENTI, 2007, p. 79).

Neste contexto, se configurou um momento em que ecoaram "múltiplas explosões e revoltas: operárias, estudantis, feministas, dos negros" (ANTUNES; RIDENTI, 2007, p. 78), o que torna o ano de 1968 como um importante marco da resistência. Os contextos políticos e históricos, mesmo que com algumas bandeiras coincidentes, repercutem de forma muito distinta pelo mundo, visto que os contextos sociais eram muito distintos.

Deste complexo panorama aqui apresentado, conclui-se que o ano de 1968 é um ponto de partida essencial para compreender um amplo panorama de mudanças ocorrido no cinema latino-americano durante a década subsequente, justamente por tratar-se de um momento em que as rupturas dos processos políticos e artísticos estão mais marcadas e que se reflete de forma mais evidente na ebulição de novas fronteiras para os processos artísticos.

A partir de Jamenson (1984), Mariano Mestman (2016) reflete como o contexto de 1968 se "inscreveu em um olhar para um recorte histórico mais extenso" (MESTMAN, 2016, p. 8), em especial no campo da cultura. Ele se apóia na "ideia de Fredric Jameson (1984) de uma 'longa década de 1960', que vai da segunda metade dos anos 1950 até o começo dos 1970" (AGUIAR, 2016, p. 240), em especial até 1974, no qual, "ao ano 1968 é atribuído um caráter de quebra, de mudança" (AGUIAR, 2016, p. 240). Para tanto, Mestman (2013) a partir de Claudia Gilman, situa a presença de "um processo histórico de dimensões transnacionais" (MESTMAN, 2016, p. 9) que se estenderia do fim dos anos 1950 até "1973 ou 1976" (MESTMAN, 2016, p. 9). O autor traça uma delimitação histórica para situar até que

momento tais processos em jogo no contexto de 1968 tem centralidade. Para tanto, situa as crises do petróleo de 1973 como pontos essenciais, mas falta uma delimitação mais estrita de tal processo justamente na América Latina, no qual poderíamos pensar também em alguns eventos como o processo de Abertura "lenta e gradual" no Brasil, o Golpe Militar do general Jorge Rafael Videla na Argentina em 1976 contra o governo de Isabelita Perón, entre muitos outros, mas que, mesmo assim, não dão conta de tal olhar mais amplo sobre o processo.

Um olhar para o processo político durante o ano de 1968 evidencia como se tratou de um ponto de partida paradigmático para a investigação aqui proposta. Momento de grandes mobilizações populares, 1968 marca o instante que a Ditadura confrontou-se de forma direta com as ruas, último instante que ainda foi possível que membros da sociedade civil tivessem liberdade de organização para arregimentar grandes manifestações públicas, mesmo que sempre seguidas de confrontos e, em muitas vezes, um saldo de mortos.

Deste contexto, vale destacar as mobilizações após a morte do estudante Edson Luís em março, após a invasão das tropas ao restaurante Calabouço, reduto universitário, e a grande mobilização durante seu enterro pelas ruas da capital carioca. Em relação às manifestações estudantis, destacam-se a ocupação da Universidade de Brasília (UnB), da Faculdade de Medicina de Belo Horizonte, da Faculdade de Direito do largo São Francisco (USP), da PUC-SP e a breve invasão da reitoria da USP, além das passeatas ocorridas por todo o país, grande parte com forte enfrentamento com a polícia e a adesão de intelectuais, artistas e personalidades públicas e críticas aos termos do acordo MEC-USAID.

Os campus universitários tornam-se importantes espaços de resistência, mas também de debate público e campo fértil para produção artística, caso, por exemplo, das produções teatrais estudantis do TUCA, TUSP, TEMA (de estudantes do Mackenzie) e TESE (do Sedes Sapientaes), bastante ativos entre 1967 e 1968, mesmo em um momento em que a liberdade de organização dos estudantes já estava comprometida. A estes, soma-se, logo depois o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV, com direção de César Vieira, ligado ao grêmio estudantil do largo São Francisco e, posteriormente, importante advogado de presos políticos).

As greves de Contagem e Osasco, importantes cidades industriais em torno da capital mineira e paulista, respectivamente, são marcos dentro de um panorama de mobilizações sindicais que também vem à tona e que são rapidamente silenciadas pelo aparato repressivo do Estado.

Além disso, destacam-se as ações no âmbito da resistência de grupos dissidentes da Ação Popular (AP) e, entre eles, grupos progressistas ligados a Igreja católica, já fortes antes do Golpe de 1964 e que em 1968 dividem-se em distintos horizontes de ação pública, alguns de intervenção mais direta e outros questionando ações armadas. Somam-se também a fundação de grupos, alguns deles dissidentes do PCB, e suas ações de resistência que defendiam usos de táticas de guerrilha incorporadas a suas pautas, caso do MR-8, ALN, VPR, VAR-Palmares, COLINA, entre outros, que em 1968 cada vez mais se ramificam em uma série de grupos dissidentes em paralelo às suas ações e que ganharam mais força no contexto pós-AI-5.

Não foram poucos os conflitos com a repressão no contexto das manifestações por todo o país. Só no mês de junho destacam-se dois marcos da resistência política: a manifestação posteriormente conhecida como "Sexta-feira Sangrenta" pela forte repressão contra os manifestantes e a "Passeata dos Cem Mil", ambas no Rio de Janeiro.

É preciso mencionar também os conflitos ocorridos na Rua Maria Antônia, iniciados a partir de uma escalada de tensões entre estudantes da resistência à Ditadura Militar na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP em confronto com membros de organizações de direita organizados e o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), formado por pequenos núcleos paramitares de "extrema-direita''(ANTUNES, RIDENTI, 2007, p. 82), financiados por empresários e que tinham em seus quadros alguns alunos do Mackenzie e apoio indireto das forças de repressão para suas ações.

A todo esse cenário, soma-se a repercussão do pronunciamento do Deputado Márcio Moreira Alves na Câmara dos Deputados que, depois de apoiar o Golpe de 1964, tornara-se um forte opositor e utilizou o púlpito para denunciar a tortura, condenar a da invasão da UnB e para um pedido de boicote às celebrações do 7 de setembro.

Em todos os eventos citados, as forças de repressão atuaram de forma bastante violenta em embate direto com a sociedade civil, sempre com um saldo de presos e feridos elevado, na maioria das vezes com uso de armamentos, o que aumentava o saldo de mortos. No mês de outubro, quase 800 estudantes foram presos no Congresso da UNE em Ibiúna, realizado clandestinamente, com a prisão das principais lideranças estudantis.

É com a decretação do Ato Institucional n. 5 (AI-5) em 13 de dezembro de 1968 que a situação mais uma vez se agrava e, com o fechamento do Congresso e a suspensão das

garantias constitucionais, o Regime Militar entra em seu período mais repressivo. Sua promulgação "assegurou o fim dos movimentos de massa" (FREITAS, 2013, p. 27) em oposição à Ditadura e introduziu aquilo que se convencionou chamar como os Anos de Chumbo, que impuseram aos artistas "novas fórmulas de reações (...) do silêncio às metáforas, (...) a contracultura e o exílio" (FREITAS, 2013, p. 27), e a "redefinição do projeto de uma vanguarda" (FREITAS, 2013, p. 28). Tal momento de auge da repressão irá se estender por toda a primeira metade dos anos 1970, período em que muitos dos filmes aqui relacionados foram realizados. O AI-5 seria revogado apenas dez anos depois, nos fins de 1978.

2.3. A criação artística no contexto de 1968 no Brasil

No horizonte dos processos artísticos, ecoam vozes de uma nova geração que, em resposta a tal ausência de perspectivas instaurada pelo clima repressivo, trouxe à tona novos procedimentos, questões e embates. Seja nas artes plásticas, no cinema, na literatura, na música, no teatro, na dança, etc. surgem novas respostas a um ambiente de repressão e censura.

Havia, no debate crítico entre o Golpe de 1964 e o contexto de 1968 uma crise de certo realismo social com a ruptura democrática que fez com que as perspectivas dos setores progressistas de engajamento das massas em prol de um horizonte revolucionário ruísse completamente. O nacional-popular da arte engajada pré-Golpe passa por uma revisão crítica de suas perspectivas, que são incorporadas em inúmeras obras dos mais distintos campos da produção artística. Segundo Mônica Carballas (2011),

> Durante este período (anos 60-70) a criação cinematográfica explora e avança formas diferentes de ver e fazer que se traduzem na tela, (...) em outras maneiras de narrar e colocar nas imagens os conflitos, as contradições e as dificuldades da sociedade brasileira (...) na Ditadura Militar que desintegrou as ilusões reformistas e revolucionárias dos anos anteriores (CARBALLAS, 2011, p. 2).

Desta forma, obras que tinham no horizonte o referencial do realismo social que persistiam, ainda que cada vez mais esparsas após o Golpe de 1964, caso dos curtas-metragens campineiros *Um Pedreiro* (1966, Days Peixoto Fonseca) e *O Artista* (1967, Luiz Carlos Ribeiro Borges), desaparecem totalmente no contexto pós-1968. Um caso que exemplifica tal mudança pode ser refletido no abismo que há entre o gesto de *O Artista* em que o protagonista, um artista que, ao tomar consciência de classe ao ver um morador de rua,

larga a flor que havia em suas mãos e sobe o morro, e aquele encontrado no curta mineiro *Rosae Rosa* (1968, Rosa Maria Antuña) no qual, após uma moça de classe média entregar uma rosa a um mendigo, ele come, em close, a flor, encarando o público nos olhos e o confrontando-o. Como comenta a cineasta em entrevista para apresente pesquisa, "a moça achava que estava fazendo um gesto lindo entregando para ele uma flor, mas ele mal enxergava aquilo. A fome era tanta, que serviria só para alimentar" (ANTUÑA, 2019).

Em oposição às perspectivas daqueles que pretendiam construir uma "arte de engajamento" de "conscientização das massas" que não poderia se utilizar de nenhum gesto de cisão com o público a quem se destinava e sim mobilizar setores políticos em prol de ideais progressistas, surge uma nova geração de artistas que partilham a defesa da experimentação como um gesto de radicalização.

Tal momento marca uma mudança nos processos artísticos, em que uma nova geração de criadores passa a romper com os procedimentos que vigoravam na dita "arte engajada" da primeira metade da década, que pode ser exemplificada pela distância entre os cinemanovistas e cineastas de Invenção, entre Geraldo Vandré/Sérgio Ricardo/Carlos Lyra e os tropicalistas, entre as propostas de teatro do CPC e do teatro Oficina, etc.

Surge, portanto, uma nova geração mais aberta à experimentação, à iconoclastia e à atitude anárquica, à afirmação do cafona e do vulgar, ao jogo com as ambiguidades e estruturas da agressão e que passa trazer no horizonte uma abertura a todo um horizonte de processos artísticos antes renegados, caso das chanchadas revisitadas pelo Cinema de Invenção ao universo da *pop art* incorporado nas artes plásticas, da reverência ao apresentador televisivo Chacrinha como um tropicalista à reabilitação da guitarra elétrica na música popular brasileira, da inclusão de *Coração Materno* de Vicente Celestino em *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968, cantada por Caetano Veloso) à sua adaptação no filme *Em Cada Coração um Punhal* (1969, episódio *Transplante de Mãe*, dirigido por Sebastião de Souza), entre outros exemplos.

Neste mesmo período, há um momento de grande transformação nos projetos de inúmeros encenadores do teatro paulista que apontam para direções muito distintas do projeto estético nacional-popular do Opinião e do Teatro de Arena. Em relação a isso, podemos pensar na radicalização dos projetos estéticos das peças do Teatro Oficina (de *Os Pequenos Burgueses*, 1964 à encenação de *O Rei da Vela*, 1967, na qual, o texto se faz muito presente no espaço da cena, em especial no trecho final em que um grande cartaz cobre o espaço

cênico com um recado direto ao espectador, *Roda Viva*, 1968 e *Na Selva das Cidades*, 1969, que incorpora a pichação na proposta cenográfica de Lina Bo Bardi), do já mencionado grupo TUCA (que passa por uma grande transformação do projeto de *Morte e Vida Severina*, 1965, até a encenação de *O&A*, 1967, ambas com importante papel de Silnei Siqueira, José Armando Ferrara e Roberto Freire), assim como o teatro *pop* de José Agrippino de Paula (caso de *Tarzan III Mundo*, 1967) e as encenações de Victor Garcia (entre as quais *Cemitério de Automóveis*, 1968 e *O Balcão*, 1969). A esta cena, soma-se toda uma geração de dramaturgos, entre os quais Antonio Bivar, Leilah Assumpção, Isabel Câmara, José Vicente e Consuelo de Castro (mais distante deste grupo, o caso bastante particular de Plínio Marcos), daquela que é frequentemente referida como a "geração 69" que, no fim da década de 1960, fortemente impactados pela cena contracultural, mergulham-se em um projeto de teatro, estruturado em cenas intimistas (com raras trocas de cenário e poucos personagens) que, incorporando aquilo que era visto como vulgar, agressivo, de "mau-gosto", leva ao limite os dilemas morais daqueles que eram sufocados pela estrutura repressiva em curso: as classes médias sem perspectivas de ascensão social cujos conflitos existenciais descambavam para a violência, aqueles cujos comportamentos eram vistos como desviantes pelos padrões morais do regime e toda uma marginalidade urbana presa em seu próprio destino e que era capaz de tudo para satisfazer seus desejos individuais.

Tal multiplicidade aqui apresentada evidencia que os critérios que definem tais fronteiras entre a "arte engajada" e a "experimentação" não podem ser retomados de forma a anular um ambiente cultural bem mais complexo cujas questões iam muito além de tal debate, o que lido a luz do nosso tempo, nos parece cada vez mais reducionista e apaga camadas de tensões que poderiam adicionar novos olhares para estas produções. Mesmo assim, tais terminologias fizeram parte do debate crítico e pautaram posições de muitos dos artistas envolvidos com a produção "nascida às margens do AI-5" (FREITAS, 2013, p. 72).

Tendo em vista um campo expandido das artes visuais e suas pontes cada vez mais presentes com outros horizontes da produção artística Frederico Morais traz a tona termos contundentes como "arte de guerrilha" e "contra-arte" para se referir a um conjunto de contundentes ações públicas performáticas realizadas por um "conjunto heterogêneo de artistas muito jovens, altamente experimentais e forjados a ferro e fogo no calor daqueles anos" (FREITAS, 2013, p. 29) que colocavam de forma bastante radical questões que tensionavam diretamente a recepção do publico, ou, nas palavras do próprio: "o artista dá o tiro, mas a bala lhe escapa, (...) só sai ileso (...) quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é

alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte" (MORAES apud FREITAS, 2013, p. 27-28). Soma-se a isso um ponto de vista do artista que toma como principio um olhar aguçado para

> (...) uma arte e história marginais, que não se constituíram com ismos, estilos, que não se deixaram cristalizar em fórmulas para consumo doméstico nos manuais escolares. (...) É o precário como norma (...) não estamos preocupados em concluir, terminar, dar exemplos (MORAES apud FREITAS, 2013, p. 31).

A noção de contracultura também é fundamental neste processo. Para Mariano Mestman (2016) "as rupturas de 1968 (...) incorporam e reformulam as tradições de vanguarda do século XX, política, artística e culturalmente, com um interesse importante nos processos de síntese ou de convergência" (MESTMAN, 2016, p. 38), com especial atenção à "incorporação de tendências contraculturais" (MESTMAN, 2016, p. 38). Segundo ele,

> Da mesma forma que nas tendências experimentais é usualmente reivindicada uma dimensão política associada às suas buscas, onde a situação nacional é aludida e confrontada de maneira oblíqua, alegórica, muitos estudos também se referem às áreas experimentais com a linguagem fílmica que podem ser reconhecidos nos filmes mais abertamente políticos, contra-informativos do período; uma pergunta que até caracterizaria o trabalho de alguns cineastas (MESTMAN, 2016. p. 44).

O horizonte político de 1968, em especial, pós-AI-5 impacta a possibilidade de projetos artísticos baseados no diálogo e na colaboração mais frequente em "movimentos artísticos" organizados, o que se deve à própria repressão do Estado, que dificultava ações coletivas que poderiam ser entendidas como políticas, e o exílio de um significativo conjunto de artistas.

Neste momento, seria possível citar uma multiplicidade de exemplos da ação da repressão em relação a eventos artísticos e à exibição de filmes que tensionassem qualquer aspecto do regime militar, seja ela a repressão em si, seus valores patrióticos, a militarização, questões de ordem moral e comportamental, obras que trouxessem em seu horizonte o apoio a setores progressistas ou personagens da história recente do país ligados à esquerda ou mesmo que discutissem temas caros a estes setores, seja o anti-imperialismo, a questão fundiária brasileira, entre outros.

Neste sentido, é possível retomar exemplos de outros setores no contexto de 1968, caso das Artes Plásticas, como o emblemático fechamento da exposição do MAM que exibira obras que seriam mostradas na Bienal de Paris daquele ano, o "fechamento pelo exército" (FREITAS, 2013, p. 68) da Bienal Nacional da Bahia, a invasão ao Salão de Artes de Santos, a destruição, pela polícia, de escultura com "referência a bandeira americana" (FREITAS,

2013, p. 68) e, já em 1969, a censura e destruição de obra na Bienal de São Paulo, que antes mesmo de tais fatos já sofrera um boicote internacional ("Bienal do Boicote", com adesão maciça a recusa de aderir à exposição) em resposta à recentes ocorrências citadas e à censura sofrida na edição anterior com apreensão de duas obras.

Tal cenário repressivo se alastra para outros setores que envolvem o contexto cinematográfico, caso, por exemplo, das dificuldades crescentes encontradas pelo movimento cineclubista que, após a decretação do AI-5, sofreu um grande baque, caso, por exemplo, da perseguição ao Conselho Nacional de Cineclubes brasileiros que fez com que as atividades dos encontros por eles promovidos fossem interrompidas e suas atividades "tolhidas pelo Estado" (ROCHA, 2011, p. 84). Como destaca Leonardo Barbosa Rossato (2009) e Flavio Rogério Rocha (2011) tal horizonte do cineclubismo seria retomado, parcialmente, apenas em 1974, como a retomada dos encontros nacionais de cineclubistas, antecipada pela realização de esparsas atividades entre 1972 e 1974, em especial, a realização das Jornadas Brasileiras de Curtas-Metragens de Salvador, com importante atuação de Guido Araújo na organização.

Tal horizonte repressivo aprofundado com a decretação do AI-5 persiste por toda a primeira metade dos anos 1970, quando uma perspectiva de Abertura Política longínqua e "em aberto" volta ao processo político, em um momento no qual houve o retorno de alguns dos exilados (muitos deles só retornariam anos mais tarde, em especial, no caso das lideranças da esquerda, com a Anistia em 1979) e o acirramento da crise econômica (com a piora dos índices econômicos a partir de 1974), que gradualmente foi minando o apoio dos setores conservadores em relação aos militares da Linha Dura que até então tinham grande força no governo. É apenas no fim da década, porém, que, com a pressão das organizações de classe (em especial, dos sindicatos) e da sociedade civil em geral, prejudicada pela crise econômica, foram revogados uma série de mediadas autoritárias de regime, com destaque para o AI-5 (cuja revogação foi decretada outubro de 1978 para vigorar a partir de janeiro do ano seguinte), e ratificada a Lei da Anistia, em um momento em que o aparato repressivo do Estado passa a ser tolhido por outras esferas do poder (mesmo com as inócuas tentativas de radicalização dos setores da linha-dura do regime).

2.4. Os processos históricos de 1968 e a figuração do texto escrito no audiovisual

Tendo em vista um período bastante amplo, que compreende boa parte dos anos da Ditadura Militar (1964-1985), é natural que tenhamos que explorar uma pluralidade de fenômenos para pensar os objetos circunscritos a partir de nosso recorte, partindo de um olhar para as diferentes relações que tal cinema estabeleceu com um procedimento específico ligado as distintas figurações do texto escrito na imagem.

Dentro desta multiplicidade de fenômenos que possam contribuir para a reflexão sobre o uso do texto na tela enquanto parte de uma pesquisa mais ampla de linguagem, optamos por trazer à tona uma pluralidade de formas de pensar o cinema que, neste contexto de 1968, passaram por uma preocupação com novas formas de construir um circuito para exibir seus filmes, os quais, pelas dificuldades de chegar a um circuito exibidor e pela censura a que tais obras foram submetidas, tiveram que buscar novos caminhos para produzirem e exibirem seus filmes, que não passassem pelo Estado. Desta forma, obras que no início de 1968 conseguiam, mesmo com inúmeros cortes, chegar a circuito, após o AI-5, ou seja, lançados em um contexto de radicalização dos meios autoritários do regime, passam, cada vez mais, a enfrentarem dificuldade de entrarem no circuito comercial, em um momento em que, em paralelo, os realizadores se enveredavam com uma postura de enfrentamento mais radical em resposta aos aparatos anti-democráticos constituídos e em confronto direto com as figuras do bom gosto burguês.

Como destaca Rubens Machado Júnior, "a multiplicidade e diversidade de proposições estéticas são uma das marcas distintivas da produção dos anos 70, imposição, em parte, da segmentação fragmentária das experiências forçada pelo regime político autoritário" (MACHADO JÚNIOR, 2005, p. 221). A isso, é preciso acrescentar como tal percepção se estende à multiplicidade de bitolas utilizadas nestas produções, sejam elas de 35mm, 16mm, Super-8 ou mesmo em Vídeo, somada às mais distintas mostras e eventos, muitos deles intermitentes, realizadas no período por todo o país que, "escapando ao controle sistemático da indústria cultural, (...) acolhem sensibilidades rebeldes e contraculturais" (CAMPOS; MACHADO JÚNIOR, 2017, p. 146) e formam "uma miríade de pequenos eventos que escapavam da censura e de outros controles instituídos ou a eles resistiram" (CAMPOS; MACHADO JÚNIOR, 2017, p. 145).

Em relação a isto, é preciso destacar como, neste sentido, são plurais as formas de produção encontradas, visto que há um abismo entre, por exemplo, a recepção em sala de *O Anunciador ou Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins) e *O Bandido da Luz*

Vermelha (1968, Rogério Sganzerla), dois projetos bastante pessoais de seus realizadores. Nesta relação, *O Bandido* é de fato uma exceção, mas que nos indica mais uma vez uma cisão que dificultou no contexto pós-68 e pós-AI-5 a entrada destes realizadores em um circuito de exibição em salas comerciais que pudessem garantir a sustentabilidade econômica dos filmes, algo que foi ainda mais prejudicado pela censura. Em relação a isto, é preciso destacar como a ação dos órgãos de censura praticamente inviabilizou o trabalho de realizadores como Neville de Almeida e Luiz Rosemberg Filho, exemplos emblemáticos de diretores que durante os anos 1970 tiveram uma sequência de filmes totalmente proibidos. Há, dentre os casos analisados, muitos que nunca foram exibidos em circuito comercial, limitando-se a um circuito de festivais e cineclubes, o que se deu, em especial pela exibição total ou parcial pela censura.

Em relação ao corpus fílmico, se observa o quanto estão entranhadas no seu momento histórico e em suas novas formas, em especial, como o uso do texto na tela, expressam a multiplicidade de acontecimentos, processos, contradições e o cerceamento das liberdades.

A presente pesquisa, devido ao corpus fílmico escolhido, procura elucidar como a noção de experimental pode ser pensada em torno do texto na tela. Para tanto, é preciso considerar uma história de um cinema que se atenta para a experimentação em relação ao uso de um procedimento específico, o que passa por uma série de cineastas que podem fazer parte de uma História do Cinema Experimental no Brasil. O primeiro ponto a notar é a pluralidade dos materiais estudados, mesmo que a partir de inúmeros pontos de convergência, tanto no modo de pensar o cinema, no fazer, na circulação e na distribuição dos materiais, o que a afirmação de Rubens Machado Júnior sintetiza com a formulação de que o "cinema experimental no Brasil pode ser muita coisa" (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 208) e, contudo, "persistem repertórios intocados pela análise mais detida e interpretativa, (...) menos conhecidos e frequentados, filmografias pouco lembradas, carentes de discussão, outras de mapeamento apenas começado ou prospecção recente" (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 208), o que se relaciona em parte pelo fato de que o dito experimental é, "o cinema que mais desafia a História da Crítica" (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 209), por ser aquele que foge à regra, de categorias de análise e que, por excelência, tensiona os parâmetros e se constrói a partir de "pontos cegos" (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 209) e desvios.

Torna-se, portanto, parte da metodologia de pesquisa visibilizar materiais, buscar fontes, construir pontes com os realizadores e, de alguma forma, deixar algum contributo em

relação à preservação e circulação dos filmes aqui refletidos, o que inclui refletir obras com "poucas linhas reflexivas, rara análise crítica. Há mesmo segmentos inteiros pouco vistos, ou por levantar, como o experimentalismo superoitista, certos núcleos mais amadores, o vídeo militante etc." (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 208).

Neste conjunto, figuram inúmeros realizadores bastante díspares, ilhas ou arquipélagos no pensamento cinematográfico e, portanto, merecem "análises singularizantes" (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 210), ou seja, partindo de metodologias que partam de suas singularidades dentro de um contexto mais amplo. Tais projetos de cinema, portanto, em sua pluralidade, consolidam uma

> (...) recusa política sistemática dos modelos estéticos e convenções, a busca de rupturas em forma e conteúdo, se dá de maneira mais *livre* no cinema de artista, independente, amador, outsider, e nas suas modalidades mais interessadas, fadadas ou condenadas ao criar do cinema de garagem, não-alinhado, marginal, inocente, rebelde, visionário, *naïf*, subterrâneo, anticapitalista, primitivo, diferente, cafajeste, negativo, revolucionário, maldito (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 209-210).

A pesquisa está circunscrita entre o período de recrudescimento repressivo pós-1968 e o período da Abertura. O ano de 1968 foi escolhido como ano chave para introduzir o corpus analisado, em especial de um cinema pós-tropicalista, em um momento de grande ebulição política mundial, da Primavera de Praga ao Massacre de Tlatelolco (no México), do Maio de 1968 em Paris ao Cordobazo argentino (em 1969).

Tais manifestações se estenderam também para outras fronteiras menos abordadas, caso da Itália, no chamado *Autunno Caldo* ("Outono Quente"), para a Espanha franquista, pautada pela a oposição ao governo e por questões ligadas aos movimentos estudantis, e até para o Japão, onde a influência militar norte-americana entra em pauta. Além destes, citamos o caso polonês, que assim como na Tchecoslováquia foi pautado por conflitos com as imposições do governo soviético nos cenários locais que, no caso da Primavera de Praga foi seguida por uma ocupação militar que destituiu o governo reformista. No caso inglês, por exemplo, as mobilizações se concentraram em pautas dos estudantes e em oposição à Guerra do Vietnã, por exemplo, sem tanta participação do movimento sindical, como na França, na Argentina e na Itália.

O ano de 1968 também marca um auge repressivo, tanto no contexto internacional, do golpe de estado no Peru e da Guerra do Vietnã, por exemplo, e, no caso brasileiro, de acirramento da censura, das invasões do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), da prisão

dos estudantes que participavam do congresso da UNE em Ibiúna e, no fim do ano, da decretação do AI-5.

No cinema, o engajamento político também faz parte do horizonte, de forma indireta ou direta, em especial em obras onde o texto escrito tem um papel fundamental, seja por meio de cartelas, citações, ou de trabalhos coletivos, caso dos *Cinetracts* e de grupos como o ISLON / ISKRA, o grupo *Medvedkine*, o Grupo *Dziga Vertov*, o Grupo *Zanzibar* (Philippe Garrel, Serge Bard, Daniel Pommereul, Patrick Deval, Jackie Raynal, entre outros), mas também de obras como *La Hora de Los Hornos* (1968, Fernando Solanas e Octavio Getino). Deste núcleo, em meio à forte "crítica aos regimes políticos, ao sistema de representações da sociedade burguesa e ao próprio aparato produtivo do cinema industrial" (DUCA, 2019, p. 34) tais projetos de cinema ecoaram uma forte mudança de paradigmas para pensar o seu tempo: colocaram em xeque a noção de representação, revisaram e revisitaram os conceitos de autoria e promoveram obras de intervenção direta no tecido social, que pretendiam outras aproximações com o público e, além disso, levar seu cinema para as classes operárias, estudantes e demais setores progressistas.

No Brasil, trata-se também do momento em que as primeiras câmeras Super-8 passam a ter maior circulação, sendo que em 1968 marca o primeiro instante que estas com estas câmeras foram utilizadas em um contexto de experimentação de linguagem e, logo depois, em 1969, produções com as primeiras câmeras da Kodak são realizadas em vários estados, caso das produções baianas, pernambucana, paulistas e cariocas, por exemplo.

Nota-se, neste conjunto, portanto, uma pulverização de relações com o mundo das artes plásticas, do cinema, da música, da literatura, momento em que se consolidam mais pontes entre distintas áreas da produção artística, no Super-8, nas primeiras experiências com instalações audiovisuais nos espaços expositivos e na frequente conexão e parceria de artistas das mais diversas áreas do conhecimento na produção cinematográfica.

A pesquisa, no seu enfoque, não pretende tecer considerações mais amplas sobre o cinema no período estudado, casos da produção da Boca do Lixo paulistana, as comédias eróticas urbanas cariocas, a Embrafilme, o cinema gaúcho (de Teixeirinha aos superoitistas), os festivais de cinema e os circuitos cineclubistas, o fechamento progressivo de muitas salas de exibição, entre centenas de outros aspectos que fazem parte de um panorama mais amplo da década. Será fundamental, porém, caracterizar uma pluralidade de propostas para o cinema que marcaram este período marcado por um regime de exceção repressivo em vigor, e

compreender tal cenário do meio audiovisual ao longo da Abertura Política, o que se deu, especialmente, por pressão da sociedade civil organizada e, desde seu anúncio (a "distensão" do regime anunciada por Geisel) durou mais de onze anos se contarmos até os militares deixaram o poder. Para a Constituição, três anos a mais e para as eleições diretas, seriam mais cinco anos, mesmo com a grande pressão da sociedade civil na campanha das Diretas (1983-1984).

Para isso, foi fundamental a busca de fontes historiográficas para melhor fundamentar a perspectiva sobre os filmes estudados, com a ideia de, a partir de um único procedimento (os usos do texto na tela), caracterizar seus desdobramentos com a história política, social e cultural do período da Ditadura Militar Brasileira (1964-1985), o momento da "reabertura, lenta e gradual" e a consolidação da democracia com o fim do regime de exceção em 1985.

Antes disso, porém será necessário ampliarmos nossos horizontes o contexto da América Latina a fim de compreendermos cruzamentos possíveis entre as distintas noções de Cinema Moderno e os Novos Cinemas Latino-Americanos, tendo em vista como distintas cinematografias dialogaram "com outros fenômenos (...) originados em outras áreas do chamado Terceiro Mundo" (MESTMAN, 2013, p. 11).

2.5. O caso do Cinema Moderno: uma introdução

Pensar "o Cinema Moderno" é pensar uma pluralidade de manifestações de uma geração de cineastas bastante distintos em um contexto histórico do pós-guerra que reverberou em países com diferentes contextos sociais e históricos. Trata-se, certamente, uma das referências centrais para as cinematografias de boa parte dos realizadores das gerações posteriores à segunda metade dos anos 1950 que em suas obras tinham na experimentação de linguagem o eixo central de seus trabalhos. Os ditos "Novos Cinemas" e a *Nouvelle Vague* trazem à cena um projeto de cinema que incorpora diferentes usos do texto na tela na sintaxe fílmica, seja enquanto signos de uma modernidade fortemente impactada por certa urbana, marcada por um olhar para o cinema e seus códigos ou mesmo por um horizonte aberto para a experimentação com novos procedimentos que passa a ser incorporado ao processo.

Para nossa reflexão em torno da figuração do texto nos Novos Cinemas pelo mundo, um conjunto de relações trazidas por Mohamed Bamba (2002), Philippe Dubois (2004) e

Colin MacCabe (1980) e Ismail Xavier (2006) foram fundamentais para que pudéssemos nos debruçar na investigação de parâmetros do corpus fílmico: como os procedimentos de montagem do Cinema Moderno nos permitiram novas formas de experimentação com o uso da palavra escrita, como o uso de recursos gráficos é incorporado à montagem, de que forma o cinema passa a ser visto como o próprio referencial e, por fim, como se deu a experimentação com distintos modelos narrativos.

Evitaremos nos concentrar apenas no caso da *Nouvelle Vague* francesa e, portanto, estenderemos nossa reflexão para alguns casos do Novo Cinema Português, o caso da *Nouvelle Vague* Tcheca e demais exemplos do Novo Cinema Latino-Americano, em especial produções argentinas, chilenas e cubanas. Como não se trata do eixo central de nossa análise, faremos breves comentários sobre alguns procedimentos recorrentes sem qualquer intenção de aprofundamento em relação à análise das obras, pois o foco será apenas nos procedimentos apontados.

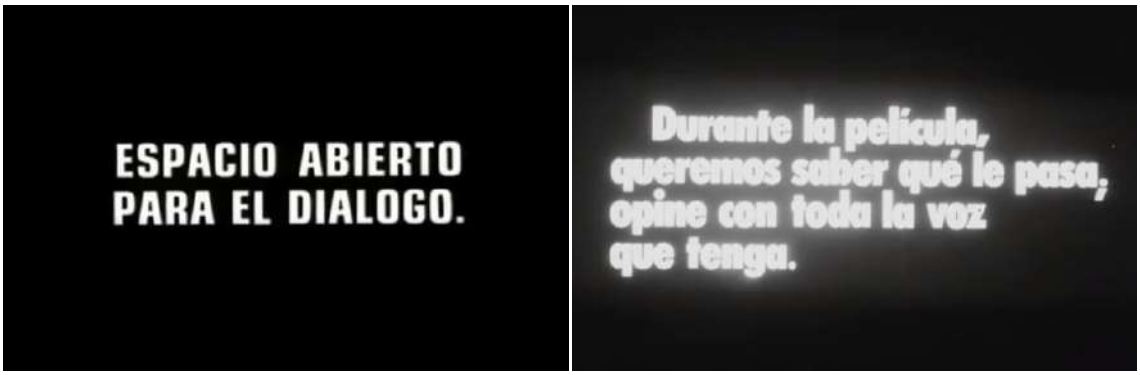
Ao refletirmos uma perspectiva histórica mais ampla, é preciso antes de tudo retomarmos como a representação realista raramente faz uso de tais procedimentos de inserção da palavra escrita e, caso faça, tais usos usualmente continuam dentro de um horizonte de contextualizar um referente, caso, por exemplo, do uso de cartelas de texto que detalham dados sobre os acontecimentos que serão relatados e textos após os créditos que reafirmam a ambição de retratar a realidade como ela é. No caso do Neorrealismo italiano, o uso de inserções gráficas, cartelas de texto, intertítulos é raramente incorporado, em especial na obra dos cineastas cujos projetos passavam por uma reflexão acerca de uma noção de mediação do mundo pautada por uma referência da experiência histórica. Tais procedimentos podem ser observados em obras de filmografias bastante diversas e foram sendo desviados nas cinematografias modernas a partir da segunda metade dos anos 1950 nas quais o uso do texto na tela é "marcado pela lógica de ruptura com o sistema de representação realista" (BAMBA, 2002, p. 217) do Cinema Moderno, o que reverbera em distintos procedimentos.

Na ideia de crise de representação trazida pelo Cinema Moderno, alguns usos do texto na tela evidenciam o "uso retórico dos meios de representação" (BAMBA, 2002, p. 193), o que inclui um jogo constante com os códigos do dito "cinema de gênero". Destaca-se como

> A solicitação do espectador nos filmes modernos (...) passa, entre outros recursos, pela provocação, isto é, pela descontinuidade que as palavras escritas introduzem no

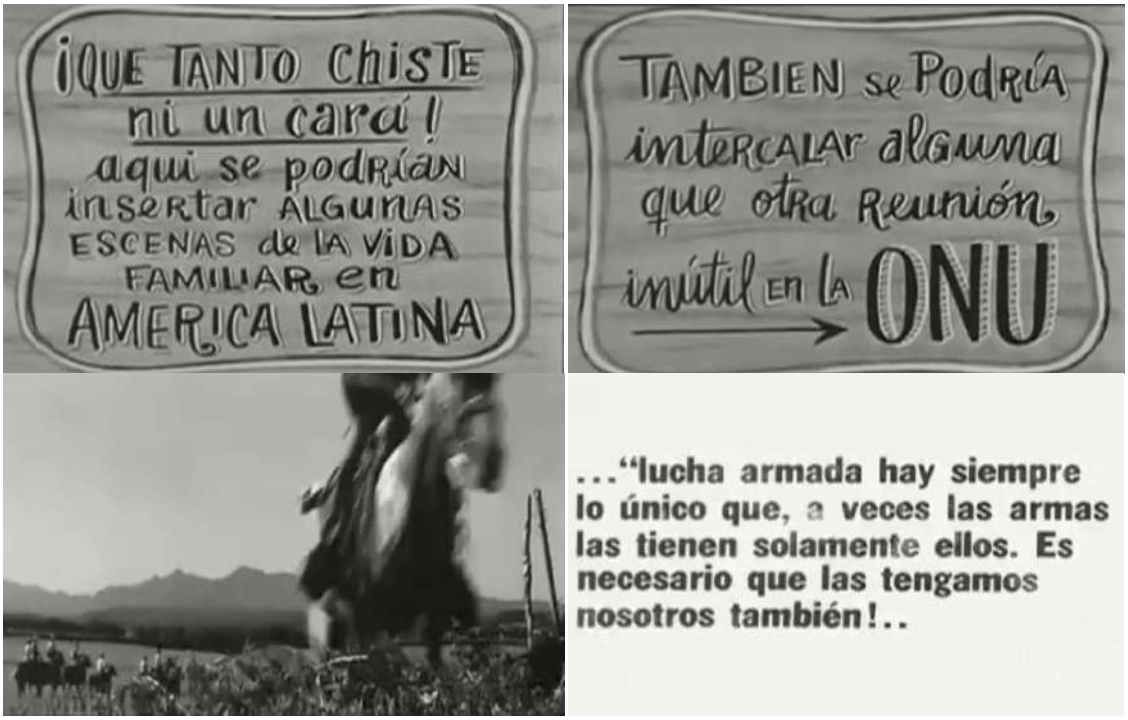
> fluxo visual, com (...) intervenção ou comentário de fora sobre alguns aspectos da diegese ou sobre o conjunto do discurso fílmico (BAMBA, 2002, p. 190).

Deste exemplo, no contexto de 1968, destacam-se *La Hora de Los Hornos* (1968, Fernando Solanas e Octavio Getino), mas também *Palo y Hueso* (1968, Nicolás Sarquís), ambas argentinas. Nas obras, verifica-se o uso de cartelas de texto com o intuito de colocar em questão novas possibilidades de articulação direta com o espectador, provocar novas reações ativas da plateia diante aquilo que vê e discutir a noção de representação, entre as quais destacam-se cartelas com frases como "espaço aberto para o diálogo" (no fim do segundo ato de *La Hora de Los Hornos*) e "durante o filme, queremos saber o que há de errado com ele; opine com toda a sua voz" (tradução livre, cartela inicial de *Palo Y Hueso*).



Imagens - *La Hora de Los Hornos* (1968, Getino e Solanas) e *Palo y Hueso* (1968, Sarquís)

O filme cubano *As Aventuras de Juan Quin Quin* (1967, Julio García Espinosa), por exemplo, recorre a cartelas que interrompem o fluxo das imagens que comentam a ação dramática e os códigos cinematográficos. Um dos eventos mais significativos aparece por meio de uma série de intertítulos que, de forma disruptiva, surgem durante cena de conflito armado como a frase "aqui se poderiam enxertar algumas cenas da vida familiar na América Latina / também se poderia intercalar com imagens de outra reunião inútil da ONU" que, ironizando a arbitrariedade dos códigos, fazem referência à construção argumentativa do cinema militante, e a cartela "... lucha armada hay siempre lo único que, a veces as armas las tienem solamente ellos, Es necesario que las tengamos nosotros también!" com uma menção direta à guerrilha armada.



Imagens - *As Aventuras de Juan Quin Quin* (1967, Julio García Espinosa)

As intervenções do texto na tela podem funcionar como um elemento de “desconstrução e de assimilação dos discursos anteriores referidos” (BAMBA, 2002, p. 192) numa “operação de intertextualidade desconstrutiva” (BAMBA, 2002, p. 192), havendo, porém, em muitos casos, a abertura para uma “pluralidade de sentidos” (BAMBA, 2002, p. 192). Deste conjunto, somam-se filmes que exploram jogos de palavras e aqueles que se aventuram por jogos formais, tanto na exploração de recursos gráficos em geral, ruídos de imagem e grafismos, caso de *As Pequenas Margaridas* (1966, Vera Chytilová), mas também do brasileiro *Sagrada Família* (1970, Sylvio Lanna).

Nestes casos e nos procedimentos anteriormente citados, os usos do texto “contrariam a transparência e o efeito de distanciamento tão inerente aos filmes clássicos” (BAMBA, 2002, p. 189) e “criam uma descontinuidade entre os níveis de enunciação diegético e extradiegético” (BAMBA, 2002, p. 189).

Tal descontinuidade pode partir de distintos procedimentos que envolvem os usos narrativos, enunciativos, discursivos ou disruptivos do texto e que, por vezes, ecoam em uma “intervenção marcada do sujeito do discurso” (BAMBA, 2002, p. 189) em especial, em casos em que o “o nível discursivo suplementar que estes textos trazem na enunciação podem ser de caráter político, militante e ideológico” (BAMBA, 2002, p. 189).

Somados a estes, destaca-se o uso de inserções de palavras e textos "reaproveitados de outros discursos (fílmicos, literários, informativos ou artísticos) que, inseridos nos filmes modernos, tornam-se opacos, (...) com algumas aproximações da prática da colagem" (BAMBA, 2002, p. 186) caso do cinema de Godard, por ele citado.

2.5.1. Notas sobre a *Nouvelle Vague* e o texto na tela na obra de Godard

A partir deste panorama, nota-se que o caso da *Nouvelle Vague* francesa, é exemplo paradigmático para nossa reflexão. Como destaca Paulo Perdigão, a "*Nouvelle Vague* substitui a sua inexperiência pela própria cultura cinematográfica" (PERDIGÃO, 1966, p. 132), formado "num ambiente de cultura e educação cinematográfica, em cinematecas e no exercício da crítica" (PERDIGÃO, 1966, p. 147), o que incluía apropriação de clichês visuais e procedimentos autorreferenciais de curtição com os códigos cinematográficos (que ecoava nos procedimentos do texto), seja do cinema clássico, dos filmes B norte-americanos, dos neorrealistas, etc.

Além disso, trata-se de um cinema que incorpora toda uma *imagerie* urbana, através de citações textuais e tendo origem em diversos meios, seja pela incorporação de anúncios, capas de livro, cartazes, filmes, de forma não-hierarquizada, que aparecem como pedaços do mundo (realismo metonímico), ao mesmo tempo, em diálogo direto com as propostas narrativas e discursivas dos filmes (o cinema da citação). A isso, incluímos recursos anti-ilusionistas, a repetição e o falso *raccord*, a disrupção com a banda sonora, etc., que adicionam mais camadas à discussão aqui tratada.

Na tentativa de redefinir as bases da representação, este cinema, muito mais aberto para a desconstrução dos códigos de representação do mundo, adiciona, portanto, um denso conjunto de camadas que articulam o pensamento do filme, algo que irá ecoar de forma muito presente no corpus fílmico estudado.

2.5.1.1. O Godard que cita e o Godard citado

O cinema de Godard nos parece o mais apropriado para irmos a fundo à relação com as inserções de texto, já que se trata de um cineasta para quem

> (...) escrever frente à (e na) tela, ler em voz alta, narrar enquanto se escreve (...) são matérias a serem percorridas, lidas, e não somente vistas. Do enunciado à enunciação, do universo da palavra como objeto fílmico àquele no qual ela se trama como e na própria matéria-filme (ou seja, de uma questão diegética àquela que a ultrapassa), uma estética singular convoca um olhar instável, dinamizado por um constante entrar e sair da imagem cinematográfica (MARCELLO, 2016, p. 444).

Ao longo de sua obra, o cineasta recorre a uma multiplicidade de formas de explorar o texto na tela, apropriando-se de textos, fragmentos de obras, uso de *letterings* e cartelas de texto, que constituem uma massa de referências das mais diversas que compõe um pensamento fílmico. Seu cinema se permite traçar reflexões históricas mais abrangentes e que colocam sua postura ética e política como realizador-autor como eixos fundamentais.

Um olhar panorâmico para a obra de Godard nos permite pensar em momentos de sua trajetória em que o texto escrito ganha protagonismo. Tal relação, porém, está presente em toda a sua obra, na qual o diretor

> (...) dá a escrita um estatuto figural; ele o institui enquanto imagem, ao mesmo tempo em que lhe dá um valor próximo do signo gráfico (...) este procedimento corresponde a uma espécie de nivelamento, de indiferenciação das matérias (LEVASSOR apud BAMBA, 2002, p. 188).

Há, portanto, um "reaproveitamento de palavras escritas de outras mensagens e de outros suportes e sua função na construção narrativa" (BAMBA, 2002, p. 185), no qual, o uso de letreiros e grafismos filmados, "que provém das personagens ou dos objetos profílmicos (...) muitas vezes apresentam-se com uma função diegética que faz avançar direta ou indiretamente a história" (BAMBA, 2002, p. 186).

Tais usos "introduzem referências a outros objetos semióticos (...) no discurso fílmico" (BAMBA, 2002, p. 187) e, em alguns casos, se experimenta "um jogo deliberado com o significante gráfico" (BAMBA, 2002, p. 188), explorando também o "aspecto icônico do texto escrito" (BAMBA, 2002, p. 188), o que leva a uma "aproximação entre a escrita e a imagem" (BAMBA, 2002, p. 188). Isto inclui um conjunto de "excertos de textos literários, letreiros, painéis; fragmentos de cartas, cartões-postais, jornais; capas de livros, panfletos, letreiros, pichações e grafites" (MARCELLO, 2016, p. 444) que passam a compor a banda imagem.

Além disso, seu cinema "operava uma ruptura violenta (...) nas feições dos antigos sistemas de produção" (PERDIGÃO, 1966, p. 142) e, ao mesmo tempo, mostrava-se muito aberto ao diálogo intertextual com um largo horizonte da cultura cinematográfica. Em relação a isso, em *Acossado* (1960), há a seguinte citação: "este filme é dedicado à Monogram

Pictures", que se trata de uma "uma pequena empresa americana de filmes de faroestes, terror de baixo orçamento e séries de crime como Gun Crazy" (HAYWARD; VINCENDEAU, 2000, p. 159) que estaria localizada na Poverty Row, local de estúdios de baixo orçamento que tiveram seu auge entre os anos 1930 e 1950, caso da Monogram, que permaneceu com tal nome até 1952, sete anos antes da filmagem do longa de estreia de Godard, quando se fundiu com outro estúdio similar. Segundo o cineasta, a dedicatória em *Acossado* foi para "provar que você pode fazer filmes que são interessantes e baratos (...), porque na América um filme barato não é considerado interessante" (FEINSTEIN; GODARD, 1964, p. 9). Há ali duas camadas sobrepostas, entre a citação e o comentário, entre a metalinguagem e a crítica aos modelos de produção do cinema.

Ao longo de sua trajetória na década de 1960, o jogo com objetos gráficos é cada vez mais frequente e o cineasta recorre a muitas citações e passa cada vez mais a explorar intertítulos e inscrições de texto, inclusive para dividir o filme em blocos. Segundo Godard, *Masculino, Feminino* (1966) é um ponto chave na incorporação de signos gráficos e "ideias de fragmentação" (GODARD, 1986, p. 285), o que ecoa, em maior ou menor grau, de *Uma Mulher Casada* (1964) à *Week-end à Francesa* (1967), que exploram a descontinuidade do plano como parte de um processo de pensamento do filme, que inclui procedimentos do texto na tela. Tal noção ecoa nas definições do próprio Godard, que define *Uma Mulher Casada* como "fragmentos de um filme rodado em" (GODARD, 1986, p. 285) e *Week-end à Francesa* (1967) enquanto "um filme em mil pedaços (...) um filme perdido (...) um filme encontrado no ferro-velho" (GODARD, 1986, p. 285). Será, porém, entre *A Chinesa* (1967) e *A Gaia Ciência* (1968-1969) que a recorrência de tais recursos na sintaxe fílmica atinge seu ápice quando a escrita se incorpora ao dispositivo de enunciação e confunde-se a ele.

Ao longo de todo este contexto, os múltiplos procedimentos que envolvem a figuração das inserções de texto e suas multifacetárias relações com a cultura urbana se configuram num elemento central no seu cinema. Há também uma relação bastante ácida com os elementos cultura pop, de confronto com uma ideia de sociedade de consumo, feita a partir de procedimentos disruptivos na banda sonora e através de inserções gráficas que incluem a figuração do texto escrito. Segundo Ruy Gardnier (2015), haveria uma "infiltração nas convenções dos gêneros cinematográficos para implodir seus lugares-comuns e tornar-se uma aprendizagem de liberdade, artística e existencial" (GARDNIER, 2015, p. 22). Em relação a estes procedimentos do cinema de Godard anteriores a 1968,

> (...) mais do que meras citações provindas dos mais distintos meios (curiosamente, sem autoria, sem as fontes de onde são retiradas), indicamos um processo que instaura uma imagem como resultado de uma "massa discursiva", de uma "colagem" (...) imagem-trama, imagem-apropriação, imagem-antropofágica. O que resulta disso é a suspensão do discurso único já que, nesta condição, os personagens, o cenário, e o próprio gênero fílmico compõem, ou pelo menos manifestam (MARCELLO, 2016, p. 446).

A partir desta definição, será possível pensar como o cinema passa por uma profunda mudança entre 1967 e 1969, momento em que reivindica para si e para os grupos envolvidos na luta política o discurso dos filmes ao mesmo tempo em que a noção de autoria passa a ser cada vez mais questionada pelo autor.



Imagens – *A Chinesa* (1967, Jean-Luc Godard)

Após *A Chinesa* (1967) o cineasta passa cada vez mais a recorrer a cartelas de texto, anteriormente já presentes, mas que também se verificam durante toda a sua projeção junto ao grupo Dziga Vertov, que radicaliza ainda mais seu pensamento em relação à noção de autoria e um olhar para o cinema enquanto ação social. Neste período, e em especial a partir dos trabalhos junto realizados em parceria com Jean-Pierre Gorin, Godard traz "confrontações mais agressivas com o quadro institucional" (XAVIER, 2006, p. 7) e com as questões de mercado que envolvem a produção cinematográfica, tendo em vista um projeto de cinema na qual "o problema não é fazer filmes políticos, mas fazer filmes *politicamente*" (MACCABE, 1980, p. 18).

Colin MacCabe (1980, p. 18) identifica no ano de 1968 o momento de ruptura mais radical com o cinema que o autor havia construído até então e vê em tal processo o caminho da "recusa" (MACCABE, 1998, p. 18), com um olhar mais atento a implicações políticas ligadas a noção de trabalho coletivo e aos meios de distribuição.



Imagens – *A Gaia Ciência* (1968-1969, Jean-Luc Godard)

Deste modo, é possível observar a consolidação de uma proposta de um cinema que pensa as imagens e as questões políticas e éticas que as envolvem e, no caso de *A Gaia Ciência* (1968), por exemplo, reflete as implicações entre a educação e compreensão da noção de representação e representatividade "ligada aos sons e às imagens que nos bombardeiam na vida cotidiana" (MACCABE, 1980, p. 21). Tal pensamento sobre as imagens se utiliza amplamente, assim como já faria, por exemplo, em *A Chinesa* (1967), das possibilidades de articulação texto-imagem.

Em 1968, o espaço de experimentação com as relações disjuntivas entre imagem, som e as menções escritas é radicalizado e cada vez mais imbricado à figuração do pensamento do filme. Nota-se, nestes procedimentos com o texto, um método de contradição dialética que envolvia uma noção de adição (ou soma), estruturante para pensar uma idéia de colagem através das inserções de menções escritas. De forma indireta, esta indicação ecoa na reflexão de Godard sobre o qual se refere como "*one* mais *one*" (GODARD, 1986, p. 293), tendo em vista o jogo de palavras com o título de *One Plus One* (1968): um projeto de cinema em que o fragmento toma primazia sobre o todo e a noção de soma é estruturante.

Para o Godard de 1968, o texto opera em relação dialética com a imagem e o som, o que inclui um conjunto de procedimentos em que o "eu" figura como um "eu coletivo", da experiência coletiva, ou "eu histórico" e, portanto, se recusa a ficar restrito à memória individual e remeter à camadas de memória circunscritas a sua individualidade. Para ele, isso se deu, porque 1968 teria sido um momento de começar do zero, "momento em que se ouvia o barulho dos pedestres na rua, simplesmente porque não havia gasolina" (GODARD, 1986, p.

278) e, portanto, "como dizia Gorin na época, é preciso voltar à zero, mas ver que o zero se mexeu, e que também já não é mais zero" (GODARD, 1986, p. 278).

Portanto, trata-se de um caso, através da defesa de um cinema produzido coletivamente, no qual os realizadores colocam em crise a noção de sujeito individual, em especial nos projetos ligados ao Grupo Dziga Vertov. Sobre *Vento do Leste* (1970), Mateus Araújo (2015) comenta como os "muitos *inserts* trazem cartazes anunciando blocos do filme, mostrando fotos rabiscadas ou repetindo slogans políticos, sem falar em pontas pretas, capas de tablóides, livros e fotos políticas" (ARAÚJO, 2015, p. 34) que, enquanto comentários dos estatutos da representação visual, são parte do projeto de redefinição das bases da representação cinematográfica pretendido pelos realizadores.

Tal relação se estende para sua produção videográfica, que incorpora um conjunto de enxertos gráficos e *inserts* de cartelas de texto que o cineasta passou a lidar já nos filmes pós-1968. Em *Introdução a uma verdadeira história do cinema* Godard se refere à *Ici et Ailleurs* (1970-1974), *Numéro Deux* (1975) e *Comment Ça Va* (1976-1978) como "filmes muito didáticos, de investigação (...), que se auto-analisam" (GODARD, 1986, p. 277) em que cada vez mais o gesto de escrita partilha o universo da palavra, com destaque para a figuração do autor-escritor.

Em relação a esses filmes, pensados em relação a outras obras, Godard os vê como obras que trabalham uma desestabilização das formas do cinema, dos seus códigos, suas estruturas de representação simbólica e suas implicações éticas e políticas.

Cabe destacar, por fim, que também há, por exemplo, uma reverberação direta do pensamento de Godard em uma geração de cineastas brasileiros da segunda metade dos anos 1960, o que inclui desde citações textuais diretas à seu cinema, caso, por exemplo, da citação a um cartaz de *Alphaville* (1965, Jean-Luc Godard) em *Documentário* (1966 Rogério Sganzerla) ou mesmo uma citação direta atribuída em *Crônica de um Industrial* (1978, Luiz Rosemberg Filho): "Toujours le sang, la peur, la politique, l'argent... / (Jean Luc-Godard)", em tradução livre "todos os dias o sangue, o medo, a política e o dinheiro" que introduz uma visão e postura crítica que aqueles que produzem imagens deveriam ter em mente para que não replicassem e reafirmassem estruturas de poder que estão imbricadas ao cinema que depende do capital financeiro e nos grandes conglomerados de comunicação.

2.5.2. Os Novos Cinemas pelo mundo e o caso do cinema português

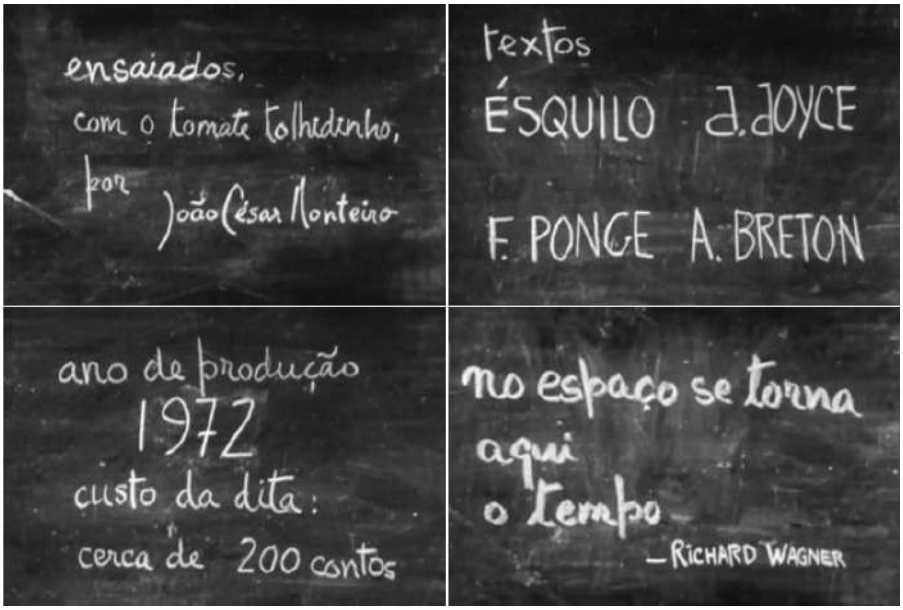
Para não nos restringirmos apenas ao caso francês, cabe um breve parêntesis em torno da figuração do texto encontrado em um conjunto de obras significativas de cineastas ligados ao Novo Cinema Português. Deste conjunto, cabe mencionar a figuração do texto no espaço em *Pousada das Chagas* (1972, Paulo Chagas), obra filmada no Museu de Óbidos que intercala um grupo de sequências ficcionais e performáticas que refletem sobre o acervo do museu.



Imagens - *Pousada das Chagas* (1972, Paulo Chagas)

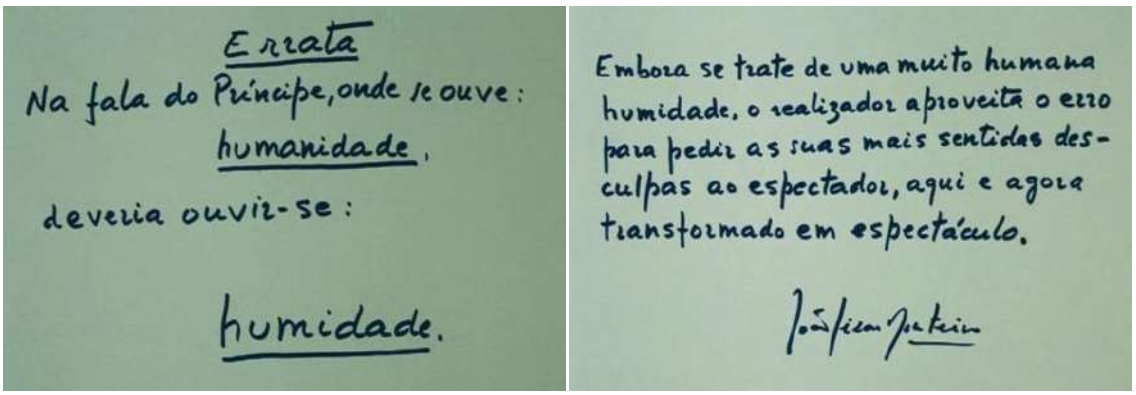
Além disso, a divisão das obras em "capítulos" ou "movimentos" é uma figura constante, caso de *As Horas de Maria* (1977, Antonio de Macedo) e *Sofia ou a Educação Sexual* (1973, Eduardo Geada).

Um dos casos é a utilização de "notas" ou "comentários do realizador" nas obras de Antonio de Macedo e João César Monteiro. Em *Fragmentos de um Filme Esmola* (1972), Monteiro expõe nos créditos as referências textuais citadas, o ano da produção, seu custo (assim como, no caso brasileiro, Trevisan o fará em *Orgia ou o Homem que Deu Cria*, 1970), e brinca com o termo para se referir ao processo ("ensaiados com o tomate tolidinho por João César Monteiro"). Some-se a isso uma citação de Wagner, que joga com os códigos cinematográficos ao propor um deslocamento entre a percepção do espaço e do tempo na obra que iremos ver ("no espaço se torna aqui tempo").



Imagens - *Fragmentos de um Filme Esmola* (1972, João César Monteiro)

Tal procedimento ecoa também em produções muito posteriores do cineasta, caso de *Branca de Neve* (2000, João César Monteiro) e sua "errata".



Imagens – *Branca de Neve* (2000, João César Monteiro)

Já na obra de Antonio de Macedo, podemos incluir *As Horas de Maria* (1977) em que o realizador faz uma "nota final" que ao mesmo tempo em que explica as escolhas do filme na representação religiosa, dialoga de forma sarcástica com o público.

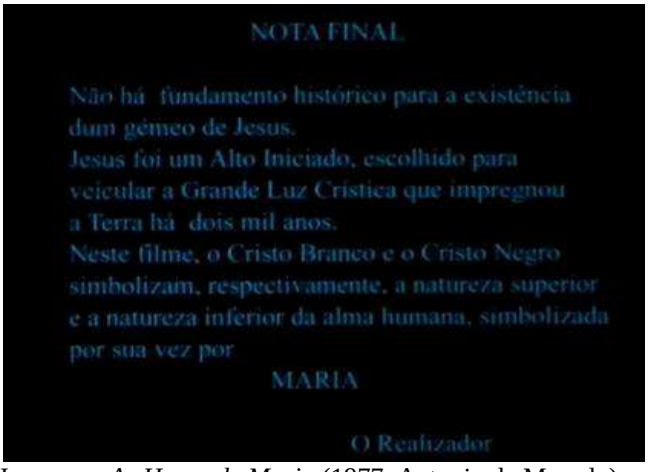


Imagem - *As Horas de Maria* (1977, Antonio de Macedo)

Deste conjunto, destaca-se uma produção que responde diretamente aos acontecimentos que culminaram nos eventos de 25 de abril com a consolidação da Revolução dos Cravos (1974) e que envolvem inclusive a produção de imagens de cineastas brasileiros como Zé Celso e Celso Luccas em Portugal (*O Parto*, 1974-1975) e a participação de Glauber Rocha (no filme coletivo *As Armas e o Povo*, 1974). Além destes, destacam-se projetos como *O Povo Unido Jamais Será Vencido* (1974, António Escudeiro), *Revolução* (1975, Ana Hatherly) e *Cravos de Abril* (1976, Ricardo Costa).

Tratam-se de filmes que apontam para um espaço de liberdade, na qual, os horizontes políticos mostravam-se abertos para um processo revolucionário. Porém, ainda que sinalizassem um momento em que o povo assumia os espaços de poder, espelham uma conjuntura em que tal panorama não estava consolidado e no qual o cinema deveria se colocar junto à luta política. Para tanto, optam por um caminho aberto à experimentação e que estabelecia pontes diretas com procedimentos do cinema militante produzido pelos coletivos franceses pós-1968 ou mesmo do cinema soviético revolucionário dos anos 1920.

Para nos concentrarmos apenas em um exemplo, examinaremos o caso de *O Parto* (1974-1975, Celso Luccas e José Celso Martinez Corrêa), filme bastante paradigmático, já que se trata de uma obra que, como poucas, irá radicalizar a incorporação de cartelas e inserções gráficas de forma a estabelecer uma relação dialética com as imagens. Trata-se de um projeto que, de forma não-hierarquizada, faz uso de materiais de arquivo dos mais diversos, entre os quais as cartelas de comentário e as inserções disruptivas entre texto, imagem e som.

Celso Luccas e José Celso Martinez Corrêa, já parceiros no Teatro Oficina (Luccas foi ator na montagem de *As Três Irmãs*, 1972) teriam, segundo depoimento, se encontrado em

Lisboa, após um tempo em que, após ficarem presos juntos no Brasil, ficaram sem notícias um do outro durante o exílio. Neste contexto, eles propõem um projeto e conseguem irrestrito acesso aos arquivos da televisão estatal portuguesa RTP. Em entrevista, Luccas comenta que

> (...) foi a primeira vez que os arquivos da televisão portuguesa foram abertos. Durante a época colonial foi tudo filmado, em 16mm. Quando chegou o videotape, o material começou a se apagar pra usar de novo as fitas (...) Esse material todo ficou arquivado na televisão portuguesa por quarenta anos e ninguém tinha acesso (...) fomos os primeiros a chegar e abrir esses arquivos, porque a televisão portuguesa já estava nas mãos dos *capitães de abril* (…) Então ficou uma maravilha, a televisão eram só jovens, progressistas (LUCCAS, 2019).

Para viabilizar o filme, Zé Celso e Celso Luccas conseguiram apoio do ministério da cultura de Portugal, que cedeu passagens aéreas a outros integrantes da companhia que estavam no Brasil e uma mansão ocupada pelos capitães de abril que antes "pertencia à Legião Portuguesa, a antiga legião fascista dos jovens. (...) A gente ficou, com umas 25-28 pessoas, mais uns africanos, uns portugueses, e ficou uma comunidade, chamada Oficina Samba" (LUCCAS, 2019).

O filme é estruturado em blocos, nos quais são refletidos tópicos da história portuguesa até a Revolução dos Cravos através de materiais de arquivo dos mais variados alternados com as imagens do parto de uma criança que, nascida nove meses após o 25 de Abril, simbolizava um horizonte de liberdade que germinava em Portugal com a derrocada do salazarismo.

O média-metragem tem início através de uma compacta introdução que situa o processo revolucionário a qual os cineastas irão se referir ao longo do filme e apresenta a obra, por meio de um intertítulo, como uma "criação coletiva", menção que aparece logo após um plano que exibe o símbolo do coletivo Oficina Samba em um pandeiro ao redor dos passaportes dos seus integrantes com as páginas abertas.



Imagens – *O Parto* (1974-1975, Celso Luccas e José Celso Martinez Corrêa)

Na sequência, o primeiro bloco é introduzido por meio de uma referência na mesma cartela de texto, que apresenta como "atores" do filme "o povo português e seus últimos tiranos". A partir de então somos apresentados a uma sequência de imagens do Estado Novo e do colonialismo português, introduzido por intertítulo "I ERA (uma velha era)" e pela imagem de uma esfera armilar, símbolo do expansionismo português e das grandes navegações, que é comentada na cartela seguinte: "Era uma vez... um império onde o sol nunca se punha e se acreditava ser o centro do universo". Na sequência, o governo do Estado Novo salazarista é diretamente referido através de um conjunto de materiais de arquivo, que incluem desde imagens das saudações fascistas no Dia da Raça, cartazes em seu apoio ("agradecemos os ordens do nosso incomparável chefe Salazar"), cartelas de filmes de propaganda ("a legião e a mocidade portuguesa marcham garbosamente pendões ao alto e corações erguidos. É a pátria que passa, na visão grandiosa de um amanhã de maior glória"), discursos de cunho claramente fascistas e imagens de desfiles militares. A sequência de cartelas que se segue ironiza as bases do poder do Estado Novo: a figura de Salazar ("tinha uma estrela... um chefe... um dono... um centro"), o colonialismo ("o império teimava em não morrer"), o apoio de setores da igreja (apresentado, por meio de três distintos intertítulos como a "terapêutica" do regime e àquela que promovia "resignação" e "distração") e das elites ("Quem se sacrificava? Quem se beneficiava?").

O segundo bloco é introduzido por cartela que, justamente, anuncia o "fim da I ERA: a I ERA já ERA" e o faz por meio de um jogo de palavras. Na sequência, o intertítulo "II ERA (A NOVA ERA) apresenta os rumos revolucionários na Guiné-Bissau após a luta pela independência, liderada por Amílcar Cabral, que fora assassinado em 1973, um ano antes do 25 de Abril. Inserções de materiais de arquivo fazem menção direta a luta anticolonial, em Moçambique, através de citação "FRELIMO" (Frente de Libertação de Moçambique, liderada na época por Samora Machel), em Angola, com uma menção à MPLA ("só povo, uma nação", Movimento Popular de Libertação de Angola, liderada por Agostinho Neto) e Guiné-Bissau (com intertítulo "Independência da Guiné-Bissau-Selva" e outros três com referências a regiões em que os conflitos se deram: "região do Boe Oriental", local que se transformou na capital provisória do governo revolucionário, "Bissau", maior cidade do país e, por fim, região de Balane-Quitafina", localidades de conflito entre o poder colonial e o Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde).

Em meio às menções ao processo revolucionário e independência nas colônias portuguesas na África, alternam-se imagens de discurso de Marcello Caetano (que assumira o poder português pouco antes da morte de Salazar), apresentado ironicamente com o intertítulo "Últimas CONVERSAS", jogo com sua derrocada do poder, e inserções de jornal que noticiavam a dita "Guerra Colonial" (caso das manchetes "É manifesto o cansaço (...) por tão longa luta / afirmou na Assembléia Nacional o deputado Armando Júlio de Roboredo Silva à propósito da Guerra na África" e "governo português anuncia ter sufocado uma rebelião militar").



Imagens – *O Parto* (1974-1975)

O terceiro bloco concentra-se no processo político do 25 de Abril e seus desdobramentos. O movimento revolucionário é introduzido por cartela que se refere ironicamente a uma "brecha" para introduzir os levantes dos ditos "capitães de abril" na liderança do Movimento das Forças Armadas (MFA). A partir daí, o filme faz uso da inserção de materiais de arquivo dos mais variados para refletir o processo revolucionário ainda em curso, o que incluía a menção a cartazes de manifestações públicas ("ouvir África" "viva a liberdade", "os trabalhadores apóiam os movimentos das forças armadas", "intersindical a força da unidade", "não ao de sempre, queremos trabalhar, "o povo está com o MFA", "avante reforma agrária / terra a quem trabalha", "medidas antimonopolistas", "prisão imediata para os agrários sabotadores", "liberdade!", "viva o trabalhador português", "Açores regozijam-se pela nacionalização da banca"), manchetes de jornais revolucionários ("imperialistas fora de Portugal", "soldados, operário, revolucionários: a mesma luta", "solidariedade com a luta do povo", "crise do capitalismo, falência do reformismo", "morte ao fascismo", "empezó la revolución / com la nacionalización del Banco (...)", "pelo avanço do processo revolucionário"), cartazes em equipamentos privados ocupados ("banco do povo", "hospital do povo") e de organizações populares coladas nos muros ("viva a ocupação de terra pelos camponeses de Beja", "apesar da proibição trabalhadores manifestam-se contra

desemprego e imperialismo"), recorte de páginas periódicos ("o povo já não tem medo", "pela revolução socialista", "PIDES na grelha"), manchetes de jornais da grande imprensa ("as forças armadas tomaram o poder", "prossegue o movimento de ocupação de casas", "ocupadas habitações para mil pessoas", "aviões bombardeiam OR.A.L. 1 (aeroporto)"), pichações ("por um serviço de saúde ao serviço do povo"), fragmentos de materiais gráficos revolucionários ("com a revolução pela cultura"), materiais de arquivo do regime, entre muitos outros.



Imagens – *O Parto* (1974-1975)

Por fim, há um bloco final que aponta na direção de um futuro revolucionário. No trecho, há uma radicalização do jogo dialético entre as cartelas e as imagens apropriadas, que aparecem em meio a sequências em que o processo do coletivo de realizadores é referido através da imagem dos diretores na mesa de montagem. Trata-se do tópico que incorpora mais referências ao papel do cinema neste processo revolucionário, o que aparece por meio de cartelas e cartazes, entre os quais destaca-se a frase "cinema também é movimento". A referência ao "parto" que acompanha o filme chega a seu desfecho e as ações filmadas no hospital são, dialeticamente, referidas nas cartelas: o corte do cordão umbilical aparece em diálogo com a frase "pela descolonização política e cultural total", a imagem da enfermeira com a criança no colo acompanha o intertítulo "por um trabalho novo" e, por fim, a cena da criança sendo auxiliada pela equipe médica através de um aparelho respiratório coincide com

a exibição da palavra “RE VI VER”. Tais cartelas, portanto, comentam as dificuldades e embates do processo em curso e, para tanto, se valem de uma particularidade das filmagens, pois, como comenta Celso Luccas, a criança escolhida “foi pra uma incubadora, porque ela não nasceu muito saudável, então isso ligou com a Revolução, porque era uma analogia, a criança era a Revolução e seus (...) contragolpes, aqueles aviões bombardeando e tal” (LUCCAS, 2019).

A referência a uma nova geração que seria gestada livre das amarras opressoras do regime do Estado Novo parece mencionada através de plano em que crianças escrevem cartaz na parede (“aqui as crianças estão livres, deixem-nas à vontade”). Enquanto isso, na banda sonora, os versos “criar, criar poder popular” são entoados e referidos por meio de uma inscrição de texto em fotografia de jovens em uma manifestação de rua. Tais menções e a referência ao “parto” que guia a narrativa do filme irão se articular com a narração “a revolução é uma criança, a revolução é uma criação”, narrada pelos próprios cineastas. Por fim, uma sequência de cartelas aponta os rumos do projeto de cinema dos realizadores como parte do processo revolucionário em curso: “a revolução é uma CRIAÇÃO COLETIVA, de um trabalho novo, diário, para a transformação de toda a vida”, na qual é reiterado o aspecto coletivo da obra e do “Oficina Samba”, que se despede por meio do intertítulo “Até Sempre: AMOR... HUMOR”. Há, então, uma longa sequência que anula a banda sonora e a banda imagem, como se sinalizasse uma história a ser escrita da revolução que estava por vir, é interrompida somente por uma cartela final (“Quebrar as barreiras”) que se articula com a narração “Portugal-Brasil-África” com a qual, ao mesmo tempo em que os cineastas apontam uma multiplicidade de olhares no projeto de realização do filme, sinalizam um horizonte revolucionário a ser construído para as três localidades.



Imagens – *O Parto* (1974-1975)

O filme

> (...) foi ao ar no primeiro Dia da Raça [após o 25 de abril], que antes era o dia das manifestações fascistas, 10 de junho (...) e passou às 8 horas da noite, no horário nobre da televisão (...). Estava-se vivendo uma Revolução, então todo mundo viu o filme. Bom, depois disso a gente conseguiu mostrar o filme pra Portugal inteiro, quartéis, escolas, nas fazendas ocupadas (LUCCAS, 2019).

Para além do caso de *O Parto* (1974-1975), *25* (1975, Celso Luccas e José Celso Martinez Corrêa), filme seguinte do coletivo Oficina Samba filmado em Moçambique durante a independência do país (consolidada em 25 de junho de 1925) irá radicalizar tal estrutura e o jogo com os procedimentos que envolvem o uso das inscrições de texto.

2.5.3. Os Novos Cinemas na América Latina e os novos horizontes nos processos artísticos: entre ditaduras e revoluções

Em relação às "diferentes sensibilidades poderiam ser compartilhadas ou experimentadas" (MESTMAN, 2016, p. 38) entre as demais cinematografias latino-americanas e o cenário brasileiro no contexto de 1968, ainda há um longo campo de pesquisa a ser investigado.

O próximo passo envolve, portanto, a retomada de um panorama dos Novos Cinemas latino-americanos em que um conjunto de relações nos permitirá aproximações entre os distintos projetos que envolviam o ambiente artístico e político da época, tendo em vista, em

especial, o contexto pós-1968 e suas distintas reverberações. Segundo comentário de Mariano Mestman (2013),

> Os novos cinemas latino-americanos dos anos sessenta foram alimentados por linguagens e estéticas forjadas em outras geografias - os cinemas de vanguarda das primeiras décadas do século XX, os realismos entre guerras, o Neorrealismo italiano do pós-guerra, os novos cinemas europeus, o New American Cinema, as diversas tendências do documentário etc. - e também falavam com discursos memoriais característicos do latino-americanismo (MESTMAN, 2016, p. 14).

Neste horizonte, vislumbram-se distintos projetos que partilham inúmeras reverberações entre si, processados "em cada um dos países da América Latina, ou entre os grupos ativos em torno de 68" (MESTMAN, 2016, p. 38), caso, por exemplo, das noções de

> (...) experimental (que, como a ideia de vanguarda, não é unívoca no período), contracultural (e, embora o termo talvez seja ancorado demais na experiência norte-americana e em parte européia, também é responsável pelas tendências latino-americanas) e o Terceiro-Mundismo (MESTMAN, 2016, p. 38).

Há, porém, neste contexto, acepções diferentes em distintos programas estético/políticos, consideradas as particularidades históricas de cada país, das referências teórico-críticas mais latentes sobre cada cinematografia, dos modelos de produção encontrados e da cena cultural de cada local.

Entre os filmes que serão aqui referidos, destacaremos como a forma como se incorporaram os procedimentos do texto na tela deve ser compreendida em sua pluralidade enquanto parte de tal ruptura na sintaxe fílmica e de experimentação com as formas do filme e os códigos da linguagem cinematográfica. Em 1968, não foram poucos os filmes de grande reverberação no cenário latino-americano, de realizadores dos mais distintos, que apontam caminhos novos de experimentação de linguagem: os cubanos Tomás Gutiérrez Alea (*Memórias do Subdesenvolvimento*) e Humberto Solás (*Lúcia*), o chileno Raul Ruiz (*Três Tristes Tigres*), o mexicano Leonardo López Aretche (*El Grito*), os argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino (*La Hora de Los Hornos*) e do veterano Leopoldo Torre Nilsson (*Martín Fierro*, criticado por parte significativa da esquerda argentina) e o uruguaio Mario Handler (*Me Gustan los Estudiantes*).

Ao circunscrevermos a discussão em torno de como tais processos se deram a partir de 1968 e quais rupturas ocorreram no campo social e político, pretendemos indicar um cenário de rupturas também no campo artístico, tendo em vista os debates que as gerações que emergem no contexto de 1968 tiveram em seu horizonte, um embate direto com os movimentos e projetos de cinema daqueles que os antecederam.

A apropriação de recursos que envolvem o texto escrito na tela se dá de formas distintas e aparece na obra de cineastas que apontam para caminhos bastante diversos, visto que há um abismo que separa o projeto do argentino *La Hora de Los Hornos* (1968, Solanas e Getino), cujo destaque se dá pela inserção de cartelas de interlocução direta com o espectador e de mobilização social, do cubano *Las Aventuras de Juan Quin Quin* (1967, Julio Garcia Espinosa) ou mesmo entre a permeabilidade dos códigos do cinema de gênero no chileno *Proibido Pisar nas Nuvens* (1970, Naum Kramarenco) da radical experimentação de *ORG* (1967-1978 Fernando Birri, finalizado no exílio, na Itália), apenas para situarmos alguns exemplos. Mas, em meio a tal pluralidade que uma investigação sobre o diálogo do cinema latino-americano com outros projetos dos Novos Cinemas pelo mundo, nos interessa, em especial, a emergência de um cinema que, no contexto de 1968, radicaliza certa cisão com projetos que viam a potência do cinema reduzida a um caráter de "conscientização social" e, permeáveis a uma dimensão contracultural, se abrem para a experimentação com novos procedimentos e incluem novas temáticas e problemáticas, da política dos corpos ao gesto de recusa com o gosto burguês, da inclusão de referenciais do cinema de gênero e da cultura pop à presença de figuras da exasperação. Para Mariano Mestman (2016)

> Essa dimensão que chamamos de contracultural está mais presente em algumas configurações culturais no âmbito das quais as rupturas são processadas, do que em outras. E, em muitos casos, está associada a posições e discussões em que a "revolução na linguagem", a "experimentação formal", a própria idéia de "vanguarda" são explicitamente conceituadas. Isso também se refere aos diferentes sentidos dos programas de inovação e ruptura em cada país latino-americano e entre grupos dentro de um mesmo país, como é evidente nos casos (...) cineastas implantam um projeto de cinema que propunha não apenas um modo alternativo de produção (...), mas também com o cinema político-militante ou de intervenção imediata (como acontece de maneira notável na Argentina, no Brasil ou no México, por exemplo) (MESTMAN, 2016, p. 42-43).

Portanto, ao refletirmos a cena dos Novos Cinemas Latino-americanos no fim da década de 1960, é possível observar aquilo que Mestman (2016) identifica como "um paulatino deslocamento" (MESTMAN, 2016, p. 21) que levou a rupturas com as gerações que os antecederam e tensionavam os distintos projetos que traziam em seu cerne a noção de nacional-popular. Para ele, tal momento de ruptura pode ser identificado em torno das mudanças ocorridas nos filmes mais debatidos durante três dos festivais cinematográficos mais influentes dos fins da década de 1960: "Viña del Mar, 1967; Mérida, 1968 e Viña del Mar, 1969" (MESTMAN, 2016, p. 21), ou seja, na comparação entre as obras em que houve maior debate crítico entre 1967 e 1969 nos festivais indicados, o autor observa uma permeabilidade de distintas acepções do Cinema Moderno e uma ruptura cada vez mais presente com os projetos de cinema que haviam até então, ainda que diversos cineastas

veteranos também tivessem se engajado na experimentação de novos procedimentos e estratégias narrativas. Em relação a tais eventos, para citarmos um exemplo, Mestman (2016) rememora um episódio de Raul Ruiz, que atacou posturas de Solanas em torno daquilo que ele via como um "modo declamatório e generalista (...), repleto de lugares comuns, sobre certos temas, como imperialismo e cultura" (MESTMAN, 2016, p. 22).

Para somar ao horizonte de referências é possível pensar, no caso particular do cinema argentino, a distância entre a obra de *La Hora de Los Hornos* (1968, Fernando Solanas e Octavio Getino) para *The Players vs. Ángeles Caídos* (1969, Alberto Fischerman), que nos fazem pensar, como citado por Mestman (2016, p. 10) que a expressão Novo Cinema Latino-Americano deve ser vista com certo cuidado para não simplificar um horizonte político e estético bastante plural.

É neste momento que emerge, portanto, algumas esparsas obras mais próximas do horizonte contracultural e que nos permitem pensar em aproximações e cruzamentos com o cenário brasileiro pós-1968. Filmes como o citado *The Players vs. Ángeles Caídos* (1969, Alberto Fischerman) e *Tiro de Gracia* (1969, Ricardo Becher) vão na direção oposta de um cinema militante com um horizonte de transformação social possível e mergulham na representação de uma juventude do Terceiro Mundo, imersa em um ambiente de violência, não via perspectiva futura, mas, ao mesmo tempo, gozava de sua liberdade e desafiava os valores morais. É preciso destacar que se tratava de um período não democrático na Argentina, durante o governo dos militares Juan Carlos Onganía e, depois de sua deposição, de Roberto Marcelo Levingston e Alejandro Agustín Lanusse.

Deste conjunto, nota-se uma estrutura bastante dispersiva, mas com algumas construções que podem contribuir com nosso recorte: o fato de tratar-se de uma geração que desponta no contexto de 1968-1972 muito atenta ao cenário político, o retrato da juventude portenha em um contexto de sufocamento da ordem democrática, que buscava caminhos de luta, a incorporação de elementos do cinema de gênero em um horizonte intertextual e autorreferencial e a abertura à experimentação com as formas fílmicas. Destes, vale uma menção a *Puntos Suspensivos* (1971, Edgardo Cozarinsky) e seu olhar sagaz para a doutrina de extrema direita e os horizontes repressivos do Estado, da Igreja e da elite portenha, em especial, entre as inúmeras experimentações com a banda sonora e a imagem, uma cena que o personagem escreve "Marx" nos pés com uma caneta vermelha.



Imagens - *Puntos Suspensivos* (1970-1971, Edgardo Cozarinsky)

Outro caso, já citado, *Tiro de Gracia* (1969, Ricardo Becher) destaca-se pelos protagonistas em busca de uma fruição total da liberdade, pela incorporação de situações-limite, personagens moralmente duvidosos (caso da cena em que personagem se finge de surdo-mudo para ganhar dinheiro), figuras da exasperação, citação de revistas pornográficas e pela representação da tortura praticada pelo Estado.



Imagens - *Tiro de Gracia* (1969, Ricardo Becher)

Em relação à *The Players vs. Ángeles Caídos* (1969, Alberto Fischerman) cabe um destaque para o prólogo e o epílogo, nos quais se apresenta que o que veremos na obra é um jogo entre atores (apresentado, ironicamente como uma disputa entre gangues rivais), cujos gestos são descritos através das cartelas. O filme evidencia a proposição de um modo de pensar o cinema enquanto um exercício de liberdade que tomasse a forma de um jogo metalinguístico em que os códigos cinematográficos são postos à prova, caso, por exemplo, de um momento do epílogo no qual a cartela “inventar o jogo” relaciona-se diretamente a uma fala dos personagens sobre a noção de representação.



Imagens - *The Players vs. Ángeles Caídos* (1969, Alberto Fischerman)

Além destes, *Aliança para o Progresso* (1971, Julio Ludueña) e *Invasão* (1969, Hugo Santiago) trazem à tona uma contundente representação da guerrilha "como fato concreto e não como alegoria ou metáfora" (GARCIA, 2019, p. 159), como identificado por Estevão Garcia (2019, p. 159). Diferentemente de *Invasão*, no qual a qual a violência é vista como "única saída" (GARCIA, 2019, p. 159), no filme de Ludeña não há nenhuma saída nítida a ser indicada. Portanto, em *Aliança para o Progresso* "os guerrilheiros serão mostrados de maneira ambígua e não estarão imunes a críticas" (GARCIA, 2019, p. 159) e, desta forma, se pensado em relação a obras anteriores já citadas no Cinema Moderno argentino, caso de *La Hora de Los Hornos*, nota-se a distância entre "certo cinema de vanguarda e o cinema militante" (GARCIA, 2019, p. 159), já que determinada concepção passa longe do filme de Solanas e Getino que amplificam a figura de Che Guevara e da guerrilha em geral.

Desta forma, filmes como *Invasão* contrapõem-se frontalmente à clareza argumentativa de *La Hora de Los Hornos* em relação aos procedimentos que envolvem as inscrições textuais. Nestes filmes, "a informação não entregue ao espectador suspende a transparência da linguagem" (COZARINSKY, 2000, p. 140) e o público "impaciente por descobrir um sentido alegórico nas ações cujas razões ignora, se vê derrotado por informações contraditórias" (COZARINSKY, 2000, p. 141).

Tal relação estende-se para o caso de *Aliança para o Progresso* (1971, Julio Ludueña), que joga com os ruídos de informação e com os códigos cinematográficos em meio ao jogo intertextual em um horizonte de insubmissão e enfrentamento com qualquer forma de repressão. As inscrições de texto também se fazem presente nos objetos de cena, entre os quais destaca-se a presença de uma insígnia dos EUA ("USA") entre os personagens que

representam o poder, o que amplifica, com ironia, a reflexão em torno do poderio norte-americano nas políticas da América Latina.



Imagens - *Aliança para o Progresso* (1971, Julio Ludueña)

Ao longo do filme, inserções de texto são recorrentes, em especial, de cartelas com caráter discursivo, mas, para além da interlocução direta com o espectador, há um jogo com a própria noção de cinema político que, tomando experiências pregressas do cinema argentino, em especial, *La Hora de Los Hornos* (1968, Solanas e Getino), reflete sobre as bases do cinema militante. O uso de cartelas em branco sobre um fundo preto é parte deste horizonte e, por meio dela, o filme traz à tona provocações a partir da interlocução entre os comentários inseridos na narrativa e o conteúdo dos intertítulos. Entre os exemplos, destaca-se a ironia presente na cartela com a frase "Autodeterminação dos povos" logo após um contexto em que, vestidos com roupas com a palavra USA, homens abusam sexualmente duas moças. Outro alvo dos intertítulos é a cantora *folk* norte-americana Joan Baez, nome icônico da canção de protesto referida através de cartela com a frase "antes nos colonizavam com Sinatra, agora com Joan Baez" e, em outra cena, destaca-se a exibição da seguinte frase, de clara postura de enfrentamento:

> Aqueles que acreditam que existe um Deus invisível que solucionará tudo merecem que suas cabeças sejam empurradas contra o asfalto até que morram. E aqueles

> outros que pensam poder elevar seus espíritos mesmo que seus corpos se afundam no lodo também merecem ser estraçalhados até que morra. Porque onde existem homens só ajudam os homens e onde reina a violência só ajuda a violência.

Além destas, há cartelas incluídas como elementos de cena, caso da sequência em que o personagem, após ser morto, levanta uma placa com a frase "Quem matou Lobo?", referência a Timoteo Vandor (conhecido sob a alcunha de "Lobo"), "importante e influente líder sindicalista peronista assassinado enquanto trabalhava em seu escritório da *Unión Obrera Metalúrgica*" (GARCIA, 2019, p. 1964), crime cujos autores não haviam sido identificados e julgados no momento de realização do filme, em diálogo com a presença de um papel, rasurado e amassado, referida em outra cena, com a frase "não houve um engano do julgamento antes da execução. A justiça não é cega. Esse é um recurso da burguesia e do imperialismo. Sabíamos quem era culpado e ainda segue sendo". Há, nos casos citados, uma postura de agressividade com o espectador como pouco vista, em que a interlocução direta por meio do texto é utilizada para radicalizar o gesto de embate direto com o público.

A cena final destaca-se pela presença dos inúmeros cartazes que amplificam a reflexão em torno do "conflito entre propor uma arte politicamente revolucionária verdadeiramente a serviço da revolução e o próprio fazer prático da revolução" (GARCIA, 2019, p. 162-163), cujas frases serão ironizadas tanto pelos guerrilheiros quanto por aqueles que fazem menção aos órgãos de repressão e convidam a uma tomada de posição do artista. Colados no cenário como parte da peça teatral a ser por ele encenada, apresentada em um palco giratório, os cartazes evocam a noção de um artista engajado que, paradoxalmente, depende de um sistema de produção regido por grandes conglomerados de comunicação.



Imagens - *Aliança para o Progresso* (1971)

Outros dos cartazes pregados destacam-se pela interlocução direta com o espectador (para quem direciona as seguintes perguntas: “Como vão as suas coisas? Em seu trabalho no escritório, na fábrica. Você acredita que morrerá feliz?”), pela forma como fazem menção a uma noção de arte revolucionária em seu aspecto coletivo (“Romances em primeira pessoa? Não. Antes há muito que mudar”), criticam as estruturas de poder inerentes ao poder bélico das nações (“Nossa gloriosa civilização progride: adota a bomba atômica em vez das câmaras de gás”) e à Guerra do Vietnã (“Para aqueles que o Vietnã não perturba, podem ir tranquilos. Para os outros, OLHEM-SE”) e, por fim, jogam com a noção de consumo e o sistema de circulação de mercadorias (“América Latina Ano Zero. Ninguém sofre nem chora. Tudo é melhor com Coca-Cola”), que é ironizado através de um jogo de palavras (“latinoamerica/ano 0”) com o som da palavra latino-americano.

Nesse momento, tem início um embate entre o artista “engajado” (Lucho Ruptura) e um grupo de guerrilheiros, que tematizam uma disputa programática entre a uma noção de arte revolucionária e o caminho da luta armada, sendo que o grupo tenta “convencer o Artista a pegar em armas” (GARCIA, 2019, p. 162), o que coincide com o momento em que o publico, uma representação da classe média, entra no teatro para assistir à peça teatral. Por fim, militares invadem o teatro e, ignorando as súplicas do artista, o matam a sangue frio, mesmo com ele, traindo seus argumentos anteriores, afirmando ser somente “um artista” e que, por isso, não deveria ser confundido com um revolucionário.

Tal cenário aqui referido no contexto do cinema argentino na virada da década de 1960 para os anos 1970 foi formada por cineastas que através de um circuito alternativo de distribuição (muitas vezes em 16mm) que, negando os sistemas de circulação existentes, passa a cada vez mais tensionar a relação entre cinema e mercado mas, o que faz com que alguns dos realizadores sejam aproximados da noção de *Cine Subterrâneo*. Diferentemente do projeto cinematográfico do *Cine Liberación* (formado por realizadores como Octavio Getino e Fernando Solanas), tal geração via com muitas objeções uma noção de cinema político em que a figura do artista/revolucionário seria de conscientização das massas e, através da defesa de um projeto de cinema que tensionasse cada vez mais com seu público e com certo bom gosto burguês (através de imagens de abjeção), passou a romper com certa postura didática em prol de um enfrentamento direto com seus interlocutores. Sem financiamento, tratavam-se de filmes de baixíssimo orçamento e cuja distribuição era limitada e, em grande parte, organizada a partir de meios dos próprios realizadores e envolvidos, como explicitado no

texto *La ficción de la ficción es la realidad* (1973) no qual Julio Ludueña "defendeu a marginalização como alternativa válida para superar o sistema" (GARCIA, 2019, p. 163-194).

Em filmes posteriores, algumas destes procedimentos ainda estariam presentes, mesmo naqueles em que o horizonte era bastante distinto dos casos citados, caso de *La Civilización Está Haciendo Masa y No Deja Oír* (1974, Julio Ludueña, no qual Edgardo Cozarinsky participa como ator), definido pelo realizador em uma das cartelas iniciais como uma "alegre comedia musical", na qual, brincado com os códigos dos musicais norte-americanos, é ambientada uma história sobre um grupo de garotas de programa que entram em greve. Nota-se a presença de inscrições de texto, em especial das pichações nas sequências iniciais, em diálogo próximo com estratégias anteriormente relacionadas do início da década, porém com uma abertura maior em estabelecer um diálogo com os códigos do cinema de gênero e sem um enfrentamento tão radical com o espectador (presente em seu filme anterior, *Aliança para o Progresso*, 1971).



Imagens - *La Civilización Está Haciendo Masa y No Deja Oír* (1974, Julio Ludueña)

Mantém-se, porém, em todos estes filmes, seja de Ludueña quanto de Cozarinsky, assim como Miguel Bejo, Rafael Filipelli, entre outros, para além de tal enfrentamento com o dito bom gosto e do tensionamento direto com o espectador, uma "chave antirrealista (...), o absurdo" (GARCIA, 2019, p. 166). Tal gesto envolve inúmeros jogos com procedimentos nos quais figuram inscrições da palavra (cartelas, pichações, entre outras) e a apropriação de formas, estilos, gêneros de forma a os tensionar até as últimas consequências para que,

ressignificados, agreguem múltiplas camadas de sentido para compor um olhar para a juventude argentina, para o conflito de classes, para a guerrilha (mesmo que com críticas), para as estruturas de poder através de uma atitude que desafia continuamente o espectador e, com isso, questionar "os modos cristalizados da linguagem audiovisual" (OUBIÑA, 2004, p. 56). Tal cinema, portanto, aposta no desvio das normas, na política dos corpos, na precariedade dos meios e não aponta saídas simples para o horizonte político latino-americano, relacionando-se, com "experiências estéticas mais provocadoras" (OUBIÑA, 2004, p. 56) com múltiplas relações com a cena teatral experimental, o *happening*, o cinema experimental norte-americano, a *Nouvelle Vague*, etc. e abriram caminho para outro projeto cinematográfico, de

> (...) um cinema político e crítico, porém, em aberta discrepância com os filmes supostamente de denúncia do cinema comercial (como *A Batalha de Argel*, 1966, de Gillo Pontecorvo e *Z*, 1969, de Constantin Costa-Gavras) e, do cinema militante e de agitação a maneira de *La Hora de Los Hornos* (1968) (OUBIÑA, 2004, p. 56).

2.6. Apontamentos entre o contexto pré-1968 e os distintos projetos de Cinema Moderno no contexto brasileiro

O período posterior ao Golpe de 1964 foi marcado por uma pluralidade de projetos para o cinema com diferentes acepções da noção de Cinema Moderno, em especial, se tomarmos por referência a produção dos Novos Cinemas Latino-Americanos e da *Nouvelle Vague* francesa para pensarmos quais das suas características reverberaram primeiramente.

No caso brasileiro, tal referencial dito "moderno" já ecoou no final dos anos 1950 e por toda a década de 1960, tanto nos projetos de aproximação com um nacional-popular de alguns cinemanovistas e no contexto baiano, quanto em obras muito diversas de cineastas como o paulista Walter Hugo Khouri, e, após a segunda metade dos anos 1960, em obras de realizadores tanto no Rio quanto em São Paulo, caso, por exemplo, de Luiz Sérgio Person (*São Paulo S. A.*, 1965), Mário Fiorani (*A Derrota*, 1966), Gerson Tavares (*Amor e Desamor*, 1966 e *Antes, o verão*, 1968), Rubens Biáfora (*O Quarto*, 1968), Antunes Filho (*Em Compasso de Espera*, 1969-1973, com filmagens finalizadas em 1969), Roberto Freire (*Cléo e Daniel*, 1970), Maurício Rittner (*Uma Mulher para Sábado*, 1970), entre outros, apenas situarmos pluralidade de referências de cineastas bastante informados por estas referências do Cinema Moderno e que não integravam o núcleo cinemanovista. Destaca-se deste conjunto, em algumas das obras citadas, principalmente as paulistas, uma visão bastante ácida em torno

da própria percepção que a classe média tinha de si mesma, ainda mais no contexto posterior ao Golpe de 1964 onde estes filmes se inserem.

Alguns autores, caso de Fernão Ramos (1987) sugerem uma divisão em três fases do Cinema Novo, o que nos seria útil para entender os diferentes processos em jogo durante os anos 1960 e permitir uma caracterização mais precisa das bases do projeto cinemanovista, tendo em vista a reverberação dos processos históricos, as diferentes relações com a cultura urbana e possíveis pontes com o cenário cultural da época. É preciso ter em vista que, um conjunto de "cineastas buscavam libertar-se das formas tradicionais que esquematizavam os temas" (FIGUEIROA, 2004, p. 31), com o "encontro de um cinema de autor, de uma consciência social e da criação de uma linguagem do subdesenvolvido" (FIGUEIROA, 2004, p. 32), tendo em vista uma possibilidade de "mudar a realidade brasileira na qual estavam inseridos" (FIGUEIROA, 2004, p. 32). As mudanças na realidade brasileira, porém, vem na contramão de qualquer anseio progressista, em especial após o Golpe de 1964. Tal fator pede respostas dramatúrgicas muito distintas dos projetos de cinema mais engajado dos anos 1950 e nos filmes dos anos 1960 em que a noção de nacional-popular era muito presente, como descrito por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1983).

No caso do Cinema Novo, o horizonte de referências em relação ao uso do texto na tela, tanto através de citações, cartelas e intertítulos, no rompimento da transparência, ou em outras ações semelhantes, não é parte da estrutura dos filmes de muitos destes cineastas, que deixam de incorporar tais possibilidades, algo que começa a mudar a partir do fim dos anos 1960, quando muitos desses filmes passam a incorporar outros elementos, da cultura *pop* tropicalista, do consumo, apropriando de referências com citações diretas e distanciando da representação realista.

O contexto pós-Golpe de 1964 inaugura um momento em que este cinema revia alguns aspectos de seu projeto, tendo em vista a figuração de um imaginário de uma juventude progressista de classe média que vivia um momento de total esvaziamento de possibilidade de ação no campo democrático após o Golpe de 1964, conjuntura que "exige resposta, redefinição de caminhos. Surge, de um lado, a preocupação de alguns autores em fazer um diagnóstico, expressar sua perplexidade, em face do desafio dos acontecimentos" (XAVIER, 2015, p.14), o que põe um fim na "ilusão de possibilidade de interferência na sociedade a partir dos filmes" (AUTRAN, 2017, p. 309).

Tal cenário desloca o eixo de um conjunto de filmes para a experiência urbana de classe média e os ambientes de poder político e mobilização social que refletem sobre este contexto político pós-Golpe de forma direta, em resposta ao governo autoritário que assumiu o poder e à derrota das esquerdas. Desta forma, o momento de radicalização da repressão da Ditadura Militar geraria respostas dramatúrgicas e estéticas bastante contundentes dos cineastas do Cinema Novo e de todo um conjunto de cineastas engajados politicamente, entre os quais obras que trazem uma figuração expressa da repressão, da tortura, das violações dos direitos humanos e do aparato repressivo do Estado, caso dos já comentados *O Caso dos Irmãos Naves* (1967, Luiz Sérgio Person) e *A Derrota* (1966, Mário Fiorani).

A estes soma-se a "crise ética" (RAMOS, 2018, p. 125) que perpassa *O Desafio* (1965, Paulo César Saraceni), *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha) e *O Bravo Guerreiro* (1968, Gustavo Dahl), em torno da figura do "rapaz de classe média enfrentando um contexto ideológico que lhe foi caro e se esvaiu repentinamente em 1964" (RAMOS, 2018, p. 125). No filme de Dahl destacam-se ainda os cartazes exibidos na reunião sindical que levantam as suas bandeiras de luta ("democracia é igualdade", "trabalho e pão") e que se contrapõem a fala do protagonista, Miguel Horta (Paulo César Peréio) enquanto revela a crise ética a qual estava envolvido.

Tais filmes trazem à tona um contexto de derrotada do ambiente democrático por meio de uma deslegitimação das garantias legais de defesa e ecoam o ambiente político de decretação dos Atos Institucionais I, II, III e IV, marcados pela cassação dos direitos políticos de parlamentares, líderes políticos, jornalistas e militares contrários ao golpe, pelo fim do pluripartidarismo, as eleições indiretas, a revogação da Constituição em vigor, em nome da auto-proclamada "Revolução" que justificaria os meios autoritários empregados. Destes, cabe destacar que em *O Caso dos Irmãos Naves* (1967, Luiz Sérgio Person) há uma visível arbitrariedade de um processo judicial em que os acusados não têm direito à defesa e que favorece as instâncias de poder, algo que ecoa em outros curtas-metragens da época, caso de *Milagre de Lourdes* (1965, Carlos Alberto Prates Correia), *Ocorrência* (ou *Ocorrência Policial*, 1966, Luiz Otávio Madureira Horta), *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira), entre outros. Destes citados, cabe destacar que tanto em *Milagre de Lourdes* quanto em *Ocorrência Policial* há um clima de denuncismo e certos personagens são, de forma arbitrária, identificados como "subversivos" ou mesmo "comunistas" e em *O Pedestre* há uma postura de enfrentamento às normas estabelecidas. No caso de *A Derrota* (1966, Mário

Fiorani), a resistência e a luta se fazem presentes e o protagonista é apresentado como enquanto sujeito político, que contesta o autoritarismo do regime, o que também ocorre em *O Bem-Aventurado* (1966, Neville de Almeida), e que, após ser preso e torturado, reage à opressão.

Tal horizonte de denuncismo e as dificuldades nos horizontes de resistência no contexto pós-Golpe aparecem em cena também no curta-metragem carioca *Paixão* (1966, Sérgio Santeiro), que reflete sobre os dilemas dos movimentos organizados asfixiados por um clima de repressão política e que ainda não encontravam meios de reação eficazes diante do cenário anti-democrático que havia posto abaixo os horizontes progressistas. Destaca-se, em especial, a figuração de um protagonista que corre daquilo que ainda não conhecemos e que é reprimido em frente à câmera. No caso de *Paixão*, a perseguição termina em um fuzilamento em praça pública e, no caso de outros curta-metragens da época, como *O Pedestre* (1966) já citado, e *Mulher e Pedras* (1968, Maria José Rago Campos e Paulo Antonio Pereira), no aprisionamento do personagem.

Juntam-se a estes um conjunto de filmes interessados em temas urbanos de classe, mas que nos interessam por trazerem questões sobre a vida do homem urbano, caso de *A Grande Cidade* (1965, Cacá Diegues) e *A Falecida* (1965, Leon Hirszman), da classe média e do homem suburbano, assim como filmes mais distantes do universo cinemanovista, como *Bebel, Garota Propaganda* (1968, Maurice Capovilla) e *Anuska, Manequim e Mulher* (1968, Francisco Ramalho Jr.). Somam-se a estes filmes como *Garota de Ipanema* (1967, Leon Hirszman), *Todas as Mulheres do Mundo* (1967, Domingos de Oliveira), *El Justiceiro* (1967, Nelson Pereira dos Santos) e *Edu Coração de Ouro* (1968, Domingos de Oliveira), obras, cujo foco é um olhar para a classe média urbana carioca, mas que não extrapolam o perímetro classista dos personagens e não vão a fundo na caracterização de um ambiente de comunicação massificado através da figuração de elementos disruptivos na diegese fílmica (como veremos em muitos dos casos que compõem o corpus da pesquisa). A estes somam-se documentários que retratam os conflitos sociais urbanos, entre os quais *Opinião Pública* (1965, Arnaldo Jabor) e *Copacabana* (1966, Haroldo Marinho Barbosa), ainda que marcados por um excesso de didatismo nas suas posturas críticas em torno de uma reflexão mais ampla do contexto da época.

A forma de dialogar com as possibilidades do texto são exploradas de maneiras distintas nestas produções realizadas principalmente no contexto pós-Golpe de 1964, em

especial entre 1967 e 1968, ano em que ainda havia grandes mobilizações populares até a decretação do AI-5 em dezembro. No referencial imagético dos cinemanovistas, tais recursos ganham pouco destaque, sem explorar as funções narrativas, disruptivas, enunciativas ou discursivas do texto escrito na tela. Tampouco as citações por meio do texto são frequentes e, em sua maioria, quando utilizadas, aparecem após os créditos iniciais, ou antes, dos créditos finais. Uma exceção neste sentido é *Terra em Transe* (1967), onde há uma citação de um poema de Mário Faustino, texto que Ismail Xavier chama de "epitáfio" (XAVIER, 1993, p. 35). Nota-se também o uso de uma cartela de texto, antes do comício do candidato populista Felipe Vieira com a frase "Encontro de um líder com seu povo", algo com uma alta dose de "ironia" (RAMOS, 2018, p. 127) na trama. Trata-se, porém, de um raro exemplo que se utiliza da figuração do texto na tela e, certamente, obra central de um "momento em que se tornou possível o descortinar de novas perspectivas" (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 198) estéticas e de novos embates políticos.

Nos filmes pós-68 desta geração ligada ao Cinema Novo, os realizadores viram-se para "a representação do Brasil e sua história" (RAMOS, 2018, p. 141), com foco em refletir a força social, lida a partir de um processo histórico mais amplo. Em um momento no qual a censura se agravava, a escolha de remeter a temas contemporâneos em que a ambiência fosse o contexto de 1968-1970, traria per si um conjunto de questões que dificultariam certas tonalidades que poderiam ser expressas em filmes que retratassem um processo histórico mais amplo ou mesmo metaforicamente.

Desta forma, em meio à destruição das expectativas de toda uma geração na América Latina e seus anseios de transformação social, totalmente ceifados após a consolidação do Golpe Militar, parte das respostas vai ao encontro do alegórico, já presente no Eldorado de *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha) e, no pós-AI-5, no Me Esqueci de *Brasil Ano 2000* (1968-1969, Walter Lima Jr.) ou mesmo em *Pindorama* (do filme homônimo de Jabor, 1970), o que se dá tanto em virtude das limitações trazidas pela censura ou mesmo por opção política e estética, nos quais "o dado formal é tomado como um caminho na direção do político" (XAVIER, 1993, p.10).

A estes somam-se *Os Herdeiros* (1969, Cacá Diegues), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha, pelo qual recebeu o prêmio de direção em Cannes), *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro de Andrade), *Azyllo Muito Louco* (1970, Nelson Pereira dos Santos) *Os Deuses e os Mortos* (1970, Ruy Guerra) e *Como Era Gostoso o Meu Francês*

(1971, Nelson Pereira dos Santos) que, como os anteriores, também iam ao encontro de um desejo de representar o Brasil e evocar uma disputa de narrativas que se voltava para a história e se chocava com o projeto ufanista da Ditadura Militar que pregava uma noção de unificação nacional excludente pela via autoritária. Contraditoriamente, é este interesse pelas narrativas históricas de formação que, no contexto posterior, encontra interesse por parte das ações da Embrafilme de promover um cinema que olhasse para as narrativas de fundação. Portanto,

> A multiplicidade e diversidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas da produção audiovisual na década de 70, imposição, em parte, da segmentação fragmentária das experiências forçada pelo regime político autoritário. Ao lado da vigorosa expansão da TV e do relativo sucesso da Embrafilme, houve uma proliferação de experimentalismos jamais vista, o mais das vezes segmentados e localizados, implicando microesferas comunitárias como no caso de festivais intermitentes, mostras artísticas e de uma miríade de pequenos eventos (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 242).

Parte deste cinema já é bastante influenciado pela contracultura, pelo tropicalismo e cada vez mais passa a traçar aproximações com a cultura marginal urbana, caso de *Câncer* (1968-1972, Glauber Rocha), *Na Boca da Noite* (1970, Walter Lima Jr., adaptação de peça de José Vicente), mas também no seu filme posterior, *A Lira do Delírio* (1978), cujas filmagens foram interrompidas em 1973 após a trágica morte de Anecy Rocha. Tais obras, porém, pouco evocam a figuração do texto na tela e não se utiliza de forma sistemática de letreiros, grafismos, cartelas de texto, pichações, entre outras possibilidades da palavra escrita, bastante distantes das propostas de cinema aqui levantadas.

Além dos cinemanovistas, uma pluralidade de projetos para o cinema marcou o período entre 1967 e 1969, cujas respostas dramatúrgicas a tais processos históricos ecoaram de distintas formas nos projetos, entre eles obras bastante particulares de cineastas muito diversos entre si (caso dos já referidos Gerson Tavares, Roberto Freire, Fernando Coni Campos e até mesmo Walter Hugo Khouri, apenas para citarmos o horizonte plural possível entre os cineastas muito informados por tais debates em tono do Cinema Moderno) e toda uma pluralidade de formas de produção, em um horizonte que vai desde a ampliação do número de produtoras na região da Boca do Lixo em São Paulo até a criação da Embrafilme.

É neste momento que toda uma nova geração de realizadores entra em cena, todos eles estreantes após o Golpe de 1964 que, em meio a diversos episódios de embate (entre aproximações e afastamentos) com a geração cinemanovista, justamente no mesmo tempo em que tais cineastas da geração anterior estavam na busca de novos caminhos para responder ao

seu tempo, apontam novos caminhos para o debate crítico. Neste paralelo, podemos incluir um grupo vasto de cineastas, que traziam na gênese do seu cinema um olhar bastante aguçado para as questões da vida urbana nas grandes cidades, os fenômenos de comunicação de massa, o momento repressivo que o país se encontrava e a "recusa de certo didatismo intelectual" (MONTEIRO, 1979, p. 124).

Distantes da autorreflexão em torno dos dilemas de uma geração cujos sonhos foram interrompidos pelo Golpe, é o deboche que toma frente, a exasperação, a radical experimentação com os recursos narrativos, a abertura ao improviso, a defesa do caminho do cinema de baixa produção alternativo que pudesse trilhar seu próprio caminho e a curtição enquanto gesto de enfrentamento. Trata-se, portanto, de um cinema que traz "novos mecanismos de significação" (BERNARDET, 1978, p. 237) já distante de um "instrumental preso ao realismo crítico" (BERNARDET, 1978, p. 237).

Desta geração, destacam-se cineastas estreantes no contexto pós-Golpe (já que alguns produzem obras a partir de 1966) e, em inúmeros casos, tem seus primeiros longas-metragens lançados somente após 1968 diante do auge repressivo da Ditadura Militar, caso de nomes como Luiz Rosemberg Filho, João Callegaro, Carlos Reichenbach, Paulo Bastos Martins, entre muitos outros. Portanto, apesar dos inúmeros casos anteriores citados no contexto do curtametragismo, 1968 foi um importante ano de consolidação de uma nova cena de realizadores (apesar de casos-chave de longas-metragens anteriores, como *A Margem*, 1967, Ozualdo Candeias). O próprio Jairo Ferreira, mesmo situando filmes-chave anteriores a 1968 como pontos de partida para tal geração, menciona que "são de 1968 filmes deflagradores" (FERREIRA, 2000, p. 145), entre os quais situa obras como *Viagem ao Fim do Mundo*, *O Bandido da Luz Vermelha*, *Hitler III Mundo* e *Jardim de Guerra*.

Em paralelo, há uma experimentação cada vez maior com as formas alternativas de produção de baixo custo e marginalizadas em relação aos meios de produção no contexto pós-AI-5 e, especialmente, com as inúmeras dificuldades encontradas para a liberação dos filmes no início dos anos 1970, assim como, no caso paulista, aproximações pontuais (e bastante férteis) com a Boca do Lixo, ambiente em que alguns dos cineastas desta geração puderam viabilizar um conjunto significativo de produções (de forma mais numerosa entre os anos de 1968-1970), o que facilitou a distribuição dos filmes, ainda que, ao mesmo tempo, tivessem que lidar com a censura, as interdições e cortes arbitrários. Dos nomes citados, destacamos

um horizonte vasto de filmes produzidos em contextos muito diversos em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia, o que posteriormente será detalhado.

Tendo em vista este contexto aqui apresentado, a partir deste momento nos dedicaremos a refletir, no horizonte cinematográfico brasileiro pós-1968 um conjunto de obras que se debruçaram sobre a experimentação com uso do texto na tela na produção de Cinema de Invenção, seja ela entre o núcleo-duro dos ditos cineastas marginais, mas também nas produções amadoras em 16mm ou mesmo na produção universitária, tendo em vista as produções desta geração ao longo dos anos subsequentes até a Abertura Política, já mais esparsos.

2.7. Ruptura e os pontos limítrofes da geração pós-1968 na relação com os cinemanovistas

A relação tensa e cheia de camadas com o Cinema Novo é parte deste processo de como tal geração pós-1968 operou certa ruptura os projetos de cinema colocados até então, seja de negação ou de continuidade, mas sempre com um distanciamento que não reconhecia, nos cinemanovistas um projeto de cinema igual (em parte, com razão) e, ao mesmo tempo, não negava suas influências. Há que se destacar, por exemplo, alguns esparsos de cineastas que tiveram experiência pregressa na equipe técnica de realizadores do Cinema Novo, caso de Júlio Bressane, assistente de Walter Lima Jr. em *Menino de Engenho* (1965) e Geraldo Veloso e Flávio Werneck, assistentes de produção de *O Padre e a Moça* (1966, Joaquim Pedro de Andrade), cujas locações eram em Minas Gerais.

Tal relação começa a ficar mais tensa apenas após o contexto de 1968, quando os ditos cineastas de Invenção estreiam filmes de importância no debate crítico que se contrapunham ao projeto cinemanovista. Destaca-se, neste contexto, a célebre projeção de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) na cabine da Líder, no Rio de Janeiro, mal recebida pelos cinemanovistas, que gerou um dos primeiros momentos de afastamento e ruptura entre as duas gerações.

Jairo Ferreira (2000) comenta os curtas de Rogério Sganzerla (*Documentário*), Andrea Tonacci (*Olho por Olho*) e Carlos Reichenbach (*Esta Rua Tão Augusta*) em 1966 como pontos chave "antes que se estabelecesse uma ruptura definitiva com o Cinema Novo" (FERREIRA, 2000, p. 33) e passa a citar depoimentos dados a Alex Viany (no livro *Gente Nova Nova Gente*, 1967) na qual os realizadores assumem a influência do olhar o Cinema

Novo, mas fazem suas ponderações. Tonacci fala que, em paralelo, outras formas de pensar o cinema surgiam. Reichenbach, fala em "olhar com olhos críticos aquilo que já foi feito" (REICHENBACH apud FERREIRA, 2000, p. 34). Sganzerla, por sua vez, afirma que "os filmes têm de ser políticos, mas podem o ser de outras maneiras, não somente como Rocha e Saraceni. (...) É preciso enveredar por outras saídas. Eu vou por outro caminho" (SGANZERLA apud FERREIRA, 2000, p. 34). Outro caso paradigmático é o de Júlio Bressane que, sobre o caso de *Cara a Car*a (1967), seu primeiro longa-metragem e ponto de virada na sua trajetória, comenta como seu cinema incorpora e é permeável ao pensamento cinematográfico, em especial, do Cinema Novo. Segundo ele, "não é só um influência, são várias. São justamente as recriações desses clichês. Retoma, recria, transcria elementos (...) isso não quer dizer que não haja metalinguagem e crítica" (BRESSANE apud GARDNIER, 2003, p. 12).

É preciso considerar, portanto, como tais filmes produzidos por esta geração a partir da segunda metade da década de 1960 ecoam projetos de cinema bastante diferentes daqueles que ali se apresentavam ao incorporarem um conjunto de procedimentos que não faziam parte dos referenciais dos cinemanovistas, como identificaremos na sequência, mas também as experimentações com as possibilidades da figuração do texto na tela, que raríssimas vezes fizeram parte do horizonte do Cinema Novo.

Além disso, estava associado ao projeto destes cineastas, na contramão do cinemanovismo, um ideário de cinema que deveria se apropriar de "50 anos de mau cinema norte-americano devidamente absorvido pelo espectador" (CALLEGARO apud RAMOS, 2018, p. 183) e, portanto, assumiam uma deglutição "de objetos estéticos intragáveis aí estômago cinemanovista (RAMOS, 2018, p. 183), conclamando o fim de certa "teleologia histórica (...), sem contas a prestar" (RAMOS, 2018, p. 185). Para eles,

> Uma vez abandonada a tábua valorativa e a ética da verdade que o primeiro Cinema Novo ainda sustenta, a proximidade com o universo da sociedade de consumo e da cultura de massa é incorporado pela narrativa Marginal de forma ativa (RAMOS, 2018, p. 183).

Fernão Ramos (2018, p. 178-179) reconstrói um conjunto de tensos diálogos travados principalmente após 1969 e a primeira metade dos anos 1970, permeados por ruídos de comunicação e ressentimentos mútuos em torno da disputa de narrativas ali estabelecidas.

O autor comenta o artigo *Udigrudi: uma velha novidade* de Glauber Rocha como um elemento central para compreender tal cisão e a "exata dimensão da distância entre os dois grupos" (RAMOS, 1987, p. 27-28), citada por Glauber como se os cineastas trouxessem

apenas uma "velha novidade: cinema barato, de câmera na mão e ideia na cabeça" (ROCHA apud RAMOS, 1987, p. 28), o que, no rumo das trajetórias dos cineastas da geração anterior estava menos presente e por isso, se tornava um "pólo de conflito" (RAMOS, 1987, p. 28).

Neste cenário, é preciso considerar, como já foi amplamente abordado nos tópicos anteriores, como os projetos de cinema da geração do Cinema Novo estavam em mudança no contexto pós-1968, distanciando-se de um horizonte reflexivo em torno do desmonte dos projetos progressistas ceifados no contexto pós-Golpe de 1964 que marcou a produção no contexto de 1965-1968 e buscando novas respostas dramatúrgicas para responder ao contexto político autoritário. No momento, há iniciativas que poderiam ensejar uma aproximação com novas experimentações mais próximas da contracultura que respondiam a um ambiente repressivo que se consolidava gradualmente até chegar em seu ápice após o AI-5, ou seja, "no lugar de denunciar o subdesenvolvimento faziam um cinema subdesenvolvido" (TAL, 2005, p. 55). Neste contexto de 1968, os projetos de alguns cinemanovistas

> (...) partem para a "alegoria-espetáculo" e o filme em cores como uma tentativa (aliás, não bem sucedida) de se atingir o grande público. Deixam, no entanto, para trás uma série de jovens que, tendo se identificado com algumas posições iniciais do Cinema Novo, acabam por radicalizá-las, distanciando-se assim, do grupo que na época avançava em direção oposta. Estes jovens, que no início faziam parte do que alguns jornalistas chamavam "cinema novíssimo" (1966-1967), acabam, na evolução dos fatos, por matar o pai que antes idolatravam assumindo os seus mais ultrajosos farrapos (RAMOS, 1987, p. 27-28).

Em relação a tal produção dos cinemanovistas, é possível facilmente detectar um conjunto de filmes que poderiam indicar uma aproximação com o corpus a que nos dedicamos. No caso de Glauber Rocha, se pensarmos nos dois projetos realizados em 1968, caso do registro presente em *1968* (realizado em parceria com Affonso Beato, inacabado) e *Câncer* (1968), é possível perceber como o cineasta estava respondendo a distintos estímulos do seu tempo, que hoje nos indicam caminhos bastante férteis de análise que embaralham delimitações simplistas que anulem as contradições dos projetos para o cinema em voga em 1968. É fato, porém que os dois projetos citados foram retomados anos mais tarde, no caso de *Câncer* em 1972 e sobre *1968* há poucas indicações sobre os usos de tais materiais, exibidos após sua morte.

Em paralelo, cineastas do núcleo cinemanovista têm papel essencial na consolidação do projeto da Embrafilme em 1969, que aponta para outros caminhos, que previam um papel mais ativo do Estado no mercado cinematográfico e iam no sentido oposto ao cinema independente de baixo orçamento. Nota-se, portanto, que, ainda que tenha havido uma aproximação com o "tropicalismo (...), contracultura e estéticas tardo-sessentistas" (MACHADO JÚNIOR, 2017, p. 171), verifica-se que o

> (...) pós-68 dos cinemanovistas cinde-se, tenta combinar duas tendências principais com a proposta Mercado é Cultura, justificando o apoio à estatal Embrafilme, e *Estética do Sonho* (1971), em que Glauber atualiza e tenta contemplar sobrevidas daquele radicalismo dentro das adversidades repressivas, exílio e limites da via estatal (MACHADO JÚNIOR, 2017, p. 171).

Desta forma, entre tais dois caminhos apresentados, da "continuidade na investigação dos impasses nacionais e da afirmação econômica do movimento" (AUTRAN, 2017, p. 310), parte dos realizadores envolvidos com o Cinema Novo tentam criar mecanismos para garantirem a viabilidade econômica de suas produções e chegarem a um público mais numeroso e, ao mesmo tempo, lutam para que fossem estabelecidos modos de distribuição e produção promovidos pelo Estado, o que terá uma grande importância para o cinema brasileiro a partir de então. Ainda que no plano ideológico não se contradissessem ao exigirem um apoio maciço das instancias governamentais à produção cinematográfica, recebem críticas por abrirem esse diálogo justamente no período pós-AI-5, marcado pelo uso sistemático da repressão e como o momento em que o Estado brasileiro mais fez uso da tortura e do desaparecimento de opositores. Além disso, havia uma crítica de muitos ditos "de Invenção" ao fato de que muitos cinemanovistas conseguiram financiamento para seus próprios filmes e que as portas teriam sido fechadas para eles, reclamação que continuou ecoando mesmo alguns anos mais tarde.

Tendo em vista a complexidade de tais relações, ao reconstituirmos as discussões intergeracionais travadas, nota-se que, para além do debate estético, o horizonte político estava muito infiltrado nestas questões. Portanto, ainda que, ao analisarmos as obras produzidas neste contexto, inúmeras pontes se evidenciem, caso bastante evidente se tomarmos produções como *Câncer* (*1968-1972*, Glauber Rocha) como baliza, é fato que as críticas dos cineastas desta nova geração para pensar o Cinema Novo estavam muito focadas nas discordâncias em relação à política cinematográfica e, no plano estético, tomavam como ponto de partida as produções anteriores dos cinemanovistas (antes de 1968).

Para além destes, vale situar alguns casos-limite de cineastas que, apesar de próximos do núcleo cinemanovista em parte de suas trajetórias, apontam novas questões e procedimentos, trazendo, inclusive a figuração de fragmentos textuais no contexto de manifestações.



Imagens – *A Entrevista* (1966, Helena Solberg)

Destes, é possível situar dois casos muito heterogêneos que, em comum, apontam novas estruturas para pensar a relação com os sujeitos representados: *A Entrevista* (1966, Helena Solberg; montagem de Rogério Sganzerla), que expõe em cartela o procedimento que irá guiar o filme ("os depoimentos escolhidos entre setenta entrevistas") e se apropria de materiais bastante heterogêneos na banda sonora, entre os quais imagens de cartazes de protestos reacionários em defesa do Golpe de 1964, e *O Velho e o Novo* (*Otto Maria Carpeaux*, 1967, Maurício Gomes Leite), no qual, destaca-se a alternância entre trechos ficcionais e documentais com a recusa da voz *over* e a estrutura do filme apresentado enquanto processo.



Imagens - *O Velho e o Novo* (*Otto Maria Carpeaux*, 1967, Maurício Gomes Leite)

Na ficção, tais procedimentos que envolvem a inserção de inscrições textuais e imagens documentais reverberam no caso de *Manhã Cinzenta* (1969, Olney São Paulo), filme que reflete um conjunto de situações que reverberam o processo histórico pós-AI-5 e

tematizam uma figuração da repressão, o que inclui a "encenação de torturas e do fuzilamento de dois estudantes" (MACHADO, 2016, p. 247). O filme levou o diretor a ser torturado e nas "páginas do processo de investigação (...), o que mais chama a atenção dos censores são as imagens documentais, os registros de conflitos e tumultos entre estudantes e policiais filmados em 1968" (MACHADO, 2016, p. 247). Como destaca Patrícia Machado (2016), consta no documento que prendeu o cineasta uma menção à razão da prisão ser ligada a figuração de "imagens subversivas" (MACHADO, 2016, p. 250) e "potencialmente perigosas" (MACHADO, 2016, p. 250) enquanto imagens do levante. O realizador seria solto somente dois dias depois, sendo "processado por um filme não exibido" (SIMÕES, 1999, p.125). Em meio a tais imagens, se destacam os "olhares dos sujeitos anônimos que enquadram o equipamento de filmar (...) e não desviam o olhar" (MACHADO, 2016, p. 252) filmadas no contexto de manifestações, com o povo nas ruas, o que já não era mais possível no momento em que o filme foi finalizado. A primeira delas aparece após a inserção de um intertítulo, provavelmente apropriado de um cinejornal com a palavra "notícias", o que, ao mesmo tempo em que introduz um jogo com os códigos cinematográficos e brinca com as camadas informativas do texto, apresenta um cenário da deflagração de um conflito real. Ao longo do filme, outros materiais farão parte do referencial, por meio de inserções rápidas, de forma a dificultar a leitura e ressaltar seu caráter de imagem subversiva, entre os quais fragmentos de jornais impressos ("sete horas de gás lacrimogêneo para reprimir os estudantes", "o diálogo é a violência", "as mortes e o sangue derramado na rua"), inúmeros cartazes em cena (onde é possível ler esparsas palavras de ordem: "luto", "povo", "ditadura", "assassinos", "abaixo", "secundaristas assassinados" e "AMES" cuja sigla refere-se a Associação Metropolitana dos Estudantes Secundaristas), o letreiro luminoso que anuncia o filme *A Noite dos Generais* (1967, Anatole Litvak, cujo título, neste contexto acaba por fazer referência direta ao contexto político do regime militar), pichações ("amanhã passeata", "poder popular", "ver", "abaixo") e fragmentos textuais em obras de arte pop ("ditadura assassina", "a imagem da violência", assim como outra menção ao filme *A Noite dos Generais*). A estas, somam-se citações literárias (de *A Peste* de Albert Camus à capa de *Evolução da Psicanálise*, de Clara Thompson, assim como os *Autos da Devassa* da Inconfidência Mineira, referenciados nos diálogos durante o inquérito) e uma trilha sonora bastante diversa (que inclui desde *É Proibido Proibir* (Caetano Veloso, 1968) a *Missa Criolla*, do argentino Ariel Ramires, 1964-1965).

Tais inserções irão compor uma estrutura caleidoscópica de montagem, estruturada em "códigos audiovisuais como potência discursiva" (MACHADO, 2016, p. 667) e que fará com que Glauber Rocha (1981) comentasse se tratar de um "filmexplosão (…), panfleto bárbaro e sofisticado, revolucionário a ponto de provocar prisão, tortura e iniciativa mortal no corpo do Artysta" (ROCHA, 1981, p. 366).



Imagens - *Manhã Cinzenta* (1969, Olney São Paulo)

Tendo em vista este breve retrospecto em torno do horizonte crítico cinematográfico no contexto pós-Golpe de 1964 até casos de obras filmadas antes do AI-5 verifica-se um contexto muito fértil de busca de novos caminhos para reagir a um cenário político cada vez mais repressivo. Nota-se que para além das dicotomias Cinema Marginal/Cinema Novo/Tropicalismo/Udigrudi/Cinema Militante, etc. há um fértil horizonte de pesquisa para além de tais circunscrições. Como comenta Arthur Autran,

> (...) pensar o cinema para além das formas de classificação habituais também é um ato político, pois desestrutura os modos consagrados de refletir sobre o cinema brasileiro, levantando suas contradições, ambiguidades, bem como tecendo relações que a princípio parecem inexistentes (AUTRAN, 2017, p. 218).

3. PROPOSTAS DO AUDIOVISUAL BRASILEIRO PÓS-1968: EXPERIMENTAÇÃO E O TEXTO NA TELA (1968-1985)

O presente capítulo irá se debruçar sobre o uso do texto na tela em filmes produzidos, na sua maioria, por realizadores estreantes no contexto da segunda metade dos anos 1960 e na primeira metade dos anos 1970, nos quais, destaca-se a experimentação com procedimentos de inscrição do texto na imagem fílmica.

A partir deste ponto inicial, será possível refletir sobre como o texto está inscrito em sua historicidade, tendo em vista a relação dos filmes com seu tempo e como estes procedimentos reverberam também processos sociais, comunicacionais e políticos da época. Trata-se, portanto, de uma via de mão dupla, já que a escolha do texto na tela reflete paradigmas do seu tempo, sejam as pichações que reverberam a repressão, a citação e os procedimentos de colagem ou mesmo os outdoors, propagandas e os meios de comunicação de massas então vigentes.

Assim, iremos partir da filmografia destes realizadores no contexto de 1968 e faremos cruzamentos com suas produções posteriores, mais esparsas, para que, a partir de um olhar para procedimentos específicos em suas obras, possamos caracterizar um arco cronológico que reflita os processos sociais e políticos durante a Ditadura Militar.

Para tanto, teremos em vista obras, grande parte paulistas, mineiras, cariocas ou baianas que, influenciadas pelo Cinema Moderno, inseriram um conjunto de estratégias narrativas, enunciativas, discursivas ou mesmo disruptivas em torno das distintas figurações da palavra escrita, incluindo neste eixo de investigação pontes com esparsos exemplos de obras criadas próximo ao contexto universitário que ecoam tais preocupações (em especial, o filme coletivo *Vozes do Medo*, lançado em 1972 e outros produzidos entre 1968-1970 de Eduardo Leone e Djalma Limongi Batista) e filmes de baixo orçamento em 16mm (caso de obras de Aron Feldman e de inúmeros realizadores que apresentaram seus curtas-metragens no Festival JB/Mesbla nos quais há um diálogo com os procedimentos do corpus).

Tal corpus fílmico aqui referido, cujo ponto de partida se consolidou no contexto da segunda metade da década de 1960, principalmente após 1968, será pensado tendo em vista um momento em que veio à tona o emprego das possibilidades do texto escrito e suas multifacetárias relações com uma acepção ampla da ideia de experimentação. O referencial trazido incluiu um conjunto de expedientes nas mais distintas plataformas (ex: corpo, paredes, solo, cartazes, entre outros correntes na vida da cidade), na composição narrativa, apresentando novas maneiras de envolver o espectador, através da escrita e da linguagem

gráfica e das pontes com certa cultura urbana das metrópoles brasileiras. Alguns desses recursos foram usados para uma crítica mais direta à Ditadura Militar ou em relação à postura da sociedade civil, fazendo referências múltiplas, à cultura *pop*, à literatura, à filosofia, às artes plásticas e ao próprio cinema, amplificando uma densa camada intertextual.

Desta forma, articulam-se usos do texto na tela como ferramentas de um cinema contestador, em que são explorados novos procedimentos formais para dar voz a uma vontade de subverter a própria linguagem cinematográfica em prol de um cinema que questione a Ditadura Militar. Textos deliberadamente provocadores, que exigem novas posturas do espectador, e que respondem a um momento em que as ações repressivas do Estado se radicalizavam.

3.1. Invenção, experimentação e o texto na tela: uma apresentação

No campo cinematográfico, uma nova geração de cineastas desaponta na segunda metade dos anos 1960, bastante informados pelos debates críticos estabelecidos no período e expressam um projeto de cinema que passava por uma postura de enfrentamento com o poder vigente, a cultura oficial e os sistemas de representação impostos. Para tanto, incorporam novos procedimentos, aproximações com o horizonte contracultural e mostram-se permeáveis à noção de experimentação e a uma revisão dos “ideários de vanguarda" (MESTMAN, 2016, p. 46), seja ela “artística, estética ou formal” (MESTMAN, 2016, p. 43), sem abandonar, porém a incorporação de estratégias narrativas e procedimentos do cinema de gênero, seja da chanchada, do cinema policial, da ficção científica, da comédia erótica, etc. que são revisitados a partir de um olhar para seus códigos.

Ainda que parte deles tenha chegado às telas com relativo sucesso próximo ao contexto de 1968, caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e um conjunto de filmes financiados na Boca do Lixo, com o agravamento do cenário repressivo os filmes encontram cada vez mais dificuldade de chegarem ao circuito exibidor, em especial após a decretação do Ato Institucional n. 5, em dezembro.

Neste contexto, a circulação das obras foi bastante prejudicada e sempre desigual e, ainda que recorressem a múltiplas modalidades de financiamento para viabilizar os filmes, seja pela associação a produtores da região da Boca paulistana ou mesmo produções completamente independentes a partir de aliança com pessoas dispostas a financiar os filmes,

os cineastas desta geração encontram cada vez mais barreiras para terem seus suas obras produzidas e distribuídas.

Neste contexto, alguns dos cineastas tiverem fecundas parcerias de produção, caso das produtoras Total Filmes em Belo Horizonte (que incluía Sylvio Lanna e Andrea Tonacci e produziu *Sagrada Família* e *Bang Bang*, ambos em 1970), Xanadu em São Paulo (que incluía Carlos Reichenbach e João Callegaro, egressos da Escola Superior de Cinema São Luiz, e Antonio Lima, já com trajetória na crítica mineira, tendo produzido *As Libertinas*, 1968, e *Audácia*, 1970) e, em especial, da parceria entre Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Helena Ignez na criação da Belair em 1970 no Rio de Janeiro, onde realizaram mais de meia dúzia de projetos em poucos meses: seis longas (três deles de Bressane, *A Família do Barulho*, *Cuidado Madame e Barão Olavo, o Horrível* e três de Sganzerla, *Copacabana Mon Amour*, *Sem Essa Aranha* e o incompleto *Carnaval na Lama*) e um Super-8 (*A Miss e o Dinossauro*, também não finalizado na época).

O agravamento do cenário político, principalmente pós-AI-5, com o fim das garantias constitucionais, teve grande impacto nas rupturas estéticas nas obras deste período e estas serão aqui relacionadas a um conjunto de procedimentos em torno dos usos do texto que exploram suas inserções, sejam por meio das pichações, cartazes, do hipergrafismo ou da poluição visual das regiões centrais das grandes cidades, entre as quais áreas já em processo de decadência.

Portanto, neste contexto do auge da repressão, muitas portas são fechadas, fazendo com que muitos cineastas, com crescentes dificuldades de produção e distribuição em modelos que lhes garantissem uma boa circulação que lhes foram impostas e pela censura fortemente atuante, acabassem por produzir obras cuja possibilidade de entrar em um circuito de salas de cinema era pequena, ainda que os cineastas se esforçassem para garantir o lançamento. Neste contexto de silenciamento e repressão, o projeto de alguns realizadores radicaliza uma postura de enfrentamento com o dito "bom gosto", com a moral burguesa e com as estruturas narrativas. Entre eles, há casos de filmes inteiramente censurados ou mesmo obras que sofrem cortes tão severos que os desfiguram completamente e impediam qualquer viabilidade econômica, caso de Neville de Almeida e Luiz Rosemberg Filho, por exemplo, que tiveram uma sequência de longas totalmente proibidos, o que dificultou muito suas trajetórias posteriores, ou mesmo os exemplos de *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970, João Silvério Trevisan) e *Prata Palomares* (1971, André Faria Jr.).

Desta forma, sem alternativas e com as portas cada vez mais fechadas, muitos cineastas terão suas carreiras interrompidas após longas-metragens que têm dificuldade de chegar ao circuito exibidor ou mesmo após seus curtas-metragens de estreia. Outros, cada vez mais à margem do mercado, radicalizam seus projetos estéticos.

Neste panorama, destaca-se, em alguns casos esparsos, a preferência pelo uso da película 16mm (que já remonta a períodos muito anteriores e é aquela encontrada em boa parte do cinema experimental pelo mundo), caso do longa-metragem *Câncer* (filmado em 1968 e finalizado em 1972, Glauber Rocha) e de obras de Júlio Bressane como *Matou a Família e Foi Ao Cinema* (1969) e *O Anjo Nasceu* (1969) que foram, filmadas com 16mm e transferidas para 35mm (o que era necessário, além disso, para que os filmes pudessem ser exibidos em circuito comercial).

Paralelamente, uma produção de posição clara de enfrentamento na arena pública trouxe efusivas respostas dramatúrgicas a tal momento repressivo, explorando os limites entre o experimental e o documental, apropriando-se dos mais diversos recursos do texto na tela e do uso de materiais de arquivo e, principalmente, colocando em xeque o sistema de representação e as questões éticas políticas que o envolvem, entre os quais destacam-se *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan), *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino; o crédito de co-direção é reivindicado por Ana Carolina) e *Pantera Negra* (1968, Jô Oliveira).

A tais referências, somamos os filmes universitários realizados pelas escolas de cinema, tema que será brevemente trabalhado, e casos particulares em torno de projetos independentes dos cineastas, entre os quais de Aron Feldman (como *Febre Nossa de Cada Dia*, 1968 e *O Mundo de Anônimo Júnior*, 1972), que na época residia em Santo André, e Paulo Bastos Martins (como *O Anunciador ou o Homem das Tormentas*, 1970; filmado ainda em 1967 e concluído três anos depois), da cidade de Cataguases, na zona da mata mineira.

1968 pode ser pensado também, como já destacado, como um marco inicial da produção superoitista, bitola com a qual emerge toda uma nova geração de realizadores por todo o país e que, aos poucos, se consolida, ainda durante o auge repressivo do estado brasileiro nos Anos de Chumbo.

No corpus fílmico identificado, nota-se que um olhar para a figuração do texto tem muito a nos revelar sobre a compreensão destes filmes realizados no contexto de 1968. Entre eles, cabe destacar a figuração de menções diretas acontecimentos do período, tanto às

grandes mobilizações de rua, posteriormente impossibilitadas pelo avanço do sistema repressivo de Estado, quanto ao AI-5, o que se dá por meio da alternância com materiais de arquivo, filmagens de protestos, inserções gráficas, em materiais inseridos no espaço cênico ou em cartelas de texto, do uso de intertítulos, entre outros procedimentos.

Dentre os filmes onde se verificam inserções de imagens documentais deste contexto histórico e político, destacamos obras realizadas no contexto do AI-5 em que o uso da colagem, da apropriação de imagens e de um caráter discursivo do texto são os aspectos centrais para pensarmos a figuração do texto escrito na sintaxe fílmica, caso de *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan), *Pantera Negra* (1968, Jô Oliveira), *Você Também Pode Dar Um Presunto Legal* (1971, Sérgio Muniz) e *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino), no qual, destacamos, por exemplo, o deslocamento de sentido da frase de Castelo Branco "a insurreição é um recurso legítimo de um povo" em um dos intertítulos, algo que será posteriormente retomado.

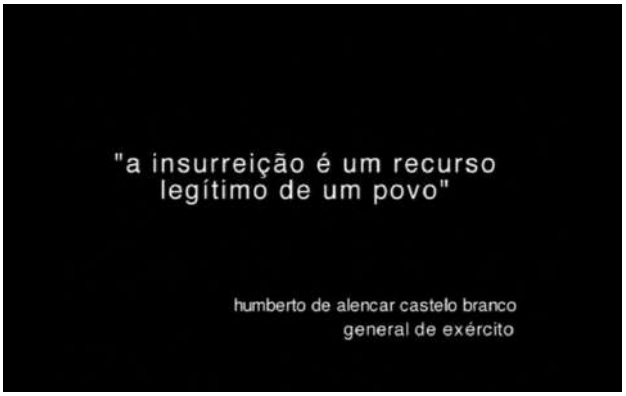


Imagem - *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino)

Ainda que sejam casos importantes, a reverberação dos processos políticos de 1968 não se limita a tais obras, mas ecoa em todo um horizonte de produções que refletem tais processos e são por ele afetadas. Destes, destacam-se aquelas que o fazem através da inserção da palavra escrita na sintaxe fílmica (através de inserções gráficas em materiais de arquivo, pichações, em materiais inseridos no espaço cênico ou em cartelas de texto) para fazerem fazem menção direta a acontecimentos políticos específicos que figuram enquanto imagens da subversão.

Para evidenciarmos a pluralidade de casos que envolve tal figuração, é possível, destacar, por exemplo, o caso de *O Matador Profissional* (1969, Jece Valadão), *thriller* lançado já sobre a vigência do AI-5, cuja cartela final traz a frase "nos dias de hoje, só a violência justifica a violência", o que, ainda que se conecte de alguma forma com a trama (que narra a história de um matador que, após ser contratado por uma organização estrangeira

repressiva para matar alguém e ser traído, passa a investigar seus "mandantes"), evoca invariavelmente um horizonte de resistência armada presente naquele contexto de 1969.

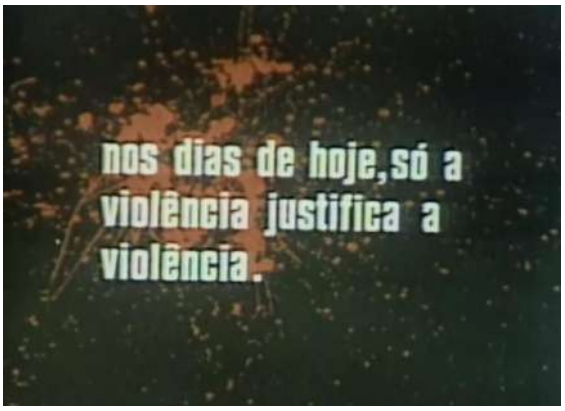


Imagem - *O Matador Profissional* (1969, Jece Valadão)

Em um momento em que a censura atuava de forma muito direta, fazendo com que muitos filmes fossem totalmente censurados ou tivessem partes significativas vetadas, a menção a eventos políticos de resistência era ainda mais subversivo e tensionava de forma mais frontal com o regime instituído ao desafiar diretamente os aparatos de censura.

Entre estes, cabe mencionar o exemplo de *Jardim de Guerra* (1968, Neville de Almeida) que, após circular em um circuito de festivais, sofreu com mais de vinte minutos de cortes antes de ser completamente censurado, entre os quais, boa parte dos trechos suprimidos referia-se diretamente a inscrições de texto, citações e materiais gráficos que faziam referência ao ambiente político da época: a guerrilha e a imagem de Che Guevara, a guerra do Vietnã, a contracultura, a Revolução Chinesa, etc. Apenas em 2018 o filme pôde ter seus trechos vetados pela censura incorporados na cópia restaurada, anteriormente depositada no Arquivo Nacional.



Figura – fotografia de Tiago Veloso a partir de cena de *Jardim de Guerra* (1968, Neville de Almeida)[6]

3.1.1. A figuração do texto na tela e os processos fílmicos: intertextualidade e confronto no contexto pós-1968

Como já destacado, a presença da palavra escrita na tela vem à tona no corpus identificado do cinema ficcional de Invenção pós-68 através da utilização de procedimentos que instauraram um campo de experimentação capaz de "fragmentar a estrutura do espaço diegético" (BAMBA, 2002, p. 92) e trouxeram possibilidades dramatúrgicas, por meio da interpelação direta de caráter discursivo com o espectador, das colagens com materiais de arquivo e da apropriação de uma forma de urbanidade, em um momento de expansão das grandes capitais brasileiras em que ecoavam novas formas de relacionar-se com o consumo, em especial, com a centralidade da indústria cultural.

Ainda que já presentes em toda história do cinema brasileiro, as inscrições de materiais gráficos ganham destaque enquanto procedimentos inseridos na sintaxe fílmica, muitas deles relacionados aos próprios códigos cinematográficos referenciados nas obras (entre os quais, destaca-se um olhar atento para o dito "cinema de gênero"), ao uso de fragmentos de jornais, cartas, textos e gags junto dos créditos iniciais e a uma reiteração da figuração da palavra no espaço urbano (outdoors, cartazes, letreiros). Neste contexto, tornam-se um recurso disruptivo de montagem que interrompe o fluxo de imagens e introduz uma quebra que induz novas reações de quem está em frente à tela, seja por meio de procedimentos que envolvem estruturas de agressão, o apelo a novas formas de participação ou uma pontuação de uma intervenção discursiva.

[6] Figura disponível no acervo do Banco de Conteúdos Culturais <http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/002149>. Acesso em 12 out. 2019.

Nota-se, em obras diversas do período, uma radicalização do uso do texto na tela, como verificado em filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins), ou através do uso reiterado de citações e referências diretas de texto de obras de autores como Luiz Rosemberg Filho, Carlos Reichenbach e Jairo Ferreira, por exemplo.

Há um olhar transversal destes realizadores para a história do cinema, algo central para o Cinema Moderno, que permite também que o texto se torne uma estratégia para trazer novos olhares para determinados períodos dessa história, seja por meio de uma reflexão mais ampla ou de pura curtição intertextual. Com destaca Zuenir Ventura, "mais do que divertimento ou fenômeno de consumo, o cinema era, para a jovem vanguarda que o fazia e que o consumia, uma aventura experimental de linguagem e de ação política" (SILVA apud VENTURA, 2016, p. 40).

Tais filmes apropriam-se de procedimentos do cinema de gênero, algo característico do Cinema Moderno, que frequentemente dialoga com os códigos cinematográficos através do uso das menções escritas, caso de *gags* que fazem referência a estratagemas narrativos dos gêneros fílmicos: o faroeste, a comédia erótica, a comédia urbana ligeira, a ficção científica, o cinema de horror, o melodrama, etc.

Esse cinema parte para uma experimentação com os processos fílmicos, nos quais, o cinema e seus códigos são apropriados, reinventados e ressignificados. As reverberações eram múltiplas, seja do Cinema Moderno, com destaque para *Nouvelle Vague*, os Novos Cinemas pelo mundo e sua forma de trabalhar o texto escrito e os demais elementos gráficos, mas também um arco de referências que ia desde o primeiro cinema (principalmente na produção de Júlio Bressane) ao cinema da Era do Ouro de Hollywood, do cinema experimental às chanchadas, que por vezes se misturam em uma confluência de citações, que instigam o espectador a buscar tais reverberações. Desta forma, "o interesse dos marginais pelo humor e a consequente revalorização da Chanchada, que vinha em desgraça desde os primeiros acordes cinemanovistas" (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 199) soma-se a uma ironia com a "vivência dos *media* em tempos de modernização conservadora" (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 199) pós-1964.

Trata-se, portanto, de um cinema que faz referência a gêneros fílmicos: "o policialesco, a comédia, o *kitsch* e o grosseiro" (CARBALLAS, 2011, p. 4). Segundo Cláudio da Costa,

> A imagem (...) no cinema marginal busca seu ser "enigmático e precário", esse espaço negativo do configurável que não é senão a errância da imagem entre

> imagens: uma multiplicação de imagens e citações que incorpora as histórias em quadrinhos e a cultura de massa em geral (...), mas também a cultura culta (COSTA, 2000, p. 103).

Caracterizar este conjunto de referências passa por um olhar para os parâmetros que caracterizam o cinema de gênero, que é ali desmontado, apropriado, colado de forma fragmentária ao ser deslocado da sua forma de narrar e preservando apenas o que havia na superficialidade destes códigos narrativos. Portanto, este cinema

> (...) vai se descobrir errando entre os estilos e gêneros cinematográficos (o policial, o horror, o filme B o musical, a chanchada, etc.) e, virtualmente, entre outras expressões artísticas (a literatura, as artes visuais, a performance, etc.). É na errância e na *oscilação* que o cinema descobre o "si mesmo" da imagem cinematográfica como o irreal indeterminado de si mesmo, a *imagem-oscilação* e a *imagem-pêndulo*, imagens que, se tem o ponto de partida, jamais encontram seu lugar de chegada (COSTA, 2000, p. 106).

A estas referências, incorpora-se também o horizonte contracultural e, por meio dele, uma noção mais ampla de Experimental, o que leva a uma busca por novas experiências dramatúrgicas que incluem a exploração de outras aproximações, gestos e procedimentos de ruptura.

Ismail Xavier (2006) retoma a característica deste cinema de evitar a progressão simples de ações, o que deslocaria nossas leituras do processo histórico e sugeriria novas conexões e relações: a falta de relação causa/consequência na progressão sugerida, os procedimentos disruptivos de montagem (ainda que muitos dos realizadores dêem especial atenção ao plano sequência), as inserções de materiais de arquivo, a colagem e a incorporação de fragmentos da cultura urbana em geral, nos quais, "na relação com o passado, há camadas de tempo (diacronia) que se acumulam nos fragmentos produzidos pela colagem (ordem sincrônica)" (XAVIER, 2006, p. 15).

Em relação a exploração de tais limites de desvio da progressão da narrativa, Xavier comenta que "jamais a progressão das ações recua a um esquema clássico; sua tônica é a justaposição de parágrafos soltos de um diário de viagem, ou talvez de um drama de ações, sempre sucessão paratática sem casualidades" (XAVIER, 2006, p. 15).

Portanto, a "fragmentação da narrativa aparece também no horizonte" (RAMOS 1987, p. 69) e, justamente neste momento da virada dos anos 1960 para os anos 1970 em que se acirra "o debate sobre a linguagem (adaptá-la ou não aos parâmetros do mercado?), (...) em que os cineastas sabem ser imperativa uma resposta diante da ausência de comunicação com o grande público" (XAVIER, 2012, p. 29), há aqui um gesto de enfrentamento e recusa com o

dito “bom-gosto” e, paradoxalmente, em meio a uma incorporação radical dos clichês, deglutidos em uma densa camada intertextual, uma projeção de diálogo com o público nos horizontes do dito “cinema de gênero”, caso de *As Libertinas* (1968, Antonio Lima, Carlos Reichenbach e João Callegaro), por exemplo.

Nota-se também que há um abismo em relação a tal cinema e o que o antecede em relação à representação da violência, aqui frequentemente colocada em cena de maneira desmedida de forma a realçar uma ausência de mediação, a qual se soma a proposital reiteração da superficialidade das relações, algo que estava muito distante no horizonte cinemanovista, em cujos filmes a representação da violência aparece somente enquanto resposta direta a uma situação específica de opressão.

Em um período em que o aparato repressivo do Estado atingia seu ápice no contexto do AI-5, há uma reposta simbólica nestes filmes ao se apropriarem de uma violência ao revés, que reage a um discurso moralista repressivo. Cabe menção a obras como *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971, Júlio Bressane) que evoca um “estrangulador” e exibe dezenas de seus atos em sequência, assim como obras que, na sua representação da opressão no seio familiar, exibem uma sequência de atos de violência desmedida e inconsequente dos jovens com seus pais, e que, após a consumação dos atos, pouco somam na curva dramática dos personagens, realçando sua banalidade de forma a tensionar as relações de espectatorialidade. Nestes exemplos, cabe uma menção a filmes muito diversos, de *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969, Júlio Bressane), o episódio de Aloysio Raulino em *Vozes do Medo* (*A Santa Ceia*, 1972), as cenas iniciais de *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970, João Silvério Trevisan) e o parricídio em *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1970, André Luiz Oliveira), em que o personagem pratica seus atos vestido com roupa de super-herói.

3.1.2. Definições e estratégias: como circunscrever o corpus fílmico

Na caracterização do corpus fílmico, foi preciso pensar as obras a partir dos processos artísticos e culturais da época, em um recorte para as produções realizadas entre desde o contexto do pós-Golpe até a consolidação da Abertura Política, que irá se efetivar de fato com a saída dos militares do poder em 1985. Verifica-se um corpus mais denso de filmes produzidos entre 1968 e 1975, mas não tomamos tal principio como excludente, já que iremos nos referir a um contexto anterior de forma ampla para perceber conexões possíveis e, em

especial, relacionar obras posteriores desses realizadores até a Abertura Política, ou seja, entre 1964 e 1985, com o objetivo de possibilitar cruzamentos poucas vezes evocados, visto que os recortes raramente se atentam para um olhar em retrospecto daqueles que, já ativos neste contexto da segunda metade da década de 1960, continuam engajados em uma produção permeável à experimentação de linguagem e que durante a redemocratização, utilizando-se muitas vezes de procedimentos recorrentes em seus projetos de cinema, apontam para um momento em que os horizontes políticos e históricos são outros, de uma esperança de liberdade no porvir, embora sinalizem as contradições do processo de redemocratização e os inúmeros recuos e avanços que o caracterizaram.

Enquanto filmes do fim da década de 1960, como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) conseguiram chegar a um largo circuito de salas, o contexto pós-AI-5 modifica completamente a situação. Aos poucos, tais experiências tornam-se cada vez mais rarefeitas por uma soma de distintos fatores, em um momento em que as estruturas de produção se solidificam "ocasionando inevitáveis enrijecimentos da produção e tornando alguns filmes comentados como exemplares quase em extinção" (AUTRAN; ORTIZ, 2018, p. 219), com cada vez mais dificuldade de chegar às salas, caso, por exemplo, do ocorrido com Neville de Almeida e Luiz Rosemberg Filho, que tiveram uma sequência de filmes integralmente censurados, e de diversos realizadores que partiram para o exílio, tema que será retomado.

Após 1975, ainda que alguns cineastas tenham continuado a produzir obras que traziam na forma do filme um diálogo com aquele cinema encontrado no contexto de 1968, esta cena é cada vez mais dispersiva. Nota-se que, em especial, entre 1974-1975 foi um momento de estreia em longas-metragens para muitos realizadores experientes, caso de José Sette de Barros (em *Bandalheira Infernal*, 1975) e Luna Alkalay (*Cristais de Sangue*, 1975), o que não ocorreu nos anos subsequentes, sobre os quais nos concentraremos em cineastas cuja trajetória teve como ponto inicial o contexto próximo de 1968 e que produziram entre 1975-1985.

As definições do corpus do trabalho passaram por uma revisão bibliográfica sobre aquilo que se escreveu sobre esta geração. Rubens Machado, por exemplo, destaca certa "carência de análise, ensaio crítico ou debate de alcance maior, e uma excessiva legitimação das intenções ou dos projetos dos cineastas" (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 242), questões que foram colocadas em pauta na definição do corpus fílmico e na escolha dos filmes que

poderiam somar mais ao debate aqui proposto, privilegiando obras muitas vezes colocadas à margem.

O mesmo pode ser pensado em relação a uma circunscrição geográfica em termos de produção, já que associamos obras produzidas em estados diferentes do país (São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, etc.), algo que também está presente em boa parte dos autores que comentam tais definições e como elas se relacionam com o momento histórico, com base em Fernão Ramos (1987 e 2018), Jairo Ferreira (1986), Ismail Xavier (1993, 2012) e Cláudio da Costa (2000).

Em meio às reflexões e estudos de caso a partir do corpus fílmico, os rumos da pesquisa nos permitiram expandir os horizontes para um conjunto de filmes que, mesmo em diálogo com tal produção, foram realizados em contextos distintos, caso dos filmes universitários e realizadores independentes, tendo sempre em vista a experimentação dos procedimentos relacionados à figuração do texto escrito na imagem. Optamos, pois, por, observando tais parâmetros, nos concentrar em torno da figuração do texto escrito como baliza para aproximações com outros projetos de cinema que utilizaram procedimentos que interessavam à pesquisa. Destes, além dos já citados de Aron Feldman e Paulo Bastos Martins, produzidos à margem dos grandes pólos cinematográficos (em Santo André e em Cataguases, respectivamente), incluímos obras mineiras de baixo orçamento da segunda metade dos anos 1960 que tiveram nas suas equipes aqueles que fariam parte de um núcleo-duro da dita "geração marginal" ou de "invenção". A estes, soma-se a menção à produções paulistas universitárias em diálogo com esta geração (caso do filme-coletivo *Vozes do Medo*, 1972 e dos curtas de Eduardo Leone e Djalma Limongi Batista entre 1968 e 1969 que, na contramão das diretrizes acadêmicas, com clara preferência pelo cinema documental, incorporam inúmeros procedimentos em diálogo com tal geração). Também podemos mencionar neste contexto, cineastas que sugeriam uma aproximação a tal corpus e que depois seguiram por outros caminhos, como João Batista de Andrade e seu *Gamal, o Delírio do Sexo* (1968) e Maurice Capovilla, em *O Profeta da Fome* (1969).

A prospecção bibliográfica suscitou questões sobre o uso de termos como Cinema de Invenção, Marginal e Experimental, definições que tentaremos refletir ao longo dos tópicos. Notou-se, por exemplo, que a filmografia aproximada daquilo que se concebe como "o cinema marginal" variou bastante nas pesquisas encontradas na relação com um vasto conjunto de filmes que por vezes são a ele aproximados e, outras, não merecem menção, regra

válida para *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins), *O Mundo de Anônimo Júnior* (1972, Aron Feldman), entre muitos outros, que ficaram à margem das obras usualmente abordadas em relação ao cinema do período. Destes destacamos casos limítrofes, como *Viagem ao Fim do Mundo* (1968, Fernando Coni Campos), que tomam como referencial certos procedimentos desta geração.

Nesta perspectiva, cabe destacar que tomamos a definição de Invenção, proposta por Jairo Ferreira (1986) enquanto uma das balizas para refletir a experimentação de linguagem por meio das inserções da palavra em cena no período, ainda que ampliando o escopo para um horizonte mais amplo do experimental. Tal gesto de criar cruzamentos e compreender reverberações entre distintos projetos de cinema já se faz presente na obra de Jairo, visto que a proposição do autor não tentava enquadrar um "núcleo-duro" de cineastas para tutelar aquilo que seria ou não a circunscrição de um projeto homogêneo de cinema com características próprias, mas sim, buscar aproximações e perceber como tais propostas ecoavam em outros cineastas. É dele, por exemplo, a crítica mais atenta a produções de realizadores como Paulo Bastos Martins (*O Anunciador ou o Homem das Tormentas*, 1970) e Aron Feldman (*O Mundo de Anônimo Júnior*, 1972) e de outros filmes referidos no corpus, como *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira). Além disso, levamos em conta que tal definição é a mais aceita entre os realizadores, já que carrega uma atribuição de valor aos filmes, ao contrário daquelas que por vezes são interpretadas como terminologias que reverberam um juízo pejorativo à inserção dos filmes (como Marginal, *Underground*, Udigrudi), o que é comentado pelo próprio Jairo, que vê a noção de Marginal como um "termo policialesco para classificar um cinema que não compactuava com o sistema" (FERREIRA, 2000, p. 132) e, desta forma, opta pela formulação "invenção" (FERREIRA, 1986).

Mesmo aproximando-se da noção de experimental, Ferreira (2000) não o faz por relutância "em usar o termo experimental" (FERREIRA, 2000, p. 18) devido àquilo que via como um desgaste por tal nomenclatura ter sido usada em sucessivas mostras referidas, em paralelo, como de cinema amador, tanto em 8mm, 16mm e Super-8 (caso dos festivais do GRIFE, por exemplo), o que, revisto hoje, evidencia que tal relutância acabou por particularizar certos aspectos e procedimentos de tal produção que, mesmo podendo ser inseridos dentro da definição de "experimental", abrem caminho para definições menos amplas de um produção que, por excelência, é inclassificável e dificilmente pode ser enquadrada em categorizações estritas.

Para muito além de tal discussão em torno de certo caráter valorativo, cabe destacar que a noção de Cinema de Invenção, como apresentada na edição original (1986) não é tão circunscrita a tal geração, da qual Jairo faz parte, da segunda metade dos anos 1960 (no caso dele, próxima da Boca do Lixo) e é permeável a uma noção de cinema experimental brasileiro, ainda que tome como baliza o projeto de cinema destes cineastas de Invenção. A noção de Cinema Marginal, por sua vez, como apresentada por Fernão Ramos (1987), é comumente usada para referir-se mais especificamente a tal núcleo-duro de cineastas ditos Marginais. Jairo Ferreira (1986 e 2000), mesmo tomando *A Margem* (1967) como baliza importante, não deixa de citar obras como *Thesouro Perdido* (1927, Humberto Mauro) ou *Limite* (1931, Mário Peixoto) e, na primeira edição do livro, inclui cineastas distantes deste referencial como Walter Hugo Khouri (o que inclui inclusive, certa dose de provocação), de forma a pensar o projeto de cinema dos cineastas atuantes na segunda metade dos anos 1960 a partir de um largo referencial histórico. Segundo o próprio Jairo, para a escolha dos seus capítulos, tomou como base que aquilo que denomina de Invenção "não se trata de um movimento, mas sim de uma movimentação, que chamo de cinema experimental" (FERREIRA apud PANNACCI, 2013, p. 137). Na segunda edição de *Cinema de Invenção*, de 2000, porém, ao incluir capítulos sobre mais cineastas desta geração (André Luiz Oliveira, Elyseu Visconti, Neville de Almeida e Sylvio Lanna) e suprimir outros (em especial o caso de Walter Hugo Khouri), o autor acaba por circunscrever o conceito a uma referência ainda mais próxima da geração de cineastas que emergiu próximo do contexto de 1968.

Cabe destacar que, mesmo que a pesquisa não tenha a intenção de agente definidor de uma terminologia mais adequada para se referir aos filmes que tal reflexão, um olhar sobre as definições terminológicas elencadas no presente tópico podem colaborar com novos olhares sobre as obras analisadas e sobre o período histórico abordado. Ao explorar casos limítrofes e incluí-los ao corpus, dialogamos com definições sedimentadas em relação aos conceitos de Cinema de Invenção, Cinema Marginal e até mesmo as terminologias de Cinema Experimental, Cinema Marginalizado, *Underground* ou *Udigrudi*, sejam elas mais ou menos amplas.

Ainda assim, é essencial que, para que seja possível entender o debate em sua complexidade, possamos destacar as múltiplas particularidades que caracterizam as obras dos realizadores referidos, o que, tendo em vista a forma como seus projetos de cinema são permeáveis a métodos experimentais de construção de linguagem, torna-se primordial. Tal horizonte incluirá uma geração de cineastas com obras muito particulares no cenário crítico, o

que faz com os recursos que envolvem a figuração do texto na tela sejam bastante plurais e multifacetários. Neste contexto, cabe pensar em nomes como Andrea Tonacci, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Carlos Reichenbach, Emílio Fontana, Carlos Ebert, Júlio Calasso, Sylvio Lanna, Luna Alkalay, André Luiz Oliveira, Paulo Bastos Martins, Fernando Coni Campos, Luiz Rosemberg Filho, Ozualdo Candeias, Jairo Ferreira, Sebastião de Souza, Antonio Lima, Neville de Almeida, Aron Feldman (mais experiente junto ao cinema amador), João Silvério Trevisan, entre muitos outros.

Ao longo da pesquisa, há uma opção deliberada de evitar rotular os filmes enquanto um movimento coeso, mas buscar relações entre obras que os aproximem, tendo em vista a figuração do texto como procedimento para refletir as obras. Tal possibilidade abriu um horizonte de filmes pouco referidos (caso das obras de Aron Feldman, já com longa trajetória no cinema amador antes de dirigir seu longa-metragem *O Mundo de Anônimo Júnior*, 1972, e Paulo Bastos Martins, radicado em Cataguases) que, mesmo já mencionados como parte dessa geração, em especial por Ramos (1987), raramente ganham centralidade. Além disso, foi possível pensar em outros filmes, em especial feitos em 16mm que poderiam se articular com esta produção e expandir os horizontes para obras que exploraram tais procedimentos, mesmo que por outros caminhos, caso de *Vozes do Medo* (1972), projeto coletivo coordenado com produção da ECA-USP.

Para além destes exemplos, há casos destoantes de realizadores que realizaram obras em diálogo direto com esta geração, mas que tiverem trajetórias muito particulares em que nem sempre estes procedimentos aqui citados fizeram parte do horizonte. Dentre os casos, cabe citar nomes como o de Fernando Coni Campos com uma trajetória pregressa (caso do longa *Morte em Três Tempos*, 1964), João Batista de Andrade (cuja trajetória não retomará procedimentos encontrados em *Gamal, o Delírio do Sexo*, 1968, e em seu episódio no *Em Cada Coração um Punhal*, 1969), Maurice Capovilla (que havia dirigido obras como *Bebel, Garota Propaganda*, 1968, e o segmento *Subterrâneos do Futebol*, 1968, tendo João Batista como um dos roteiristas, bem distantes do que será *O Profeta da Fome*, 1969).

Nota-se, portanto, que, ainda que tal noção "geracional" revele múltiplas camadas de compreensão do tempo histórico, a baliza a qual iremos nos atentar refere-se muito mais a um conjunto de realizadores (alguns mais jovens do que outros) que, permeáveis a experimentação com as formas fílmicas, engajaram-se em projetos que tinham na incorporação das possibilidades expressivas da figuração da palavra inscrita na tela um eixo

importante de investigação e resistência e o fizeram em projetos realizados em meio aos Anos de Chumbo da Ditadura Militar (e, em alguns casos, também em suas obras posteriores, quando, em meio a Abertura Política, pouco a pouco, abre-se um vislumbre de liberdade).

Cabe destacar que o contexto entre 1966 e 1968 mostrou-se particularmente fértil para a compreensão da definição de uma baliza que evidenciasse com precisão o momento em que, no contexto pós-Golpe surgem novas relações e procedimentos, até então pouco usuais, que revelam uma recorrente experimentação com as inscrições do texto. Neste contexto, são realizados os trabalhos de estreia de muitos cineastas desta geração, caso de Andrea Tonacci (*Olho no Olho*, 1966), Rogério Sganzerla (*Documentário*, 1966), Carlos Reichenbach (*Esta Rua Tão Augusta*, 1966), Jairo Ferreira e Orlando Parolini (*Via Sacra*, 1967), Sylvio Lanna (*Roteiro do Gravador*, 1967), Sérgio Bernardes Filho (*Venha Doce Morte*, 1967), Neville de Almeida (*O Bem Aventurado*, 1966), João Silvério Trevisan (*Contestação*, 1967-1969), André Luiz Oliveira e José Umberto Dias (*Doce Amargo*, 1968), entre alguns outros. Cabe destacar que a produção paulista *Via Sacra* (1967), permanece desaparecida, supostamente queimado por um dos realizadores, o poeta Orlando Parolini, por temor da repressão, assim como o mineiro *Roteiro do Gravador* que, inclusive, foi objeto do curta *?In Memoriam: o Roteiro do Gravador* (2019, Sylvio Lanna), no qual o próprio realizador descreve sua busca pelos rolos no acervo da Cinemateca do MAM-RJ.

Será a partir e 1968, porém, com o lançamento de obras de grande impacto no debate crítico, entre as quais *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), que tal radicalização nos procedimentos experimentais que envolvem a palavra na tela irão se tornar mais evidentes, estando presentes em mais de uma dezena de obras até a virada para os anos 1970 e irão ecoar de forma muito direta de diferentes maneiras nos processos fílmicos nos anos subsequentes.

Tendo em vista tal pluralidade de trajetórias aqui destacada, nos próximos tópicos definiremos balizas para pensar tais produções à luz das multifacetárias relações que estabelecem com seu tempo e atentos ao fato de que as particularidades dos projetos de cada cineasta são parte essencial deste processo, no qual, dificilmente pode esse pensar em uma unidade em termos de um projeto comum partilhado enquanto experiência. Trata-se, portanto, de uma geração "mais dispersa que o Cinema Novo (...) e mais próxima da contracultura (...), enfronhada nos horrores da repressão" (RAMOS, 2018, p. 178).

3.1.3. O avacalho como resposta: o Cinema de Invenção em meio ao autoritarismo e a "modernização conservadora"

Para caracterizar o corpus fílmico, tomamos como baliza a ideia de um cinema que se alimenta da cultura urbana, cinematográfica e dos processos culturais do seu tempo que ecoam em um conjunto maciço de propostas artísticas ao longo da década.

No caso brasileiro, o contexto pós-1968, é marcado pela "incapacidade ou impossibilidade de uma ação política nos termos anteriormente estabelecidos surge um clima especialmente carregado de tensão" (RAMOS, 1987, p. 29) em um momento em que o ambiente repressivo pautava qualquer debate possível e os rumos do país não pareciam ter saídas de longo prazo. A partir de tal perspectiva, a ausência de rumos que pudessem trazer um vislumbre de esperanças de uma transformação futura no cenário político e social diante do aparato repressivo do Estado e das tentativas de aniquilar as forças progressistas também ecoa nestes filmes.

Em tal projeto de cinema, portanto, "os acontecimentos desta década são cruciais para a busca por novos usos da linguagem cinematográfica" (SILVA, 2016, p. 47), em que, "operando antenados com os movimentos de contestação" (SIMÕES, 1999, p. 114), encontram um caminho através do "avacalho, a esculhambação de posturas e normas sociais, bem como a fragmentação da narrativa" (SILVA, 2016, p. 45).

Em um momento marcado por uma geração de cineastas que trazem como princípio uma noção de experimentação de linguagem, destaca-se a fragmentação narrativa e o questionamento dos valores morais burgueses, sejam por tensionarem questões de gênero, classe social ou noções conservadoras de família e costumes. Ao mesmo tempo, caracteriza-se como um cinema "curtido na intertextualidade cinéfila, louvado pela agilidade na produção, contra o esteticismo caro e vazio da geração mais velha" (RAMOS, 2018, p. 184), que inclui multifacetárias referências ao Cinema Moderno, o uso de citações e menções escritas das mais diversas, a apropriação do universo *pop* e de uma dimensão metalinguística do cinema e principalmente, um olhar para os processos culturais em jogo.

Soma-se a isso a defesa programática do baixo orçamento e da radical liberdade de experimentação os processos de criação e formas de narrar em obras que se permitem explorar múltiplas camadas de referências culturais, com a figuração de elementos de muitos meios, que aparecem de forma fragmentária e também de uma presença constante de elementos da mídia, da comunicação de massas e de formas de figuração do texto no espaço urbano, caso dos letreiros luminosos, outdoors, jornais, cartazes de filmes e menções à

televisão, o rádio, às revistas de maior circulação e aos quadrinhos, por exemplo. Com frequência tais inserções mencionavam diretamente o momento político mediados pelos meios de comunicação, caso da manchete "Delfim Neto: 1969 será o ano de ouro" lida com atenção pelo "boçal" marido de Ângela Carne Osso em *A Mulher de Todos* (1969, Rogério Sganzerla).



Imagens – *A Mulher de Todos* (1969, Rogério Sganzerla)

Analice Paron Silva (2016), a partir de Fernão Ramos (1987) comenta a "ideia de como a violência e o horror presentes na realidade do país foram essenciais para desenvolver a linguagem experimental dessa geração" (SILVA, 2016, p. 51). Tal contexto histórico reverberou de forma direta nas produções, mas também trouxe consequências na sua circulação e distribuição, ou seja, se havia ou não uma perspectiva de exibir as obras em circuito comercial, na forma como se deu a relação com a censura do Estado e na recepção dos filmes.

Buscando comentários críticos e reflexões sobre os procedimentos de uso de menções escritas nas suas distintas possibilidades, retomamos Fernão Ramos (1987), Analice Silva (2016) e Ismail Xavier (2012) para pensar relações traçadas por estes cineastas como uma resposta a seu tempo histórico a partir da busca de uma "linguagem capaz de se expressar politicamente frente aos acontecimentos da sua época" (SILVA, 2016, p. 51). Tal horizonte incluía, além disso, pontes diretas com um surgimento de novas formas de resistência que incluíam ações armadas e que reverberam na reflexão crítica dos cineastas sobre o período, caso, do olhar de Júlio Bressane para o dito filme-guerrilha e o encontro comentado por Ramos (1987, p. 35) e revisitado por Silva (2016, p. 52) do cineasta com Carlos Marighella em Cuba em 1967. A isto se soma os casos de filmes que citam a figura de torturadores e censores, incluem personagens de guerrilheiros e combatentes da resistência armada e representam a tortura. Jairo Ferreira descreve a postura política de tal geração:

> Cada um à sua maneira, todos éramos resistentes contra a fúria da ditadura militar que estava babando na gravata. (...) O experimental em nosso cinema sonhou em retratar a repressão no momento em que estava acontecendo. Felizmente não tivemos o mesmo fim de Garcia Lorca, mas passamos raspando. Mesmo não sendo militantes, nossos filmes precisavam ser resistentes (FERREIRA, 2000, p. 147).

Como exemplos, Jairo cita as cenas de tortura em *Hitler III Mundo* (1968, José Agrippino de Paula) e *Jardim de Guerra* (1968, Neville de Almeida) ao mesmo tempo que, com humor, faz questão de reiterar a distância que essa geração tomou da visão cinemanovista: "comunistas só havia mesmo no Cinema Novo: o Experimental estava mais para o anarquismo terrorista ou para o socialismo libertário" (FERREIRA, 2000, p. 146-147).

Neste momento de auge da repressão em que a arena pública era proibida de externar posições contra o regime instituído, o projeto de cinema desta geração se afasta da autorreflexão em torno dos "dilemas do engajamento e incrusta-se na exasperação, no deboche, na curtição" (RAMOS, 2018, p. 177), mostrando-se permeável "à mistura de elementos de origens diversas (...), como um grande liquidificador que recicla e combina a heterogeneidade cultural do País" (UCHÔA, 2008, p. 11).

Pensar as terminologias referidas para essa geração é também refletir sobre sua postura diante do seu tempo, caso da noção de avacalho e de marginal, como se a oposição entre o sujeito marginal e os "outros" fosse além de uma "simples díade de poderes, indo em direção à própria lógica de funcionamento desse espaço de produção cultural" (COELHO apud SILVA, 2016, p. 51).

É preciso também ter em conta o quão contundente era colocar em xeque as pautas morais e ufanistas do regime ditatorial em vigor, em um contexto que questionar valores pátrios e morais conservadores era sempre tomado como um posicionamento frontal de embate público, visto que tal horizonte do universo repressivo (politicamente, socialmente e sexualmente), como figurado nas manifestações reacionárias que antecederam o Golpe de 1964 e que lhes davam sustentação, era base importante de consolidação do regime junto à sociedade civil, caso do apoio de grupos de religiosos conservadores, do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) e do Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), grupos anticomunistas de extrema-direita, e da realização das Marchas da Família com Deus pela Liberdade (em março de 1964) e da Marcha pela Vitória (em abril de 1964, logo após o Golpe). Neste panorama, entrar em um embate direto com tais pautas era talvez o gesto mais contundente contra o regime autoritário em vigor: o mau-gosto, a degradação moral, as

figuras da exasperação e da abjeção. Nada poderia ir mais fundo no embate com o regime do que uma radicalização neste universo de representações.

Enquanto parte dos tropicalistas iam em direção a uma aproximação entre vanguarda e indústria, boa parte desses filmes ditos marginais produzidos depois da decretação do AI-5 ia à chave contraria, ao proporem um cinema que "abandonou a pedagogia pela experiência do choque, aproximando-se do lado mais grotesco da miséria" (FIGUEIROA, 2004, p. 35).

Tal postura incluiu em algumas ocasiões que serão identificadas, um embate direto com o público e seus gostos burgueses, o que levou a novas relações de espectatorialidade, ao possibilitar uma lógica enunciativa, discursiva e, por vezes, de interlocução direta com o espectador. Nestes casos, "as menções escritas intervêm no texto fílmico como códigos verbais que podem entrar numa relação de complementaridade e de tensão com a construção narrativa e discursiva" (BAMBA, 2002, p. 61). Desta forma, podem somar "funções discursivas com funções narrativas (BAMBA, 2002, p. 65) e, em alguns casos, atuam como um "gancho ou interpelação ao espectador" (BAMBA, 2002, p. 65).

Neste "período em que o debate e a militância favoreceram a criação de formas e modos de produção alternativos" (XAVIER, 1983, p. 10), o uso das menções escritas por vezes tensiona a relação entre o verbal e o icônico, entre o gráfico e a palavra. Tais possibilidades vêm de um conjunto vasto de procedimentos que orbitam em torno da figuração do texto, que aqui pretenderemos caracterizar, caso, por exemplo, do texto inserido na paisagem urbana (pichações, cartazes, outdoors, entre outros) que muitas vezes tem seu significado deslocado do seu uso original e ressignificado na relação com as imagens, sons e citações intertextuais (cartazes de filmes, livros, frases em cartelas).

Percebe-se, portanto, um cinema permeado "pelos meios de comunicação e pela saturação das imagens, dado o processamento acelerado da informação e a interpelação agressiva da publicidade" (XAVIER, 2006, p. 7), que por sua vez, traz "a marca da modernidade e da cinefilia, meio *Nouvelle Vague*" (RAMOS, 2018, p. 184) e se utiliza de uma "incorporação *pop*, irônica, dos clichês e dos protocolos da indústria cultural, dentro do espírito da colagem" (XAVIER, 2006, p. 7). Em meio a um contexto multifacetário da expansão das redes de telecomunicação, da lógica do consumo e das mídias de massas, tais filmes evidenciam como "o desenrolar da cultura brasileira pós-1968 estava assentado em bases complexas, decorrentes de uma gradativa industrialização da produção cultural"

(AUTRAN; ORTIZ, 2018, p. 203). Tais questões de mercado dos bens culturais massificados encontram aqui seu oposto, em uma produção que saúda o baixo orçamento e o fato de estar à margem dos sistemas de produção massificados. Ainda que quisesse com ela dialogar, deglutir as lógicas de figuração e preceitos estéticos de certa cultura do consumo, o horizonte era muito mais de virá-las do avesso do que a ela se confundir.

Há uma postura deliberada de explorar as tensões decorrentes do fato de tratar-se de um momento no qual as dificuldades com a repressão e a censura impossibilitavam (ou dificultavam) a circulação de bens culturais que se contrapunham diretamente aos rumos da Ditadura Militar e tensionavam o discurso oficial ufanista e autoritário, e paradoxalmente, tratar-se da ocasião em que na cultura "a esfera de mercado" (AUTRAN; ORTIZ, 2018, p. 203) está em profundo crescimento, nos quais

> Em todos os setores ocorrem expansões da produção e consumo de bens simbólicos. Na música, a indústria do disco atravessa notável fase de crescimento (...). No caso da televisão, ocorrem a implementação das redes nacionais, a decisiva implementação da cor e um vertiginoso aumento do número de aparelhos (AUTRAN; ORTIZ, 2018, p. 203-204).

Ainda que seja neste momento em que tal gesto de incorporação da palavra na forma do filme se radicaliza, é preciso ressaltar que as referências para tais procedimentos da figuração do texto escrito na tela já ecoam em outros projetos de cinema predecessores, como indicamos nos tópicos anteriores. Basta lembrar as referências à *nova onda* do cinema francês na virada dos anos 1950 para os anos 1960 e que incluiu uma revisão em torno daquilo que estaria na vanguarda dos processos fílmicos ao longo da história do cinema: ressignificar autores à margem desta história oficial, sem negar as formas artísticas consideradas mais populares e "menos nobres". Além desses, todo um horizonte dos Novos Cinemas Latino-americanos repercute nesta produção e são balizas importantes para pensarmos estes cinemas, em especial, as já referidas pontes com os cinemanovistas. A estes, somam-se projetos de cinema que se evidenciam no contexto pós-1968, como o *Cine Subterrâneo* na Argentina, por exemplo, que nos possibilitaram ainda mais aproximações.

Tais referências vão além do campo do cinema e a caracterização do ambiente artístico da época inclui também as rupturas de 1968 e seus horizontes políticos e estéticos, seja em outros campos da prática artística ou do debate crítico.

Neste aspecto, se distancia muito dos projetos de cinema que havia até então, em especial pela "absorção sem culpa" (RAMOS, 2018, p. 179) de um conjunto de referências ausentes do cinemanovismo: o cinema de gênero, o cinema clássico hollywoodiano, o cinema

americano de baixo orçamento, as chanchadas, a arte *pop*, poesia concreta e os poetas marginais. Havia ali um

> (...) diálogo ativo com certa vanguarda do novo cinema europeu da (...) década de 1960 que possui a ruptura da modernidade, mas é carregada pela cinefilia, incorporando, inclusive, pelo viés autoral, do lixo do cinema, o filme B de gênero. É um cinema jovem que, principalmente em Sganzerla, mas também em Reichenbach, sabe onde colocar os pés e em que lugar se situar na história do cinema (RAMOS, 2018, p. 183).

A estas, somam-se um panorama de relações entre o cinema pós-1968 e outras referências culturais que ecoaram no projeto de cinema de alguns desses autores, identificados por Ismail Xavier (2006), em um horizonte que vai de Brecht a Artaud, passando pelo Teatro Oficina, o *underground* americano, o *pop* e a poesia concreta, no qual, há uma

> (...) exploração das relações entre o icônico e o verbal, entre percepção visual e leitura do texto (as palavras dispostas na superfície da página), posturas que sinalizavam a interação entre o projeto literário, as artes visuais e as experiências urbanas (XAVIER, 2006, p. 7).

Realizadores "obstinados a desfrutar de toda liberdade de criação" (SOUZA, 1981, p. 87), esta produção aqui caracterizada tem no Cinema Moderno uma baliza central na liberdade de articulação entre um conjunto de referências, citações, inserções, que serão tema de reflexão deste trabalho, mas também de experimentação com procedimentos de montagem, de processos de narratividade, da improvisação, da exploração das potencialidades do ato de filmar, entre uma série de outros elementos que são somados a um projeto de "cinema anárquico e inventivo, de fatura precária e de narração fragmentada, caótica em algumas ocasiões, que fala da violência através do humor e da ironia" (CARBALLAS, 2011, p. 4) e que

> (...) cria situações provocadoras e irreverentes e trata de desmontar os valores tradicionais através de recursos imaginativos, incluindo a improvisação, logrando, deste modo, criar com uma liberdade surpreendente. Godard é devorado, era necessário colocá-lo em cena para livrar-se dele, segundo Sganzerla. Usam não tanto o mundo do cinema norte-americano, mas o mundo criado de acordo com a visão do cinema americano (CARBALLAS, 2011, p. 4).

Os contextos de produção destes filmes eram, porém muitos distintos. Núcleos dispersos possibilitaram a viabilização dos filmes, dentre elas a associação entre os cineastas (caso da Total Filmes e, principalmente, da Belair), patrocínios diretos e aporte de produtoras de pequeno porte (caso da Boca do Lixo em São Paulo). O cenário aqui descrito incluiu produções viabilizadas em distintos estados, em especial, Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia e Minas Gerais. Segundo Xavier (2012)

> Atenta ao clima ideológico, rico em militância e contestação, a geração então emergente vivia um quadro de custos de produção em que ainda era possível o curta-

> metragem amador (lembremos os festivais do *Jornal do Brasil*) e o longa "artesanal", de baixíssimo orçamento, sem o pesado financiamento estatal (...). Foi um período em que o debate e a militância favoreceram a criação de formas e "modos de produção" alternativos, o que permitiu a sucessão de experiências que aliaram cinema brasileiro e modernidade estética, apesar do quadro de subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador (XAVIER, 2012, p. 29).

São Paulo, um dos estados que concentrou um número maior das produções citadas, tem um contexto de produção bastante particular, através do crescimento que se deu no período de uma cena cinematográfica já consolidada, de produtoras e distribuidoras, na região da Boca do Lixo, espaço entre os bairros da Luz e Santa Ifigênia com um longo histórico no ramo da distribuição (em especial pela proximidade com as estações ferroviárias da Luz e Júlio Prestes) que rapidamente incorpora e se torna destino certo de uma nova geração de diretores e técnicos, que ali e estabelecem e tem suas produções viabilizadas, feitas de forma rápida e com baixos custos. Neste cenário,

> A geração dos "novíssimos" emerge em sintonia com a primeira boca do Lixo e circula com agilidade por entre seus produtores (que também iniciavam carreira), entre os quais reinava o comercialismo mais selvagem. A ele se adaptam dentro do recorte do avacalho, sem contradição com as demandas do contexto ideológico da contracultura (RAMOS, 2018, p. 179).

3.2. Os procedimentos do texto na tela nos distintos projetos de cinema sessentista: uma nova geração entre o Golpe de 1964 e AI-5?

A caracterização de uma baliza historiográfica para definição de uma nova geração de realizadores no contexto de 1968 passa pela delimitação de uma cena na segunda metade dos anos 1960 que viabilizou tal produção e que antecedeu o seu contexto mais fértil, entre 1968 e 1970. Dentro de tal cenário mais amplo, a presente pesquisa irá, todavia, se concentrar, nas distintas experimentações em relação ao uso de inscrições de texto na imagem fílmica no cinema desta geração.

É preciso ter em vista que, apesar das primeiras referências que possibilitariam uma aproximação com tal cenário do Cinema de Invenção pós-1968 serem anteriores a este contexto, é apenas no momento entre 1966 e 1967 que de fato se consolidam balizas para pensar este cinema enquanto uma nova geração. Realizadores centrais neste "núcleo Marginal", por exemplo, tiveram experiências pregressas neste momento, caso de Bressane (*Cara a Cara*, 1967, e a co-direção de *Betânia Bem de Perto*, 1966) e os já citados curtas de Tonacci, Neville, Reichenbach e Sganzerla, por exemplo.

Dentro de um vasto universo de diretores e técnicos, já citados anteriormente, a trajetória de alguns nomes centrais desta geração mostra-se essencial para podermos entender como, apesar de pouco coesos, houve entre 1965 e 1970 momentos de aproximação entre alguns dos realizadores, aos quais cabe novamente nomeá-los de acordo com a cidade onde tais múltiplas relações interpessoais se configuraram.

A partir da segunda metade dos anos 1960, as cidades de São Paulo, Belo Horizonte, Salvador e o Rio de Janeiro são os locais em que grande parte dos realizadores desta geração (termo aqui entendido com as ressalvas explicitadas no tópico anterior) estava radicada, com exceções, caso de Paulo Bastos Martins, em Cataguases e Aron Feldman, que vivia em Santo André, por exemplo.

Tendo em vista a circulação destes cineastas por mais de uma cidade, é difícil pensar as suas trajetórias sem deixar um conjunto de aspectos de fora. Para facilitar tal prospecção, identificaremos as cidades em que os referidos cineastas residiram por mais tempo no período entre o Golpe de 1964 e o contexto de 1968, considerando que estamos tentando rastrear os antecedentes deste cinema.

Em São Paulo, estavam radicados Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach, Sebastião de Souza, Carlos Ebert, João Callegaro, Antonio Lima (com trajetória anterior em Minas Gerais), Jairo Ferreira, José Mojica Marins, Emílio Fontana, Ozualdo Candeias, Andrea Tonacci, Júlio Calasso, Luna Alkalay, João Silvério Trevisan, entre outros.

Em Belo Horizonte, estavam realizadores como Sylvio Lanna, Geraldo Veloso (que migram para o Rio por um período, mas filmam em Belo Horizonte), Carlos Alberto Prates Correia, Neville de Almeida, Schubert Magalhães, José Sette de Barros Filho, entre outros com uma trajetória em alguns curtas citados, caso de Rosa Maria Antuña, José Américo Ribeiro, Luiz Otávio Madureira Horta, Márcio Borges, Flávio Werneck e Jorge Dantas.

Já no Rio de Janeiro, destacamos, no período, a presença de Júlio Bressane, Fernando Coni Campos (nascido na Bahia), Luiz Rosemberg Filho, Ivan Cardoso (inicialmente apenas em Super-8), Eliseu Visconti, Carlos Frederico, Sérgio Bernardes Filho, entre outros.

Por fim, destacamos o caso baiano, em especial as figuras de André Luiz Oliveira, Álvaro Guimarães e José Umberto Dias, além de Deolindo Checcucci e José Frazão (cuja obra, *Akpalô* (1970-1971) está perdida). Alguns anos depois Edgard Navarro, que de início teve uma longa trajetória no superoitismo, retomaria alguns destes procedimentos em suas produções. José Umberto posteriormente também terá uma trajetória no Super-8.

As experiências de cada um dos nomes citados possuem muitas particularidades e não nos cabe reconstituir todas as trajetórias. As primeiras aproximações com o fazer

cinematográfico também são diversificadas: alguns vinham da crítica de cinema, outros de cineclubes, etc.

O contexto pós-Golpe de 1964 caracteriza-se por um cenário bastante diverso de realizadores de uma nova geração que realizava seus primeiros experimentos que, de fato, ganhará força a partir de 1966 da qual, podemos destacar as obras dos paulistas Carlos Reichenbach (*Esta Rua Tão Augusta*, 1966), Andrea Tonacci (*Olho por Olho*, 1966 e *Blablablá*, de 1968) e Rogério Sganzerla (*Documentário*, 1966), a existência de uma fecunda cena mineira em ebulição nas produções do Centro Mineiro de Cinema Experimental (CEMICE) e de alunos da Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais e, em um contexto mais amplo, a realização do Festival JB-Mesbla no Rio de Janeiro, cuja primeira edição se deu no ano de 1965, onde foram exibidos muitos dos filmes investigados, como *O Bem-Aventurado* (1966, Neville de Almeida). Desta forma, os debates, encontros informais, sessões de cinema (tanto de filmes exibidos no circuito comercial quanto de festivais e sessões privadas) e a presença de alguns cineastas na crítica em jornais impressos foram essenciais para a formação destes realizadores, aqui caracterizados pela sua heterogeneidade.

A estes, somam-se um denso conjunto de obras que estão em espaços limítrofes das categorizações impostas à produção do período. Destes, encontram-se desde curtas-metragens feitos com baixos custos, em especial, nos casos aqui identificados, de Belo Horizonte e de São Paulo, cujos meios de produção são bastante variados, entre os quais se vislumbra um cinema livre de amarras de produção, contestador na forma e que se permite aproximações com distintos elementos da cultura cinematográfica. No caso paulista, pode-se pensar em *Documentário* (1966, Rogério Sganzerla), *Esta Rua Tão Augusta* (1966, Carlos Reichenbach), *Olho no Olho* (1966, Andrea Tonacci), a partir de um denso imaginário urbano e que exploram com grande liberdade as perambulações de personagens de uma juventude pelo centro da capital que, somados ao contundente *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira), são importantes filmes de estreia desta geração. Já no caso mineiro, é possível citarmos obras como *Milagre de Lourdes* (1965, Carlos Alberto Prates Correia), *O Bem-Aventurado* (1966, Neville de Almeida), *Nosso Fausto* (1966, Jorge Dantas), *Ocorrência* (ou *Ocorrência Policial*, 1966, Luiz Otávio Madureira Horta), *Roteiro do Gravador* (1967, Sylvio Lanna), *Ruptura* (1967, José Américo Ribeiro), *A Festa* (1967, Luiz Alberto Sartori Inchausti), *Mulher e Pedras* (1968, Maria José Rago Campos e Paulo Antonio Pereira), *Rosae Rosa* (1968, Rosa Maria Antuña, por vezes erroneamente referido como *Rosa Rosae*), *Esparta*

(1968, Milton Gontijo), *Morte Branca* (1968, José Américo Ribeiro), *Pastores Desavisados* (1968, Ricardo Teixeira Salles), assim como esparsas obras posteriores já com o AI-5 em vigor, como *Anjo Torto* (1969) e *A Causa Secreta* (1971), ambas de José Américo Ribeiro, *A Vida Apenas* (1969, Moacir de Oliveira), *Solo* (1969, Rosa Maria Antuña) e *O Começo é Difícil, Novamente o Atentado* (1969, Camilo Souza Filho).

Parte dos citados são filmes ficcionais universitários ou de formação da Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Belo Horizonte, ainda que, em grande parte, financiados de forma colaborativa pelos próprios realizadores. Neste caso, é preciso ter em mente que se baseiam em uma lógica não balizada pelo mercado, o que pressupõe um circuito de exibição alternativo com foco em festivais e cineclubes e o baixo custo de produção como regra. A estes, somam-se os esparsos filmes produzidos na ECA-USP, em especial de Djalma Limongi Batista e Eduardo Leone que, no momento de sua realização, foram contra as diretrizes do curso cujo foco estaria no financiamento de documentários. Entre eles, destacam-se *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (1968, Djalma Limongi Batista), *A Morte da Strip-Teaser* (1969, Eduardo Leone), *The Southern Contest Myth* (1969, Djalma Limongi Batista), *Eu Sou Você, Nós Somos Ele* (1970, Suzana Amaral) e, em especial, *Vozes do Medo* (1969-1972), filme coletivo dirigido por Roberto Santos (coordenador do projeto), Aloysio Raulino, Hélio Leite de Barros, Mamoru Miyao, Adilson Bonini, Roman Stulbach, Rui Perotti, Plácido de Campos Jr, Gianfrancesco Guarnieri, Cyro del Nero e Maurice Capovilla, na qual, destacaremos apenas alguns dos seus dezesseis episódios, realizado tanto por alunos da ECA-USP quanto realizadores já mais experientes (Capovilla e Santos) e artistas destacados nos seus meios, mas pouco experientes na direção cinematográfica (como Cyro Del Nero e Gianfrancesco Guarnieri).

A realização do Festival de Cinema Amador Jornal do Brasil/Mesbla (a partir de 1965, como plano de fundo a celebração do IV Centenário do Rio de Janeiro) era também um importante ponto de efervescência cultural e política para esta geração. Ao longo dos anos de realização do festival, são exibidos filmes de realizadores estreantes de diversos estados, do Rio de Janeiro à Santa Catarina, da Bahia à São Paulo e que, muitas vezes ecoam o cenário repressivo do contexto pós-Golpe de 1964. Destes, cabe uma menção ao cariocas *O Noivado* (1967, Edney Silvestre) e *Neblina* (1968, Noílton Nunes), que assim como os curtas-metragens *Doce Amargo* (1968, André Luiz Oliveira e José Umberto Dias), filmado na Bahia e *Retorna, Vencedor* (1968, Aloysio Raulino), realizado em São Paulo, remetem a uma juventude desesperançosa com os rumos políticos do país, o que ecoa ainda em um conjunto

de curtas exibidos ao longo dos anos do Festival com desfechos que citam a ideia de suicídio, caso do baiano *Um Dia Um Galaxie* (1969, Rafael 60), o catarinense *Novelo* (1968, Gilberto Gerlash e Pedro Paulo de Souza) e obras como *Queda e Ascensão* (1969, Ricardo Pio) e *Réquiem* (1968-1969, Francisco Dornelas).



Imagens - *Um Dia Um Galaxie* (1969, Rafael 60)

Neste contexto, é preciso destacar que as trocas entre os cineastas eram bastante frequentes, visto que eles circulavam entre as capitais, sejam para festivais (caso do Festival JB-Mesbla, com enfoque no cinema amador), exibições (caso das sessões de filmes de Godard no Rio, relatadas por Geraldo Veloso) ou mesmo por uma série de relações pessoais que estabelecem entre si e com realizadores de outras gerações, algo que, já próximo ao contexto de denuncismo e repressão pós-1968, será bastante prejudicado.

Neste contexto há uma radicalização do sistema repressivo instituído pós-Golpe de 1964 que, até o contexto do AI-5 (decretado em dezembro de 1968) afeta cada vez esta cena de cineastas. Em paralelo, emergem obras de agitação política que experimentam novas formas de relacionar-se com os sujeitos, caso de *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino), *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (ou *Os Anos Passaram*, 1968-1969, Peter Overbeck), *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan) e *Pantera Negra* (1968, Jô Oliveira), que respondem de forma direta às agitações políticas de 1968, ano de grande agitação política e social e, pelo contexto que foram produzidos, encontram muitas dificuldades para serem exibidos

Com a decretação do AI-5 em 13 de dezembro daquele ano, há um ponto de virada, uma vez que a circulação dos curtas neste circuito – que deveria passar pela censura – torna-se pouco viável para filmes tão provocadores em um momento que circuito de cineclubes e festivais estava sob forte vigília dos sistemas de repressão.

Obras bastante provocativas são produzidas nesta época e, de alguma forma, entram em embate direto com um momento de sufocamento da liberdade de expressão, exibidas somente em exibições clandestinas, sem certificado de censura. Além disso, emergem neste contexto curtas-metragens que evocam figuras da exasperação e do grotesco, como *Por Exemplo Butantã* (1968, Roman Stulbach) e *Cu da Mãe* (1968, Sebastião de Souza). Em meio a tal contexto repressivo, que impossibilitava muitos desses filmes de serem exibidos em sessões públicas e trazia riscos na integridade física dos realizadores (como o caso de Olney São Paulo, que passou por sessões de tortura no contexto em que finalizou *Manhã Cinzenta*, 1969), outros cineastas passassem a buscar outros meios ainda mais independentes, como a bitola Super-8, câmeras que irão se popularizar de fato no início dos anos 1970, tendo como um dos gestos pioneiros o caso do curta gaúcho *Sem Tradição, Sem Família e Sem Propriedade* (1968, Sérgio Silva).

Cabe destacar também, neste contexto, casos bem particulares de cineastas que, no início dos anos 1970, ainda em meio aos Anos de Chumbo, apontam novos rumos na incorporação de um contundente questionamento das estruturas de poder, caso de *Você Também Pode Dar um Presunto Legal* (1971, Sérgio Muniz), e das implicações éticas e políticas em torno da noção de representação dos sujeitos em *Congo* (1972), *Triste Trópico* (1974) e *O Amno de 1798* (1975), de Arthur Omar.

Cada vez mais os filmes passam a encontrar entraves de produção, com a censura ainda mais ativa e rígida e a crescente dificuldade de conseguir aportes financeiros e distribuição. Por isso, passam a recorrer a caminhos cada vez mais alternativos para se viabilizarem, de forma mais independente, o que, contraditoriamente, exigia soluções menos negociadas e que se permitiam uma maior radicalidade de experimentação e embate direto com o espectador. Portanto,

> O desconcerto, longe de um entrave para a criação, mostrou-se um desafio que recebeu resposta vigorosa (...). Estranhado o Brasil, era preciso interrogar suas representações. Estranhada a comunicação, era preciso pesquisar a linguagem. Estranhado o público, era preciso agredi-lo (XAVIER, 2012, p. 48).

Tal cenário levou a um conjunto de filmes (caso de muitos daqueles realizados no exílio) que reduziam cada vez mais os custos de produção e, por vezes, optavam pelo 16mm,

bitola bastante frequente no cenário do curtametragismo e que se tornara a mais frequente no horizonte do cinema experimental.

No início da década de 1970, muitos dos realizadores vão para o exílio, obrigados “a deixar o país, alguns ameaçados de prisão” (RAMOS, 2018, p. 194). Londres torna-se um dos destinos principais, assim como capitais como Paris e Nova Iorque. Deste grupo, Ramos (2018) destaca a passagem londrina na trajetória, “em épocas distintas, de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Geraldo Veloso, Neville d’Almeida, Andrea Tonacci, Sylvio Lanna, Eliseu Visconti” (RAMOS, 2018, p. 194). Outros realizadores desta geração vão para o exílio, entre os quais Luiz Rosemberg Filho, Júlio Calasso, José Sette de Barros Filho, Celso Luccas e João Silvério Trevisan.

Alguns destes cineastas produzem no exterior, onde, como destaca Fernão Ramos, “acentua-se o esquema de produção familiar” (RAMOS, 2018, p. 194). Deste conjunto, destacam-se quatro produções de Bressane, entre 1971 e 1972, a realização do inacabado *Fora do Baralho* por Sganzerla e sua tentativa de finalizar *Carnaval na Lama* (filmado em 1970 em Nova York, produção da Belair), além de filmes inconclusos de Andrea Tonacci, Neville de Almeida, Geraldo Veloso e Maria Gladys. Portanto, no contexto torna-se ainda mais dispersivo e difícil pensar este cinema em núcleos de produção, ainda que, em contrapartida, possa ser pensado como um momento em que

> A comunhão (...) era também uma forma de resistência. Se a descontração nega o espetáculo, os filmes produzidos no exílio também trazem como marca a sua restrita circulação, reservada a algumas projeções, materiais que, também no seu consumo, ficaram a uma comunidade artística restrita (FOSTER, 2019, p. 11).

Tais filmes ecoam uma busca de novas formas “de resistir aos ditames restritos do cinema comercial" (FOSTER, 2019, p. 10-11), realizados cada vez mais à margem, com poucos recursos, em projetos cada vez mais pessoais e ao mesmo tempo, de troca entre artistas, que refletem "uma proximidade, ou indiscernibilidade, entre a vida e o cinema" (FOSTER, 2019, p. 11) e vislumbram um horizonte político de resistência que ecoava nas formas de lidar com os modos de produção, situação semelhante à ocorrida com artistas das mais diversas áreas no exílio, das artes plásticas à música, da dança ao teatro. Como afirma Frederico Coelho (2010):

> Estar à margem seria, assim, uma postura não simplesmente de desistência ou de fraqueza dos envolvidos, mas uma *tomada de posição* consciente diante das possibilidades que se ofereciam. Ao fazer parte das opções hegemônicas no interior do “mercado consumidor” ou compatíveis com o “gosto popular”, o artista, em certo sentido, se inseria no jogo da classe média, pronta para adentrar as portas do “milagre econômico” dos anos subsequentes. Além disso, estar “dentro” desses modelos era praticamente confinar a criatividade e a inovação formal de qualquer trabalho. Assim, a situação de se encontrar à margem necessariamente

> proporcionava, naquela configuração, novos espaços de ação e de produção (COELHO, 2010, p. 216-217).

Até 1975, o número de produções ainda é significativo, ainda mais se considerarmos filmes já gravados que conseguem ser finalizados e exibidos somente neste contexto. Destes realizadores identificados, muitos jamais voltariam à direção. Outros ainda teriam uma produção significativa ao longo da década, mesmo que à duras penas, já que não foram poucos os casos de produções interrompidas por falta de recursos, problemas com a censura. Em nenhum dos exemplos nota-se uma constância na produção, sempre dispersa e com longos hiatos.

Além disso, uma parcela destes cineastas experimentou com o Super-8, caso de Jairo Ferreira, José Umberto Dias, Sylvio Lanna, Otoniel Santos Pereira, Geraldo Veloso, José Agrippino de Paula, e, mais tardiamente Aron Feldman e José Mojica Marins, casos raros de realizadores que tiveram experiências prévias em outras bitolas e engajaram-se momentaneamente no superoitismo (ainda que, com exceção de Otoniel, tenham feito poucas conexões de longo prazo com outros realizadores que produziam exclusivamente na bitola). O caso de Ivan Cardoso é uma exceção, já que suas primeiras experiências são em Super-8 e, anos mais tarde, ele irá migrar para o 35mm. Além destes, Helena Ignez fez experimentos com a bitola em *A Miss e o Dinossauro* em 1970, material não concluído que seria finalizado em 2005.

Com as reverberações dos processos históricos do fim da década, com a Abertura Política consolidada, e do momento de redemocratização aparecendo no horizonte, assim mesmo, não se pode caracterizar um corpus fílmico dos autores dessa geração capaz de dar conta de tais processos, já que não seria viável pensar em uma continuidade nesta produção enquanto um núcleo coeso, dispersa em meio aos projetos individuais de cada autor. Tendo em vista tais desdobramentos aqui sintetizados, Jairo Ferreira situa que,

> (...) embora a *l'Age d'Or* do experimental em nosso cinema *bárbaro & nosso* esteja nitidamente situada entre 1967 e 1971, há muitos filmes de sintonia visionária ao longo de todo esse misterioso processo histórico (...) extrapolando (caso de *Tabu*, 1982, para citar apenas um bom exemplo) aquele período contracultural em que teve início uma verdadeira tomada de consciência crítica da experimentalidade (...), de invenção poética de novas linguagens multipessoais & pluri-subjetivas (FERREIRA, 2000, p. 259).

Nomes como Bressane, Reichenbach, Sganzerla, Rosemberg Filho, Candeias e Prates Correia seguiram produzindo. Outros dos citados seguiriam em outras direções, caso de Maurice Capovilla (*O Profeta da Fome*, 1969) e João Batista de Andrade (*Gamal, o Delírio do Sexo*, 1968), cujos projetos se distanciam muito destes tomados no contexto de 1968-1969 e tornaram-se casos à parte nas suas vastas filmografias. Neville de Almeida, por sua vez, se

envolve em projetos de maior apelo popular e produções de maior aporte, como *A Dama da Lotação* (1978) e *Os Sete Gatinhos* (1980).

Outros não voltariam a dirigir longas-metragens de ficção, caso de João Callegaro, Antonio Lima, Emílio Fontana, Júlio Calasso, Sebastião de Souza, João Silvério Trevisan, Sylvio Lanna, Deolindo Checcucci, José Frazão, Schubert Magalhães, Álvaro Guimarães, assim como outros só voltariam ao longa-metragem décadas mais tarde, caso dos realizadores baianos André Luiz Oliveira e José Umberto.

3.2.1. O caso paulista: dos letreiros luminosos em *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira) a *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla)

No caso paulista, destaca-se uma cena bastante plural de realizadores que, por meio de suas experiências práticas durante a segunda metade dos anos 1960, nos revelam uma ebulição de novos de projetos de cinema, bastante informados pelo debate crítico, pelo Cinema Moderno e por uma experiência urbana cinéfila, entre os quais estão nomes como Jairo Ferreira (com extensa trajetória posterior no Super-8), Rogério Sganzerla e João Callegaro (nascidos em Santa Catarina), Aron Feldman (radicado em Santo André), João Batista de Andrade (cuja trajetória tomaria outros rumos), José Rubens Siqueira (que, posteriormente terá uma carreira como dramaturgo e diretor teatral), Emílio Fontana (também com ampla trajetória nas artes cênicas), Plácido de Campos Júnior, Eduardo de Leone, Hélio Leite de Barros, Roman Stulbach, Djalma Limongi Batista (que realizaram filmes junto a ECA-USP), entre inúmeros outros como Carlos Reichenbach, Sebastião de Souza, Carlos Ebert, Antonio Lima, Otoniel Santos Pereira, Andrea Tonacci, Júlio Calasso, Luna Alkalay, Aloysio Raulino e João Silvério Trevisan e casos bastante particulares como os de Ozualdo Candeias e José Mojica Marins.

Tal enumeração nos revela como qualquer investigação em torno da caracterização de uma nova geração no cinema paulista é cheia de arestas e essencialmente diversa.

Deste núcleo citado, há uma evidente diversidade de projetos de cinema aqui explicitados e, para que possamos evitar uma caracterização ampla e pouco precisa, será preciso retomar um panorama mais extenso do debate crítico no cinema paulista na década imediatamente anterior e de um olhar para um espaço grande transformação urbana, que radicaliza um processo de aumento populacional e industrialização entre o pós-Guerra e a década de 1960 na capital.

Neste contexto, destacam-se, no panorama da cena cultural, grandes projetos que simbolizam este momento do dito "progresso" paulista e suas contradições, entre os quais estavam inúmeras iniciativas de forte cunho institucional, marcadas pela figura de mecenas na liderança e que apontavam para os horizontes do projeto moderno, caso da inauguração do Museu de Arte de São Paulo (1947, com importante papel de Assis Chateaubriand), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948, tendo Ciccillo Matarazzo como fundador), do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC, em 1948) e da realização da primeira Bienal (1951) e de grandes eventos nas comemorações do IV Centenário (1954). A este cenário, soma-se a inauguração de grandes estúdios cinematográficos ao redor da capital, caso da Vera Cruz (1949-1954, em São Bernardo do Campo), da Cia. Cinematográfica Maristela (1950-1958, no bairro Jaçanã, zona norte de São Paulo) e da Multifilmes (1952-1954, em Mairiporã), experiências marcadas por um horizonte de industrialização no cinema brasileiro que, em poucos anos, irá se mostrar economicamente inviável em um momento em que as leis que garantiam a viabilidade da produção eram muito incipientes.

É entre o fim da década de 1950 e a primeira metade seguinte que surge uma nova geração de realizadores que, apontando caminhos distintos, trazem no horizonte todo um referencial do Cinema Moderno, entre os quais Roberto Santos (*O Grande Momento*, 1958), Luiz Sérgio Person (*São Paulo Sociedade Anônima*, 1965) e Walter Hugo Khouri (que estreia em 1954, com *O Gigante de Pedra* e será responsável por uma dezena de títulos entre as décadas de 1950 e 1960, entre eles *Noite Vazia*, 1964). Na crítica, nomes como Paulo Emílio Salles Gomes (fundador da Cinemateca Brasileira, 1946), Rubem Biáfora, Benedito Junqueira Duarte, Francisco Luiz de Almeida Salles têm grande impacto.

Após o Golpe de 1964, surge uma nova geração de críticos que, pouco a pouco ganham muito destaque no debate cinematográfico e logo depois terão em seus horizontes projetos práticos, dentre os quais Rogério Sganzerla, que chegou a colaborar para o Suplemento Literário do Estado de São Paulo (assim como Maurice Capovilla) e no Jornal da Tarde, e Jairo Ferreira, com extensa trajetória crítica iniciada no São Paulo Shimbun, ligado à colônia japonesa.

A isto, soma-se o rápido crescimento das produtoras na Boca do Lixo, as primeiras delas já estabelecidas nos anos 1950 (ainda que, antes disso, houvesse uma infinidade de distribuidoras na região) e que ganharão força ao longo dos anos 1960 (em especial pela demanda ativa dos exibidores, que muitas vezes investiam nos filmes, algo auxiliado pela demanda criada pela cota de exibição imposta pelo Instituto Nacional de Cinema em 1967 e

posteriormente ampliada). A região se torna um pólo fundamental de produção cinematográfica e passa a concentrar cineastas, técnicos, atores e produtores (caso de Oswaldo Massaini, Antonio Polo Galante, Alfredo Palácios, já com experiências pregressas nos estúdios dos anos 1950, e uma infinidade de produtoras de pequeno porte) que passam a conviver naquele espaço, onde a regra eram as produções de baixo custo e feitas de forma rápida para se viabilizarem financeiramente. Entre eles, estavam realizadores, de obras bastante originais, que terão bastante impacto no debate crítico da época, caso de José Mojica Marins (*À Meia Noite Levarei Sua Alma*, 1964, ainda que já tivesse uma carreira no cinema desde os anos 1950) e Ozualdo Candeias (*A Margem*, 1967, cuja trajetória na Boca já tinha mais de uma década, ocupando as mais distintas funções).

Alguns espaços da cidade tornaram-se pontos de encontro essenciais de uma nova geração de cineastas, cinéfilos, críticos e técnicos, identificados e descritos por Jairo Ferreira em *Cinema de Invenção* (1986 e 2000), caso da Sociedade de Amigos da Cinemateca na Rua 7 de Abril e da Galeria Metrópole, assim como, entre alguns dos realizadores, iniciativas como o Cineclube Dom Vital (coordenado por Jairo Ferreira a partir de 1964) e a Escola Superior São Luiz (como Carlos Reichenbach, João Callegaro e Carlos Ebert). Outra importante iniciativa se dá com a fundação do Curso de Cinema da Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP) após 1966 (ainda que a primeira turma seja do ano seguinte, 1967), tendo Paulo Emílio Salles Gomes, Rudá de Andrade, Jean-Claude Bernardet como nomes fundamentais (assim como Roberto Santos e Maurice Capovilla) e, ainda que a proposta inicial fosse muito pautada em “uma atuação a partir da realidade, considerando o cinema como espaço de intervenção social" (BARBOSA, 2014, p. 1077) tais diretrizes foram sendo postas em xeque nas propostas de parte dos alunos, entre os quais podemos citar Eduardo Leone, Djalma Limongi Batista, Roman Stulbach, Aloysio Raulino e Plácido de Campos Jr. Como visto, as experiências foram bastante diversas (sendo foram exceções aqueles que de fato se formaram cursos superiores da área), mas havia um horizonte muito presente de compartilhamento entre o ver, o fazer e o pensar cinema e uma certa experiência da vida urbana paulistana que marcou muitos destes realizadores.

Aos poucos, a Boca do Lixo torna-se também fundamental ponto para esses cineastas (em especial, nas conversas no bar-restaurante Soberano na Rua do Triunfo), que ali passavam ter em seus horizontes uma possibilidade de colocarem em prática seus projetos. Um pouco depois, a mesma aproximação viria de outros aspirantes à cinema formados no meio universitário na ECA-USP.

Dentre os filmes produzidos neste contexto, é possível pensar nos primeiros curtas de Andrea Tonacci (*Olho por Olho*, 1966 e *Blablablá*, 1968), Rogério Sganzerla (*Documentário*, 1966) e Carlos Reichenbach (*Esta Rua Tão Augusta*, 1966), que apontam novas relações e procedimentos. Nos casos de *Olho por Olho* e *Documentário*, por exemplo, destaca-se a forma como

> O processo, a experiência de produção do filme (...), a experiência histórica (cifrada na cidade, nos corpos e atitudes dos personagens; nas imagens de arquivo) e a escritura fílmica (força do enquadramento que se preserva na montagem) estão de tal forma imbricadas que seria redutor separar uma da outra (BRASIL; MESQUITA, 2012, p. 8).

Neste cenário, um caso específico que pode colaborar na tentativa de pensar a figuração o texto na tela neste período: *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira). Com fotografia de Andrea Tonacci e montagem de Rogério Sganzerla, Tonacci e Otoniel Santos Pereira, o filme prenuncia o uso de letreiros luminosos presentes em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), sendo introduzido por um informe do painel luminoso que inicia um cenário futurista (ano de 2131) no qual o povo é informado, através da inscrição de texto, que a população está proibida de sair às ruas. O filme, adaptação de conto de Ray Bradbury, faz uso também de um conjunto de cartelas de texto, que falam sobre a realidade brasileira e o ambiente político repressivo pós-Golpe. Em relação a tal ambientação futurista que metaforizam o momento político brasileiro, é possível uma aproximação com o ambiente distópico de *Manhã Cinzenta* (1969, Olney São Paulo).

Segundo comentário de Jairo Ferreira em crítica publicada no São Paulo Shimbun com o título *Rogério, O Bandido* em 12 de dezembro de 1968, véspera do AI-5, "parece que *O Pedestre* iniciou as filmagens de painéis com letras luminosas entre nós. O cinema filma letras, a linguagem escrita faz cinema" (FERREIRA, 2006, p. 64).

Deslocado deste contesto, Aron Feldman, radicado na região do ABC e já com uma trajetória no cinema amador, será outro nome importante a ser aqui relacionado. Com uma trajetória bastante díspar, Feldman viveu entre 1959 e 1985 na cidade de Santo André, onde realizou uma profícua carreira, com destaque para o longa *O Mundo de Anônimo Júnior* (1972), que segundo Jairo Ferreira, seria uma "óbvia metáfora do Brasil na época Médici" (FERREIRA, 2012, p. 178). Filho de judeus ucranianos nascido no Rio Grande do Sul, Feldman começou sua carreira na fotografia, em Bauru, onde realizou seu primeiro curta. Até 1964, o realizador se engajou em uma série de filmes sobre temas urbanos, com certo onirismo e sem som direto. Temas sociais já faziam parte de sua filmografia, mas é, porém, a

partir de 1964, que a temática dos movimentos sociais e políticos vêm à tona, incluídos em meio a um cinema permeável a experimentação com os processos fílmicos. Durante toda sua obra atuou como um realizador independente que produzia seus próprios filmes com envolvimento de amigos e familiares, em especial seu filho e parceiro, Cláudio Feldman, ator, assistente de direção e eventualmente roteirista de alguns de seus filmes.

Publicado originalmente no jornal Cine Imaginário n. 28 de março de 1988, o texto *O cinema de Aron Feldman, transgressão cabocla* (2012) de autoria de Jairo Ferreira faz uma evocação do seu cinema. Na suas falas, destacava como tal independência o alimentava e como, a forma de produção totalmente amadora lhe propiciava um contato direto com o público para quem os filmes eram exibidos, que levava pessoalmente seus filmes para exibição. Segundo suas próprias palavras,

> Eu sou um dos cineastas, um dos poucos, talvez o único, que tenho contato direto com o público. (...) Coisa que acontece com o teatro. O calor humano vem na hora. Geralmente o cineasta não vê a participação do seu público. Eu participo juntamente com o meu público (FELDMAN, 1989, n.p.).

A esta cena, soma-se também os filmes universitários de ficção ligados à ECA-USP realizados no contexto pós-1968, que apesar de esparsos, têm especial atenção à figuração do texto, entre os quais curtas realizados por Eduardo Leone e Djalma Limongi Batista entre 1968 e 1969 e filme-coletivo *Vozes do Medo*, cuja produção se iniciou em 1969 e foi finalizada em 1972. Trataram-se de obras atípicas dentro deste contexto de produção, em especial, por haver um entendimento de que os alunos deveriam focar na produção documental, o que fez com que obras como as de Djalma Limongi Batista fossem mal recebidas na instituição.

3.2.2. O caso mineiro, o CEMICE, a Escola Superior de Cinema e o curtametragismo

A partir da segunda metade dos anos 1960, a cena mineira foi uma das mais ativas e foi responsável um conjunto significativo de produções, parte delas ainda a ser descoberta e revisitada como momentos importantes da geração. Dentre as principais referências sobre o tema, destacamos o livro do também cineasta José Américo Ribeiro (1997), assim como a contribuição de artigos do livro *Presença do CEC, 50 anos de Cinema em Belo Horizonte* (2001, de organização de Mário Alves Coutinho e Paulo Augusto Gomes) que evocam tal cena do curta mineiro do período, e *Cinema: uma carreira universitária*, de José Tavares de Barros (1983).

Dentre os nomes mais engajados, destacamos figuras como Carlos Alberto Prates Correia, Neville de Almeida, Tiago Veloso, Geraldo Veloso, Luiz Otávio Madureira Horta, Márcio Borges, Flávio Werneck, Luiz Alberto Sartori Inchausti, Rosa Maria Antuña, Maria José Rago Campos, Paulo Antonio Pereira, Alberto Graça, Milton Gontijo, Jorge Dantas, Moacir de Oliveira, Guará Rodrigues, José Américo Ribeiro, José Tavares de Barros, Schubert Magalhães, Alberto Graça, Sylvio Lanna, José Sette de Barros Filho e Neville de Almeida.

Deslocado deste contexto, daremos especial atenção ao caso de Paulo Bastos Martins, radicado em Cataguases, cidade da Zona da Mata mineira já com extensa tradição no cinema, por tratar-se da terra de Humberto Mauro e com uma ebulição de um cenário relevante em diversas áreas da produção artística.

Dos nomes destacados, alguns já possuíam uma trajetória de cinefilia junto ao Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), fundado no início dos anos 1950 e bastante ativo na segunda metade da década de 1960, e se engajaram nas produções cariocas filmadas em Minas Gerais, caso de *O Padre e a Moça* (1965, Joaquim Pedro de Andrade) e *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965, Roberto Santos), que contou com nomes como Prates Correia, Flávio Werneck e Geraldo Veloso na equipe técnica, na época integrantes do CEC. No contexto antes do Golpe de 1964, destaca-se o debate trazido por nomes como o crítico e realizador Mauricio Gomes Leite (que iria se mudar para o Rio de Janeiro em 1962), Ricardo Gomes Leite e Ronaldo Noronha, por sua vez, já influenciados por críticos do início dos anos 1950 (Cyro Siqueira, Raimundo Fernandes e Jacques do Prado Brandão) que fundaram o CEC, eram responsáveis pelo seu Cineclube (desde 1951) e editaram duas revistas especializadas, a Revista de Cinema e a Revista de Cultura Cinematográfica, publicações centrais no debate da época e primeiras a refletirem a *Nouvelle Vague* de forma adensada.

Em paralelo, cabe destacar a fundação da Escola Superior de Cinema da Universidade Católica (hoje parte da PUC-MG), inicialmente com um curso de curta duração (1961), depois ampliado para outro de doze meses (1962) e, por fim, para um curso superior (1963) de quatro anos de duração. A partir de 1964, surgem os primeiros filmes, já sob vigência dos governos militares e, gradualmente, passam a trazer à tona uma reação mais direta aos rumos autoritários do país. José Américo Ribeiro (1997) cita uma efervescência política e cultural na Universidade neste contexto e afirma que “o grau de conscientização e reivindicação a partir do Golpe de 64 vai só aumentando” (RIBEIRO, 1997, p. 172).

Após 1965, destacam-se as ações do Centro Mineiro de Cinema Experimental (CEMICE), que reuniu interessados na realização com o intuito de fomentar a prática cinematográfica, dentre eles alguns próximos do CEC. Na sua fundação o CEMICE trouxe em sua proposta a consolidação de um estatuto que previa formas de fomentar a produção e parcerias com outros realizadores, produtoras e a prefeitura, e incluía a colaboração de duas dezenas de integrantes, entre universitários, técnicos, críticos e jornalistas, signatários do estatuto e das atas de criação.

Além destes, alguns estudantes universitários ligados à Escola Superior de Cinema da Universidade Católica produzem de forma independente com a colaboração de amigos e outros estudantes do curso. A Escola possuía câmeras e gravadores, que eram fornecidos aos alunos para suas produções, porém, não financiava os curtas por eles realizados, que eram feitos com recursos conseguidos pelos alunos, algo que, inclusive, lhes garantia grande independência. Muitos dos realizadores não tinham ligação direta com a Escola Superior de Cinema, ainda que alunos estivessem em suas equipes, o que era exigência para o empréstimo de equipamentos.

Neste momento, o Festival JB/Mesbla, no Rio de Janeiro, cuja primeira edição se deu em 1965, tem forte impacto na escola, como comenta José Tavares de Barros: “os alunos, estimulados pela oportunidade de terem seus filmes exibidos, passaram então a produzir filmes (...) isso foi motivado internamente, mas também muito por essa influência exterior” (BARROS apud RIBEIRO, 1997, p. 173). Para além do festival, destaca-se a influência do debate crítico entre os alunos, o cineclubismo (entre eles, o Cine Club Universitário, fundado em 1966), as exigências aos alunos em relação à importância de experiências práticas (que estimulavam alunos veteranos a auxiliarem trabalhos de recém ingressos na Universidade), um horizonte de militância política cada vez mais próximo e um debate de que “o fazer cinema deveria (...) deveria prevalecer sobre a teoria” (RIBEIRO, 1997, p. 173). Segundo Jean-Claude Bernardet, “o festival pode ter funcionado como estimulo à produção, mas não foi o estímulo fundamental. Como não havia estrutura para exibir fitas marginais, ele teve a qualidade de agrupar, apresentar (...) filmes e diretores” (BERNARDET apud RIBEIRO, 1997, p. 173).

Aos poucos, consolida-se um período de grande ebulição no cenário mineiro, em que um conjunto muito significativo de produções, em especial curtas, pôde ser realizado entre 1965 e 1968, grande parcela deles em 16mm. Ainda que o horizonte estético do Cinema Novo fosse bastante presente, ainda mais pelo intercâmbio destes cineastas com os jovens

realizadores mineiros (caso das visitas de Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto e Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo), há um gradual distanciamento da forma de pensar o cinema desta nova geração, que vai se consolidando neste contexto, entre aproximações e rupturas.

Neste contexto, destaca-se um conjunto de filmes sobre a juventude dos anos 1960, a Ditadura Militar, a pauta de costumes e o denuncismo pós-Golpe, que ecoa tanto em *Ocorrência (ou Ocorrência Policial*, 1966, Luiz Otávio Madureira Horta) quanto em *Milagre de Lourdes* (1965, Carlos Alberto Prates Correia), cujos personagens centrais que são acusados de comunistas ou subversivos. Em *Ocorrência* (1966, ou *Ocorrência Policial*, Luiz Otávio Madureira Horta) a narrativa do curta tem como ponto de partida uma situação em que um jovem é denunciado por uma senhora da alta burguesia que estava a seu lado em uma exposição de arte e se incomodou com sua aparência fora dos seus padrões. A polícia chega e o prende, chamando-o de "comunista", o que é confirmado pelos outros que o cercam, sem que haja qualquer fundamento na construção da cena que corrobore tal afirmação. Na sequência, a namorada vem ajudá-lo e é presa também. Na viatura policial, eles olham pela janela e se reconhecem junto àqueles que não se enquadram nos padrões morais vigentes e são marginalizados pelas estruturas repressivas do Estado (marginais, loucos, moradores de rua, mas também, indiretamente, os militantes políticos).

Outro caso fundamental no período é o já citado caso de *Milagre de Lourdes* (1965-1966), primeiro filme de Carlos Alberto Prates Correia e primeira produção do CEMICE, que também ecoa criticamente o cenário político da época e as pautas morais em ebulição nos setores conservadores. Na obra, o autor faz uso de dois intertítulos, no primeiro caso de localização espacial ("Belo Horizonte") e, na sequência, como um comentário sobre a cena que veremos a seguir ("A descoberta da pele"). A narrativa conta a história de um padre acusado de fraude em doações, sem que o filme nos revele o motivo. Ele foge e um dos transeuntes diz "pega esse padre, porque ele é comunista", o que evoca justamente o momento de "caça as bruxas" pós-Golpe. O personagem então, se esconde em um bordel e as moças o direcionam para um dos quartos ao fundo, onde está Lourdinha. Neste instante é exibido um intertítulo ("A descoberta da pele") que remete a descoberta da sexualidade pelo padre. Por fim, ele se aproxima dela, em uma sarcástica interlocução com aquilo que é prenunciado pelo intertítulo. Neste contexto, o título e a referência ao "milagre de Lourdes", acaba por, provocativamente, ironizar a situação, já que há uma citação indireta às supostas aparições da virgem Maria na cidade de Lourdes difundida pela doutrina católica.

Mauricio Gomes Leite, impactado pelo curta-metragem de Prates Correia nota "a abertura de um novo caminho" (LEITE, 1966, n. p.) enquanto um filme que leva "a liberdade (...) à sua última consequência" (LEITE, 1966, n. p.) e evoca uma "política da palavra nunca dita" (LEITE, 1966, n. p.). Seu texto sobre o filme destaca ainda o pioneirismo do caso de Prates Correia e como sua presença como continuista de *O Padre e a Moça* (1965), sobre o que Leite comenta que o curta poderia ser pensado como "uma espécie de meditação (...) ou negação" (LEITE, 1966, n. p.) tendo em vista o mesmo universo simbólico retratado.



Imagens – *Milagre de Lourdes* (1965-1966, Carlos Alberto Prates Correia)

Temas que se referem às reações ao contexto político e social pós-Golpe aparecem também na desilusão e sentimento de deslocamento, seja das juventudes, como visto em *A Festa* (1967, Luiz Alberto Sartori Inchausti) e *Ruptura* (1967, José Américo Ribeiro), ou mesmo de sujeitos deslocados de meia idade presos em suas próprias frustrações em *Roteiro do Gravador* (1967, Sylvio Lanna) e *Morte Branca* (1968, José Américo Ribeiro), que apresentam, em meio a falta de perspectivas dos seus protagonistas, nos apresentam um porvir opressivo.

O cenário de repressão e aprisionamento ecoa também em *Mulher e Pedras* (1968, Maria José Rago Campos e Paulo Antonio Pereira), no qual, destaca-se a relação entre corpo arquitetura, em que uma mulher é perseguida por espaços arquitetônicos (estátuas, lanças, etc.) até ser aprisionada, o que se articula com um intertítulo na qual faz uma citação direta de um poema de Cecília Meireles que reitera tal situação referida.

Outros sugerem uma postura de enfrentamento com o regime autoritário instituído, como é o caso de *O Bem-Aventurado* (1966, Neville de Almeida), cujo protagonista é preso por sua rebeldia após enfrentar o discurso oficial e "atentar" contra a ordem pública e *Nosso Fausto* (1966, Jorge Dantas), obra que, através de cartelas argumentativas, faz um movimento do campo teórico para a urgência do embate direto.

Em 1968, "a manifestação política dentro da escola começa a ganhar corpo" (RIBEIRO, 1997, p. 173) e parte dos "alunos da Escola Superior de Cinema participavam

ativamente das manifestações estudantis que ocorria, em Belo Horizonte, contra a ditadura instalada no país" (RIBEIRO, 1997, p. 173). Além disso, os centros acadêmicos eram focos importantes de ação. Neste momento, a escola chegou a ser fechada por determinação dos militares, o que não impediu que os jovens continuassem produzindo: trataram-se, como comenta Rosa Maria Antuña (2019), de dias de grande ebulição em que muitos dos curtas mencionados foram realizados, de forma mais livre, mais aberta ao acaso e com os equipamentos circulando de mão em mão. Entre os curtas realizados no período, destacam-se *O Começo é Difícil, Novamente o Atentado* (1968, Camilo Souza Filho) e *Rosae Rosa* (1968, Rosa Maria Antuña), entre outros, em um ano no qual foram produzidos "dez filmes de curta-metragem dirigidos por alunos da Escola, e mais outros três com equipamentos emprestados por ela e com participação de alunos seus nas equipes" (RIBEIRO, 1997, p. 184). Destes, três são dirigidos por mulheres: Rosa Maria Antuña, Aparecida Paiva e Maria José Rago Campos.

No mesmo período, às vésperas do AI-5 e sob forte pressão da censura, foi realizado o Festival do Cinema Brasileiro de Belo Horizonte (setembro de 1968), que trouxe muitos realizadores de outros estados à cidade, entre os quais Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Sérgio Bernardes Filho, que fizeram diversas pontes com os cineastas mineiros.

Em um contexto de repressão mais severa, já com o AI-5 em vigor, destacam-se *A Vida Apenas* (1969, Moacir de Oliveira) e uma dúzia de filmes de curtíssima duração produzidos em Belo Horizonte na época para concorrer a mostra de filmes de até noventa segundos no Festival JB/Mesbla, entre os quais cabe um destaque para a representação do desejo sexual feminino em *Solo* (1969, Rosa Maria Antuña) e o radical *O Começo é Difícil, Novamente o Atentado* (1969, Camilo Souza Filho), que faz referência à tortura e a noção de "atentado" contra o governo instituído e seus símbolos, assunto antecipado no curta *O Bem-Aventurado* (1966, Neville de Almeida).

Com o contexto repressivo radicalizado, estes são objeto de rigorosa censura, o que se torna um entrave para a exibição pública dos filmes em festivais. *Pastores Desavisados* (1968, Ricardo Teixeira de Salles), por exemplo, foi inteiramente censurado e impedido de ser exibido no Festival. Além disso, a atividade cineclubista é bastante prejudicada e grande parte tem sua atividade interrompida entre 1968 e 1970. O funcionamento da Escola Superior de Cinema é interrompido após 1970, ainda que, por algum tempo, ainda fornecesse cursos de extensão. Tal desmonte, como destaca José Américo Ribeiro (1997), deve-se a múltiplos fatores: pressões políticas, desinteresse da reitoria de manter o curso, o temor dos diretores sobre as atividades políticas de docentes e discentes, alguns deles muito próximos de dissidências do Partido Comunista, os embates entre a reitoria e os alunos, o déficit financeiro

do curso para a instituição, entre outros. O CEC também seria encerrado neste período, segundo Paulo Augusto Gomes, um dos seus integrantes "em função da ditadura, que arrombara as portas de sua sede" (GOMES, 2001, p. 206).

No contexto de 1970, há um último pico de ebulição na cena mineira, quando foram produzidos no estado alguns esparsos filmes fundamentais para esta geração, caso de *Sagrada Família* (1970, Sylvio Lanna), filmado em Belo Horizonte, *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins, filmado três anos antes), realizado em Cataguases, na Zona da Mata Mineira, e Criolo Doido (1970, Carlos Alberto Prates Correia), rodado em Sabará. Além disso, foi Belo Horizonte foi o local de realização de *Bang Bang* (1970, Andrea Tonacci), escolha que se deve, em especial, à parceria com Lanna para a criação da Total Filmes, produtora dirigida em parceria para viabilizar suas produções.

A situação política, no entanto, dificulta muito com que esta produção tenha continuidade e as produções desta geração nos anos seguintes são mais e mais esparsas. Muitos dos realizadores não voltarão a ter novas experiências com cinema, caso de boa parte dos curtametragistas citados, entre os quais Rosa Maria Antuña, por exemplo, que terão suas trajetórias cinematográficas interrompidas neste período. Entre os cineastas com passagens por Belo Horizonte no período, realizadores como Carlos Alberto Prates Correia, Neville de Almeida, Geraldo Veloso, Schubert Magalhães, Sylvio Lanna e José Sette de Barros Filho continuarão bastante ativos no debate crítico cinematográfico, ainda que de forma pouco homogênea, e terão uma carreira longeva.

3.2.3. O caso carioca e sua pluralidade

O caso carioca, apesar de mais dispersivo, foi central na aproximação dos cineastas dessa geração e também nas relações que estes cineastas tiveram com os cinemanovistas, com os quais alguns deles chegaram a ter uma colaboração mais longa (caso de Júlio Bressane e Geraldo Veloso, por exemplo). É preciso ter em mente como a cena cinematográfica local era capaz de aglutinar realizadores vindos de outros estados para aquele que era visto como o epicentro do cinemanovismo e com um circuito mais consolidado de espaços frequentados por realizadores da geração dos anos 1960, bares, cinemas, eventos e festivais, já que se tratava do espaço em que o debate público em relação aos rumos do audiovisual e suas interfaces como o Estado eram mais presentes.

Muitos dos cineastas inicialmente radicados em Belo Horizonte, por exemplo, mudam-se para a capital carioca no intuito de viabilizarem suas produções e de aproximarem-se do

cenário artístico local, caso de Geraldo Veloso, Sylvio Lanna, Neville de Almeida e, desta forma, as residências de realizadores, atores e técnicos tornam-se importantes pontos de encontro desta geração (caso das casas de Geraldo Veloso e do ator Guará Rodrigues no Rio de Janeiro), assim como "as imediações do cine Paissandu e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna" (MONTEIRO, 1979, p. 122), que se "transformam em platéias de debates informais sobre cinema" (MONTEIRO, 1979, p. 122). A realização dos Festivais JB/Mesbla serão aqueles que mais irão aglutinar cineastas de todo o país e terão importância fundamental no debate crítico. Andrea Tonacci comenta, em depoimento que

> Foi ali, naquela mostra, que eu conheci pessoas de cinema, até lá eu não conhecia ninguém, eu era um universitário fazendo filmes com amigos da escola. Mas ali era um público de cinema, no Rio, gente do Cinema Novo. Então, teve um momento de confraternização, de encontro pelo cinema, não pelas ideias ou pelo que for, mas com aquela coisa incrível que estava acontecendo, com os filmes (...) Acho que o período de maior convivência com outras pessoas foi exatamente com a "República Mineira" no Rio de Janeiro (TONACCI, 2012, p. 128).

Além destes, é preciso destacar o papel central de Luiz Rosemberg Filho, autor de obras centrais para pensarmos o cinema desta geração, e Júlio Bressane, que já vinha de uma experiência pregressa mais próxima do grupo cinemanovista, com os quais rompe no contexto de 1968, e dois anos depois, em 1970, junto a Rogério Sganzerla e Helena Ignez, fundaria a Belair, marco incontornável desta produção.

Tal cena carioca envolve obras de muitos outros realizadores, com trajetórias muito particulares, caso de Fernando Coni Campos (nascido na Bahia, cujo filme de estreia é o parcialmente perdido *Morte em Três Tempos*, 1964, e que terá sua obras *Viagem ao Fim do Mundo*, 1968, e *Uma Nêga Chamada Tereza*, 1970-1973, relacionadas ao longo dos capítulos seguintes), Eliseu Visconti (*Os Monstros de Babaloo*, 1970), *O Lobisomem, o Terror da Meia-Noite*, 1971 e também realizador de dezenas de curtas-metragens documentais), Carlos Frederico (*A Possuída dos Mil Demônios*, 1970 e *Lerfa-Mu!*, 1979), Sérgio Bernardes Filho (o curta *Venha, Doce Morte*, 1967 e o longa *Dezesperato*, 1968), Haroldo Marinho Barbosa (o curta *Eu Sou a Vida, Eu Não Sou a Morte*, 1970, e os longas *Vida de Artista*, 1972, e *Ovelha Negra, uma Despedida de Solteiro*, 1975, ainda que tenha seguido um projeto de cinema bastante diverso nos anos 1980), Ivan Cardoso (com ampla trajetória no Super-8 antes de realizar longas como *O Segredo da Múmia*, 1977-1981), entre muitos outros.

3.2.4. O caso baiano, entre a contracultura e a exasperação

Em ebulição no contexto de 1968, a nova geração de cineastas baianos caracteriza-se como um dos cenários que mais radicaliza os tensionamentos morais com a doutrina conservadora da Ditadura Militar. Composto por cineastas como Álvaro Guimarães (*Caveira My Friend*, 1970), André Luiz Oliveira (*Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico*, 1970), José Umberto Dias (*Vôo Interrompido*, 1970-1971, *O Anjo Negro*, 1972), além de Deolindo Checcucci e José Frazão, diretores do filme-perdido *Akpalô* (1970-1971), tal geração se caracteriza pelo escracho com o poder enquanto um grito da juventude soteropolitana, pelo uso reiterado da apropriação de signos da baixa cultura, pela experimentação com a banda sonora, pela alternância de planos disruptivos que rompem constantemente a linearidade da trama e, em especial, através da caracterização dos personagens, figuras presas no aqui e agora, sem qualquer vislumbre de futuro ou passado e que levam as experiências pessoais às últimas consequências, algo que também carrega um gesto político.

A figuração de uma juventude que desafia os padrões morais, entre a desesperança e a exasperação está tão presente quanto as referências culturais *pop*, caso do universo dos quadrinhos, por exemplo, presentes em *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico*, (1970), *Caveira My Friend* (1970) e em *O Anjo Negro* (1972). Entre os curtas, destaca-se *Doce Amargo* (1968), parceria de André Luiz Oliveira e José Umberto Dias. Entre o niilismo e um gesto mais radical de confrontação política, tais filmes evocam um universo da impossibilidade de ação enquanto transformação social mais ampla, como caracterizado nos intertítulos de *Meteorango Kid* (1970). Soma-se a isto o embate com as instituições, com a cultura oficial e com ufanismo e a evocação de um largo universo simbólico cinematográfico, como veremos no caso de *Meteorango Kid* e *Caveira My Friend*, que trazem a cultura cinematográfica para o centro do debate e coloca-nos a questão sobre quais seriam os rumos do cinema.

Destacam-se também as ligações com a contracultura baiana da época, em especial, na cena musical. Enquanto muitos destes artistas já haviam migrado para o Rio de Janeiro no contexto de 1968, caso de Gal Costa, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, José Carlos Capinam e Rogério Duarte, nomes como Tuzé de Abreu (autor da trilha de *Meteorango Kid*), os músicos que formariam o grupo Bendegó (entre eles, Gereba, João Santana, Hely e Vermelho), os Novos Baianos (que participam de *Caveira My Friend*; curiosamente, o nome artístico de Baby Consuelo surgiu com a sua personagem no filme), participam de forma ativa destas produções. Nota-se ainda a centralidade do panorama consolidado junto à Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a Escola Livre de Música, fundada por Hans-Joachim

Koellreutter no início dos anos 1950, mas que teria Walter Smetak como nome central e influência capital para toda a geração da virada dos anos 1960 para 1970.

As ligações com a cena teatral na época, apesar de menos investigada na sua relação com o campo cinematográfico é muito fértil de reflexões sobre os filmes aqui elencados, já que os realizadores foram bastante ativos junto a uma série de ações e grupos, em especial, o caso de Álvaro Guimarães.

Engajado na cena superoitista durante a década de 1970, anos mais tarde Edgard Navarro produziria filmes em diálogo estrito com esta cinematografia, em especial o caso de *Superoutro* (1989), que assim como *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico*, (1970), *Caveira My Friend* (1970) e *O Anjo Negro* (1972) trazem um personagem de um super-herói dos quadrinhos e da cultura de massas que é deslocado para um lugar da marginalidade e do embate com os valores burgueses.

3.3. A figuração do texto escrito na tela e os seus procedimentos

Em tópicos anteriores, já nos foi possível pensar como diferentes projetos de cinema eclodiram em contexto fortemente impactado pelos horizontes políticos repressivos com a ampliação das medidas repressivas do regime militar e reagiam de forma contundente a tal situação de sufocamento instaurada. Tais obras, portanto, enfrentando diretamente os padrões morais impostos, levaram ao limite a experimentação das formas narrativas escrachando os aparatos de poder, naquilo que hoje nos parece à relação mais contundente de enfrentamento possível enquanto proposta de cinema.

Neste contexto, as figurações da palavra aparecem inseridas de forma radical na sintaxe fílmica tanto como marcas de certa cultura urbana, em especial de uma marginalidade concentrada em áreas decadentes das regiões centrais das grandes capitais ou como uma inserção da cultura de massas e da linguagem publicitária. Em alguns casos, porém, é o aspecto discursivo do texto se sobressai e torna-se um elemento de confrontação direta com o poder vigente. Para tanto, tomamos como base a afirmação de Ismail Xavier (2006, p. 15) que caracteriza a existência de um projeto de cinema

> (...) ativado pelas citações feitas de palavras, personagens e cenografia, signos a trazer para o debate as constelações culturais que interessa retomar – a vanguarda no

> cinema, a comedia popular, o manifesto de Oswald ou a questão do barroco, dependendo do filme (XAVIER, 2006, p. 15).

Após a presente caracterização do corpus fílmico a ser relacionado, a partir deste momento nos concentraremos em um conjunto de procedimentos deste cinema que envolve a figuração do texto escrito, sejam elas citações diretas, materiais gráficos, inserções de texto, intertítulos, entre outros, que serão apontados e discutidos separadamente, tendo em vista como nestas obras

> A palavra escrita (filmada ou inserida em sobreposição no meio da montagem) foi mais um recurso de linguagem não apenas para romper com o modelo clássico de representação cinematográfica, mas também porque serviu como meio de expressão radical do autor (BAMBA, 2002, p. 194).

Portanto, os capítulos que virão a seguir se dedicarão a identificar um conjunto de procedimentos, relações e cruzamentos que possam contribuir com o debate de forma mais adensada em relação à figuração do texto de um cinema permeável à experimentação realizado em meio a Ditadura Militar. Investigaremos como, neste contexto, alternam-se distintas explorações do texto na tela, seja por sua função narrativa, discursiva, enunciativa, disruptiva, gráfica, poética, metalinguística ou intertextual que reverberam diretamente os processos históricos, que fazem referência a fatos da vida política da época ou mesmo refletem questões mais amplas sobre a realidade brasileira onde havia um debate crítico acirrado neste período.

É preciso destacar, porém, que, no corpus fílmico elegido para a pesquisa, e em qualquer investigação que orbita em torno da noção de experimentação, há muitas particularidades a serem consideradas e muita heterogeneidade nos materiais, que devem ser tomadas como princípio para a aproximação com os filmes. Muitos deles, por exemplo, poderiam ser citados em dois ou mais tópicos, o que evitaremos, salvo em casos indicados, para que possamos não incorrer em repetições.

Nos três capítulos subsequentes, portanto, iremos investigar um conjunto de relações e cruzamentos entre as obras do corpus fílmico. Será o momento no qual poderemos nos debruçar em estudos de caso de forma mais adensada, a partir dos quais será possível apontarmos cruzamentos e aproximações, o que se dará a partir da investigação de um conjunto de procedimentos que nos permitem refletir sobre a figuração do texto e da palavra escrita nos filmes.

4. DISRUPÇÃO E DESVIO DOS CÓDIGOS CINEMATOGRÁFICOS ENTRE CARTELAS, LEGENDAS, GRAFISMOS E PICHAÇÕES

O presente capítulo irá refletir sobre a noção de disrupção e desvio dos códigos cinematográficos a partir de alguns dos procedimentos que envolvem a figuração do texto, seja por meio de citações textuais diretas em cena ou mesmo cartelas de texto, legendas, grafismos e pichações.

O primeiro tópico trata da figuração das inscrições gráficas no espaço da cena, com especial atenção a procedimentos que envolvam a pichação. Desta forma, será possível relacionar como tal procedimento atua na figuração de certa cultura urbana, como aparece, em alguns casos, deslocada entre o público e o privado, o coletivo e o individual e a dimensão de insubmissão e resistência contida em tais gestos.

Na sequência, investigaremos o uso de cartelas de texto dentro e fora do espaço da cena, ou seja, quando os filmes fazem uso de intertítulos que interrompem o fluxo de imagens, quando a cartela de texto aparece como um elemento do cenário ou mesmo é empunhada nas mãos de um dos atores em cena.

No terceiro tópico, refletiremos a figuração de símbolos gráficos enquanto procedimento de montagem e sua relação com texto na tela, considerando-se a ideia de grafismos na sua função disruptiva. Em seguida, abordaremos a legendagem e o texto na tela, visando à relação entre a noção de tradução e a incorporação de recursos que pensem a imagem cinematográfica a partir da transcrição do verbal para o escrito e o jogo com os ruídos de comunicação.

Por fim, investigaremos o uso da citação textual através do texto na tela e as propostas do audiovisual brasileiro pós-1968 enquanto um meio de resistência e intertextualidade. Para isso, iremos retomar um conjunto de referências a partir de uma ideia de um “cinema que cita” outras fontes, em especial como uma proposta do Cinema Moderno.

4.1. A figuração das inscrições gráficas na diegese: a pichação entre o espaço público e o privado

No corpus identificado, são frequentes os procedimentos que se utilizam da pichação nas cenas das mais distintas maneiras, que figura em meio a composição de um espaço cênico saturado de referências, grafismos e de figuras da exasperação presentes neste cinema pós-1968, inserido em meio a um horizonte de certa cultura visual urbana das grandes capitais.

No presente tópico, portanto, foi preciso traçar um olhar transversal sobre as inúmeras reflexões ao longo das décadas que se debruçaram sobre as expressões gráficas urbanas, com o intuito que suas reverberações na sintaxe fílmica pudessem ser entendidas em sua complexidade e diversidade, da arte de rua à intervenção urbana, das manifestações políticas às mais variadas formas de expressão dos coletivos de pichadores radicados nos grandes centros.

Neste contexto do fim de década de 1960 e início dos anos 1970, a relação entre as pichações como fenômenos de resistência cultual e política tem forte impacto, tanto nos protestos de maio de 1968 pelo mundo quanto em torno do surgimento de grupos que incorporam tal gesto de resistência cultural, caso dos pichadores advindos dos subúrbios em Nova Iorque que se utilizam deste procedimento para ocuparem espaços da cidade e apropriarem-se de novas instâncias de sociabilidade na virada da década de 1970. A abordagem desse contexto é central em *Kool Killer ou a Insurreição pelos Signos*, texto de Jean Baudrillard (1979, originalmente publicado em 1976), em que o autor faz referência a uma "furiosa imaginação gráfica" (BAUDRILLARD, 1979, p. 315) que envolve "um novo tipo de intervenção na cidade, não mais como lugar do poder econômico e político" (BAUDRILLARD, 1979, p. 315). A popularização da lata de tinta spray é parte deste processo, como identificado no artigo *Uso urbano da lata de tinta spray*, de William da Silva-e-Silva (2013), já que permite com que o pichador possa, de forma muito veloz, deixar sua marca, caso daqueles que ele identifica como pioneiros da prática no início dos anos 1960 em Filadélfia (EUA), mesmo que práticas correlatas sejam muito anteriores. Nos exemplos de maio de 1968, o "spray viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas fossem rapidamente registradas nos muros da cidade" (GITHAY apud SILVA-E-SILVA, 2013, p. 30), trajetória também revisitada por Celso Gitahy (1999), William da Silva-e-silva (2008, 2011 e 2013), Célia Maria Antonacci Ramos (1994) e David da Costa Aguiar de Souza (2017).

Portanto, enquanto podemos pensar em um espaço das grandes metrópoles frequentemente refletido como "um espaço neutralizado, homogeneizado, o espaço da indiferença e, ao tempo, é o espaço da segregação crescente de guetos urbanos, (...) de enclausuramento, da (...) destruição simbólica das relações sociais" (BAUDRILLARD, 1979, p. 316) no qual, cada vez mais a "matriz do urbano não é mais a da realização de uma força (a força de trabalho), mas a da realização de uma diferença (a operação do signo)" (BAUDRILLARD, 1979, p. 316), as pichações surgem como ações afirmativas de ocupação

do espaço urbano de grupos silenciados pelas instâncias de poder. Da mesma forma que o espaço urbano na década de 1960 se transfigura em um "polígono dos signos, das mídias, do código" (BAUDRILLARD, 1979, p. 317), não abandona uma lógica da diferença e da segregação, que exclui determinados códigos das instituições e os marginaliza. Ao contrário dos códigos da publicidade, caracterizados por sua *leiturabilidade*, nesse caso muitas vezes a lógica é contrariada por optar pelo *indecodificável*.

A auto-afirmação por meio da pichação (mesmo sem identidade, através de "codinomes" e pseudônimos codificados, sejam eles individuais ou coletivos) torna-se um ato de resistência na qual os sujeitos se permitem um gesto de afirmação da liberdade individual, "como um grito, como interjeição, como antidiscurso, como recusa de toda elaboração sintática, poética, política como o menor elemento radical *incapturável* por qualquer discurso organizado" (BAUDRILLARD, 1979, p. 318) e nasce, justamente, da repressão aos meios de expressão e trazem à tona um imaginário de desobediência civil e insubmissão às estruturas de poder.

A figuração da pichação, um dos procedimentos mais frequentes dentre os analisados no corpus fílmico, aparece, por excelência, como uma imagem subversiva, seja quando faz referências diretas a fatos políticos ou reivindicações, ou enquanto figuração de certo imaginário urbano dos grandes centros.

A própria definição deste gesto enquanto uma intervenção gráfica da palavra no espaço urbano, nos leva a pensar em um processo anterior à consolidação de um debate sobre a pichação, entre os quais somam-se sequências de filmes onde sua figuração aparece através de situações das mais diversas, caso de *Esquina da Ilusão* (1953, Ruggero Jacobbi) em que verifica-se uma pichação com referência ao universo futebolístico (com da frase "Viva o Palmeiras") ou mesmo de *Simão, o Caolho* (1962, Alberto Cavalcanti), no qual, a pichação faz referência a uma campanha política.



Imagens - *Esquina da Ilusão* (1953, Ruggero Jacobbi) e *Simão, o Caolho* (1962, Alberto Cavalcanti)

O mesmo pode ser dito de obras da segunda metade dos anos 1960, como em *A Derrota* (1966, Mario Fiorani) e *O Homem que Comprou o Mundo* (1968, Eduardo Coutinho), nos quais a pichação aparece na parede da cela em que os personagens estão presos, feita pelos próprios personagens em cena, de forma a ocupar as paredes de forma desordenada.


Imagens - *A Derrota* (1966, Mário Fiorani) e *O Homem que Comprou o Mundo* (1968, Eduardo Coutinho)

Em outros casos, a pichação pode ser vista como elemento dos créditos, caso de *O Demiurgo* (1970, Jorge Mautner), de autoria do artista plástico José Roberto Aguilar, que inclui outros termos desviantes (“Século de Péricles”, “Pelé é o maior” com um balão que liga a sentença a uma foto de Zico) que criam ruído com aquilo que era esperado da função informativa dos créditos e ampliam a caoticidade na composição da imagem.



Imagens - *O Demiurgo* (1970, Jorge Mautner)

Na ideia de rastrear reverberações diretas deste contexto que ganham menção direta nos procedimentos do texto, outro exemplo significativo pode ser visto em *Gamal, o delírio do sexo* (1969, João Batista de Andrade), "um dos filmes da geração que vai mais a fundo na fragmentação narrativa: nele só se respira agonia e exasperação, e a expressão é sintonizada no modo gutural" (RAMOS, 2018, p. 181). No filme, uma pichação com a frase "O POVO NO PODER" dialoga diretamente com uma resposta direta ao momento político repressivo no contexto próximo da decretação do AI-5, em cena na qual o personagem, em praça pública, conclama, agoniado, as pessoas a reagirem ("vocês estão por fora, eu compro briga porque estou por dentro"), que recebem tudo com indiferença.

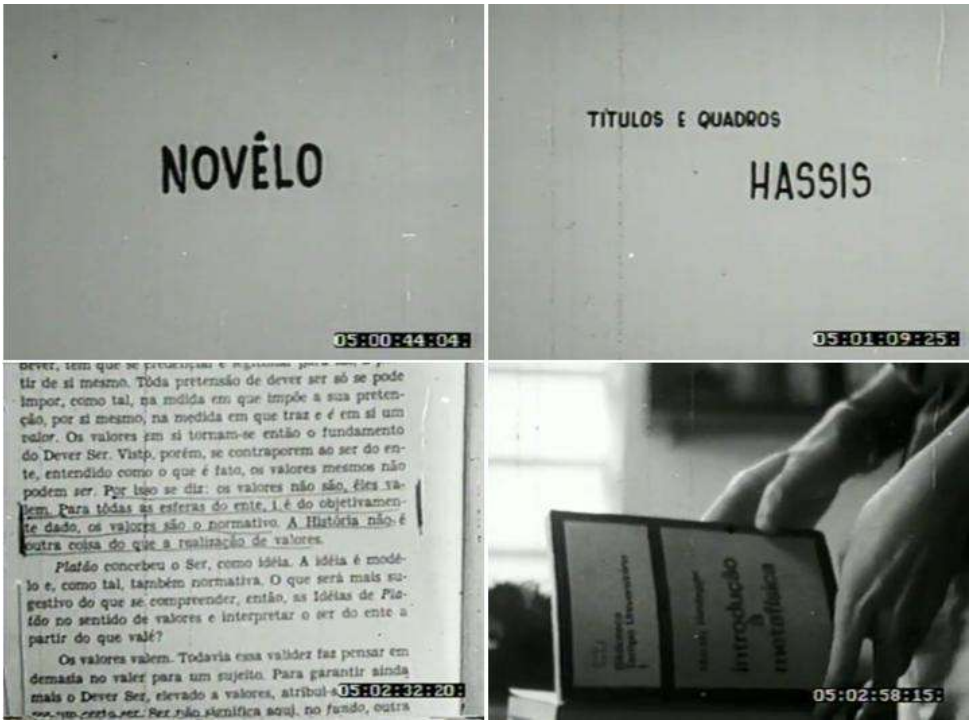


Imagens - *Gamal, o Delírio do Sexo* (1969, João Batista de Andrade)

O catarinense *Novelo* (1968, Gilberto Gerlash e Pedro Paulo de Souza, 16mm) também é outro exemplo do uso de pichações que refletem sobre o cenário político, em especial, com a frase "NOSSO PROTESTO NÃO MORREU" exibida após uma sequência de planos que exibem lâminas de barbear, em close. Exibido no Festival JB/Mesbla de 1968, no qual recebeu uma menção honrosa, e realizado pelo Grupo Universitário de Cinema Amador (GUCA), o curta, produzido em Florianópolis, tem muito a somar no debate sobre as inserções de texto a partir de como a obra ecoa um conjunto de questões de certo mal-estar em um contexto em que a Ditadura se encaminhava para o momento de auge da repressão. Responsáveis pela revista Ilha, que "teve oito edições em três anos" (ARAÚJO;

DEPIZZOLATTI; PIRES, 1987, p. 57), o grupo dedicava-se inicialmente à reflexão crítica cinematográfica até que, a partir de 1967, iniciaram a produção de *Novelo*, que reflete sobre a juventude catarinense no contexto de 1968 e "suas relações com a cultura e civilização" (ARAÚJO; DEPIZZOLATTI; PIRES, 1987, p. 57) e, entremeado a certa crise existencial dos personagens em busca de novas formas de reagir e resistir ao que lhes era imposto, "refletia a própria vivência e as preocupações dos participantes do Grupo durante uma época de ferrenha repressão do regime militar" (ARAÚJO; DEPIZZOLATTI; PIRES, 1987, p. 57), representada também na "ausência de diálogos, (...) e no rompimento códigos de expressão" (ARAÚJO; DEPIZZOLATTI; PIRES, 1987, p. 57). Hassis, artista plástico e, posteriormente, superoitista, assina os "títulos e quadros".

A pichação referida torna-se um procedimento de desvio da postura niilista que figura em todo o curta e na qual se apresenta um indicativo de saída, de reação aos rumos autoritários do país. Há ali um contraponto à figuração de certa juventude que se via sem rumo ou perspectivas de mudança e não vislumbrava caminhos possíveis de resistência ao regime autoritário instituído pós-Golpe de 1964, ao mesmo tempo em que era profundamente afetada por uma visão repressiva por parte do Estado e se via diante de um conflito geracional, tema que ecoa nos desfechos suicidas de *Queda e Ascensão* (1969, Ricardo Pio), *Réquiem* (1968-1969, Francisco Dornelas), *Um dia um Galaxie* (1969c, Rafael 60), no longa-metragem *O Bravo Guerreiro* (1968, Gustavo Dahl), assim como no destino de Paulo Martins em *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha) quando acelera na barreira policial sabendo que seria alvejado ou mesmo de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e o desfecho suicida do protagonista e sua recusa de entregar-se às forças de repressão.



Imagens - *Novelo* (1968, Gilberto Gerlash e Pedro Paulo de Souza)

Chama atenção a citação grifada em um livro de Martin Heidegger (*Introdução à Metafísica*, da Coleção Biblioteca Tempo Universitário, publicado em 1966) com os dizeres "Por isso se diz: os valores não são, eles valem. Para todas as esferas do (...) objetivamente dado, os valores são o normativo. A História não é outra coisa do que a realização de valores" que evocam, neste contexto, uma leitura niilista da controversa figura de Heidegger. Na mesma cena, cabe destacar que o personagem joga uma Bíblia no lixo, logo após tal sequência, a torre de uma igreja é enquadrada e seus livros, misteriosamente, caem no chão, como se, ironicamente por alguma força divina. Tal postura niilista e anti-dogmática a que fomos apresentados como característica religiosa passa, portanto, neste caso, a uma crítica aos padrões morais vigentes e que vê a doutrina católica a ele imposta enquanto algo repressivo.



Imagens - *Novelo* (1968)

Após estas imagens, vê-se, na sequência, um conjunto de planos que exibem giletes isoladas, sobre fundos neutros, que aparecem com "produtos" acéticos onde se lê as marcas. É neste momento, alternada entre as cenas de perambulação do protagonista, que aparece a pichação "NOSSO PROTESTO NÃO MORREU", que ecoa diretamente o contexto da luta política de 1968 marcado pelas frequentes repressões policiais, cada vez mais violentas, em resposta às mobilizações organizadas durante aquele ano e, posteriormente, silenciadas com a promulgação do AI-5. Cabe destacar que, em maio de 1968, os estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) foram às ruas e mobilizaram-se em uma Greve Geral após as denúncias de um caso de improbidade administrativa contra o reitor, contra o acordo MEC-USAID (a UFSC tinha já era bastante afetada pelo modelo, uma das primeiras a colocar em prática aquilo que fora previsto) e o contingenciamento de verbas pelo governo federal e em resposta às repressões policiais que resultaram em confrontos com o movimento estudantil por todo o país. Parte das reivindicações foi atendida após quase duas semanas de mobilização e conflitos.

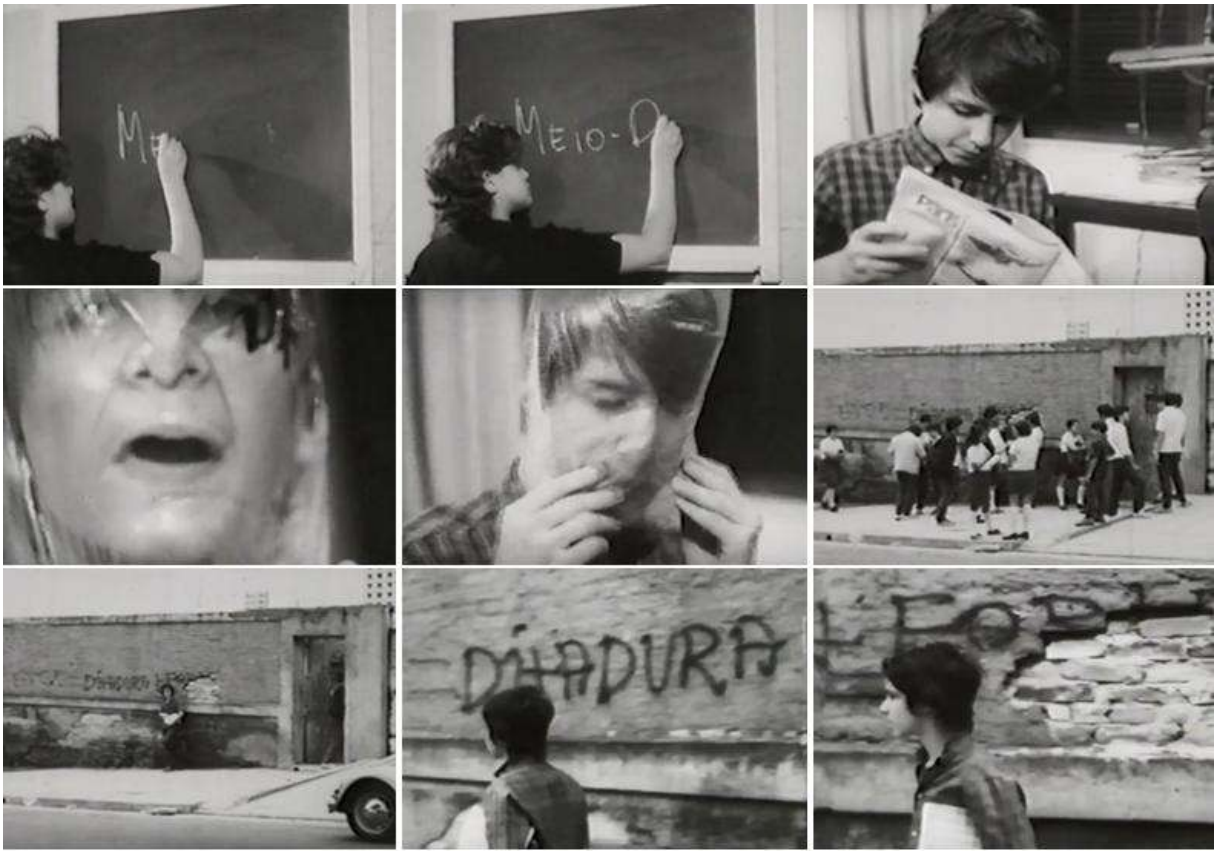


Imagens - *Novelo* (1968)

A pichação, portanto, evoca tal contexto de manifestações no contexto de 1968, como um alerta às forças repressivas de que eles continuariam mobilizados.

Outro exemplo, já no contexto, pós-AI-5, pode ser visto no curta *Meio-Dia* (1970, Helena Solberg, que no ano anterior havia sido assistente em *A Mulher de Todos*, de Rogério Sganzerla, cineasta que montou seu primeiro curta, o já mencionado *A Entrevista*, 1966), filmado em 35mm em São Paulo, onde se lê a pichação "A DITADURA É FODA" no muro de uma escola, inscrição que será recorrente ao longo do filme e será mencionada em três sequências, com destaque. Tal menção é central no jogo entre as

> (...) várias polaridades que organizarão seu fluxo de imagens e sons: entre o espaço da instituição escolar e o mundo das ruas, entre a expressão tutelada e a expressão livre, entre o discurso dos pais e a rebelião dos filhos, entre a contenção e o extravasamento irruptivo (ARAÚJO; SOUTO, 2018, p. 265).



Imagens – *Meio-Dia* (1970, Helena Solberg)

O filme aborda todo um horizonte de rebeldia juvenil em que alunos de um colégio resistem à postura autoritária de um professor e às arbitrariedades do sistema de ensino (em um possível diálogo intertextual com *Zero de Conduta*, 1933, de Jean Vigo), o que o fazem recorrendo a uma desmedida violência que, através de tal estrutura de choque, muito nos revela do contexto pós-AI-5 que marca a produção do filme. É um destes jovens que escreve, em uma lousa, o título do filme, enquanto masca, descompromissadamente, uma goma. Tal inscrição alude ao fato de que serão os estudantes que irão narrar o seu ponto de vista, o que é reiterado por esta situação, na qual, é o protagonista que escreve na lousa e não qualquer outro que tem poder sobre ele no ambiente escolar.

No bloco inicial, acompanhamos o garoto em sua casa enquanto se prepara para ir à escola. Neste instante, sem nada dizer, coloca um plástico para cobrir seu rosto, se sufocando com o objeto, o que remete diretamente a tal horizonte de repressão que parecia insuportável para ele, sem que fossem vislumbradas formas de resistência.

A inscrição de texto pichada é um ponto de virada importante, já que marca o primeiro momento de rebeldia e desobediência do jovem que, permanecesse prostrado no muro enquanto seus colegas entram na escola. A mesma frase será mostrada em destaque em

seguida, reiterando um gesto de recusa, que se contrapõe à sarcástica ambiguidade presente na pichação.

Na sequência, em uma montagem paralela, o filme irá alternar as deambulações daquele que "matou" aula, tanto pelo centro da capital (local onde olha revistas de uma banca de jornal e os cartazes na frente de um cinema na Av. Ipiranga, centro da capital paulista, o Cine Marabá, entre os quais *O Profeta da Fome*, 1969, Maurice Capovilla, em destaque) quanto pela periferia (quando, em um gesto de rebeldia, atira seus livros escolares nas várzeas de um rio), com o levante que ocorre dentro da escola (que poderia, de forma ambígua, ser fruto da imaginação do jovem protagonista), no qual, os estudantes se sublevam contra as estruturas de poder (a qual o filme faz menção quando um professor usa uma régua para reprimir os alunos) e, depois de ficarem algum tempo com os punhos em riste, vão em direção ao docente, destroem a mobília da sala de aula e, com um pau de madeira nas mãos, batem nele até a morte. Após a cena, marcada por tal gesto de extrema violência, ouve-se na banda sonora um trecho de *É Proibido Proibir* (1968) de Caetano Veloso, alternada por planos em que os jovens brincam descompromissadamente no pátio, em dialético contraste com a sequência imediatamente anterior.

Por fim, o jovem que havia fugido da aula volta para a frente do colégio, quando mais uma vez é legível a frase da pichação, e olha, ao fundo, vidros quebrados que aqui fazem menção às marcas deixadas por esse levante, o que mais sua vez reitera, de maneira ambígua, tal jogo entre a sublevação ter sido um delírio do personagem ou se ela de fato teria ocorrido.





Imagens – *Meio-Dia* (1970)

Por fim, vale uma menção ao episódio de Maurice Capovilla em *Vozes do Medo* (1972), no já comentado projeto coletivo desenvolvido em dezesseis episódios sobre o tema do "medo". Em um deles, intitulado *A Loucura*, Capovilla faz uso de um conjunto de pichações no espaço cênico que serão aqui relacionadas com o contexto do filme e as reverberações do processo político. No livro de Carlos Alberto Mattos (2006), o realizador relaciona o projeto com um momento histórico brasileiro no período mais repressivo da Ditadura Militar:

> Tudo era uma crise de desconstrução das relações. O cerco da Ditadura apertava e as pessoas se dispersavam numa multiplicidade de caminhos. A meu ver, essa síndrome está bem expressa na colcha de retalhos que seria o longa-metragem coletivo *Vozes do medo* (MATTOS, 2006, p. 223).

Segundo ele, Roberto Santos

> (...) queria fazer uma radiografia do momento político-cultural com o tema do medo entre os jovens. Chamou alunos e professores da ECA, além de amigos, para dirigirem diferentes episódios. Não houve nenhuma reunião prévia. Nosso único compromisso era com a liberdade de escolha e a sinceridade em expressar o que vivíamos (MATTOS, 2006, p. 223).

Tal depoimento retrata a liberdade com que cada cineasta realizou seu projeto e a pouca preocupação com a unidade do filme que fosse além do critério temático, o que corrobora com nossa estratégia de refletir alguns dos episódios separadamente.

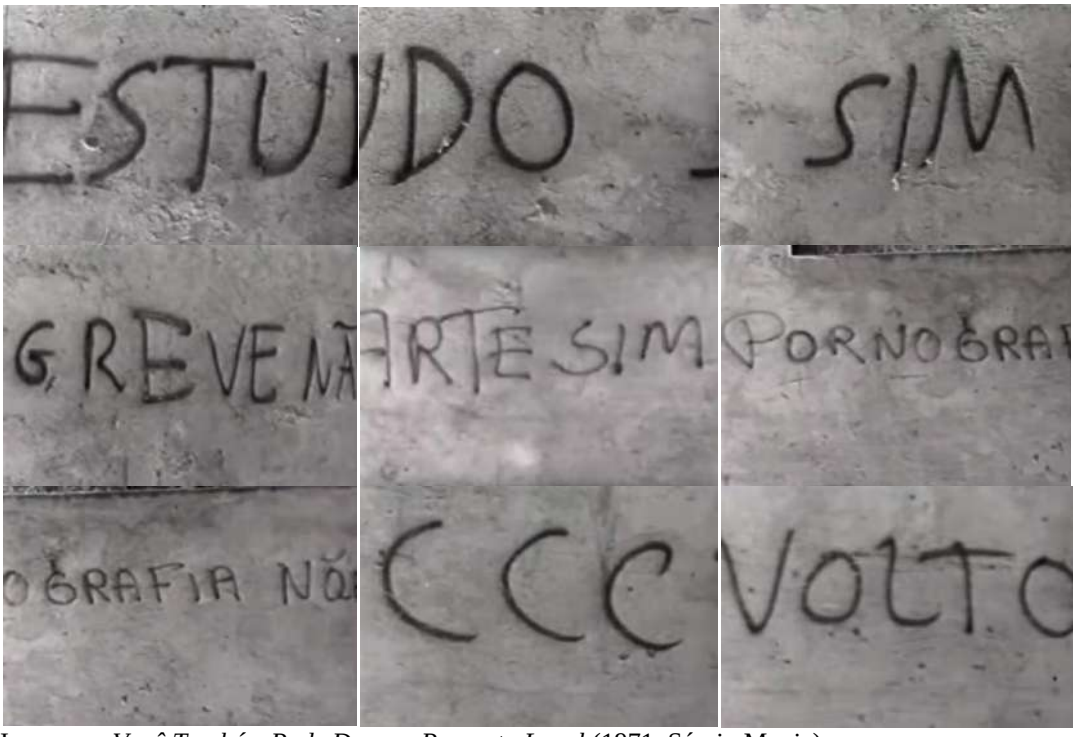
O episódio de Capovilla, *A Loucura*, é um dos que vai mais a fundo nesta temática. Realizado "num único dia, num pátio circular perto da Estação da Luz" (MATTOS, 2006, p. 224) e filmado em um único espaço cênico (com uma jaula ao centro) e duas atrizes, que invertem seu papel entre aquela que está presa e a que a encarcera, ao longo do filme a cena é invadida por com imagens realizadas em "em table top: fotos de torcedores de futebol, manifestações de rua, repressão policial, movimento jovem" (MATTOS, 2006, p. 224) em menção direta ao contexto político brasileiro. A partir da referida situação em que quem repreendia era dominado por aquele que o reprimia, Capovilla discute os sistemas de repressão, já que, segundo ele, "despir a carcereira significava retirar-lhe o poder. Mediante esse gesto, a torturada transferia o status (...) para a outra (...). O corolário era que, sendo a

loucura fruto do sistema de classes, mais dia, menos dia, todos haveríamos de ficar loucos" (CAPOVILLA apud MATTOS, 2006, p. 224). Há ali uma inversão que joga com as formas de poder daqueles Anos de Chumbo, ao mesmo tempo em que evoca um horizonte repressivo onde a resistência possível poderia vir da subversão aos valores morais burgueses. Ao evocar tal personagem "encarcerado", há uma referência direta aos meios de controle social, seja ele no ambiente escolar, no sistema carcerário, no manicômio ou mesmo à própria cela do DOPS, e é destes locais que parte a insubmissão referida na cena. O conjunto de pichações ao fundo do espaço cênico é essencial para pensarmos a relação entre os episódios e os processos históricos. A primeira delas, em destaque na cena, "FAÇA L'AMORE E NON LA GUERRA" mistura termos em português e em italiano e vislumbra um horizonte da contracultura, já trabalhado nos *inserts* de imagens intercalados à cena.



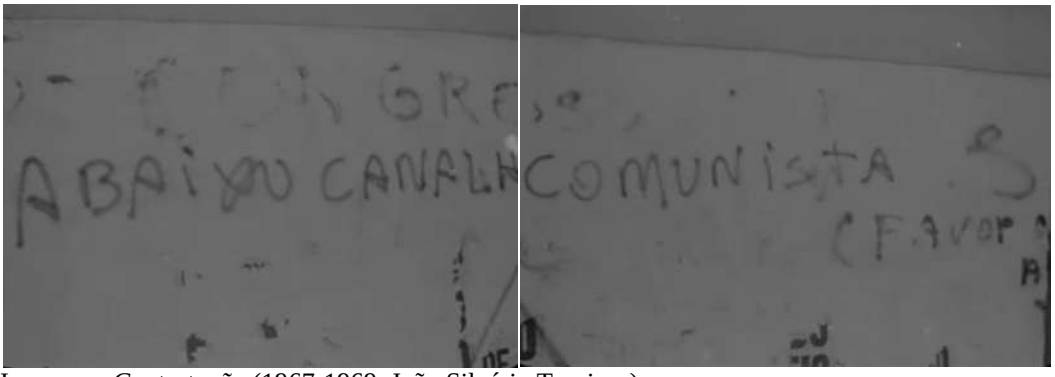
Imagens - *A Loucura* (1972, episódio de Maurice Capovilla no longa coletivo *Vozes do Medo*)

A segunda pichação destacada retoma expressão utilizada pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), organização paramilitar de extrema-direita bastante ativa na virada dos anos 1960: "ARTE SIM, PORNOGRAFIA NÃO", aqui resgatada de forma irônica em meio ao ambiente repressivo representado. A mesma frase seria também utilizada em *Você Também Pode Dar um Presunto Legal* (1971, Sérgio Muniz, exibido publicamente no Brasil apenas em 2003), retomada em outro tópico (em conjunto com a uma menção direta ao CCC: "ESTUDO SIM, GREVE NÃO / ARTE SIM, PORNOGRAFIA NÃO. CCC VOLTOU").



Imagens - *Você Também Pode Dar um Presunto Legal* (1971, Sérgio Muniz)

Pichações de tom reacionário, que ecoam idéia de grupos extrema direita ecoam também em *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan): "ABAIXO CANALHAS COMUNISTAS (POR FAVOR NÃO APAGAR)", onde há um interessante contraste entre a violência do tratamento e a cordialidade no tratamento ("por favor") do trecho que seria endereçado às forças de repressão.



Imagens - *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan)

O uso de pichações que reverberam o cenário político não se restringe aos filmes do corpus da pesquisa e ecoam em outros filmes do período. Na produção carioca *Estranho Triângulo* (1970, Pedro Camargo) a figuração de um contexto de manifestação política aparece por meio por meio de inúmeras inscrições nos muros, feitas por um dos personagens. Destaca-se, em especial, a cena inicial com imagens de uma manifestação alternada com imagens estáticas de protestos da época, na qual, os vemos alguns jovens fazendo pichações

pelas ruas, sendo a primeira delas a palavra “ABAIXO”. Em um dos planos vemos um personagem pichar a letra “D” na parede que, apesar de interrompida poderia supor, pelo contexto, tratar-se da primeira letra da palavra “ditadura”.

Portanto, o conjunto das palavras estimula o espectador a continuar a sequência das letras para formar uma frase completa. São feitos cortes antes que a palavra se complete, e o gesto subversivo, é aludido justamente através de uma elipse, ou seja, aquilo que não poderia ser mostrado e estava ali aludido, assim como reiterado pela postura corporal dos jovens em cena. Desta forma, o público é induzido a ler palavras enquanto discurso em especial por todas fazerem referência a acontecimentos recentes no campo político, caso de “CALABOUÇO”, restaurante carioca conhecido como local de reunião do movimento estudantil onde Edson Luís foi morto em março de 1968. A última pichação é interrompida pelo barulho da sirene de uma viatura policial, mas podemos ler apenas as letras “VIE”, que poderiam ser uma referência ao “Vietnã” pelo contexto aludido pela situação e pelas relações de sentido entre os termos lidos anteriormente (“abaixo”, “ditadura”, “calabouço”, que já faziam menção a um horizonte político de resistência) e os enxertos de imagens documentais de protestos estudantis (que reiteram o caráter disruptivo da montagem).



Imagens - *Estranho Triângulo* (1970, Pedro Camargo)

Neste sentido, cabe destacar outro caso bastante particular presente em cena de *Vida Nova por Acaso*, segundo episódio do longa-metragem gaucho *Um É Pouco, Dois É Bom* (1970, Odilon Lopez), na qual a pichação figura em meio a uma situação desviante da narrativa de caráter tragicômico que, de forma delirante, reitera o deslocamento do protagonista (Criolo, interpretado pelo próprio Odilon Lopez) quando estabelece uma relação interracial (com uma "loira" que o fetichiza e o objetifica enquanto um homem negro), mas que, em última instância, é baseada em um mútuo jogo de interesses, já que o próprio vê ali uma oportunidade de ascensão social. Na referida sequência, um conjunto de pichações, feitas por um grupo de jovens da elite que vão ao litoral passar o fim de semana (amigos da "loira"), reafirmam, de maneira sarcástica, discursos repletos de chavões com explícitas contradições que, de forma dialética, reverberam o horizonte político do país no contexto de 1970: o ufanismo ("o Brasil espera que você compre sem dever", o que pressupõe um diálogo com "cumprir o dever", slogan adaptado para um horizonte do consumo), a política de Estado ligada às pílulas anticoncepcionais ("pílula grátis") e ao contexto repressivo/autoritário e à perseguição a grupos e partidos de esquerda ("morte aos comun(...)", referência acompanhada por uma suástica), contraposto a uma menção à certa referência de "universidade livre". A estas, somam-se também aquelas que brincam com certa rixa/polarização no mundo esportivo ("colorado é o maior / grêmio é o melhor"), ao humor do Pasquim ("Tarso de Castro é..."), assim como a irônica menção "cigarro dá câncer / mulher também".



Imagens - *Vida Nova por Acaso* (episódio de *Um É Pouco, Dois É Bom*, 1970, Odilon Lopez)

Para além de tais exemplos em que a pichação aparece no contexto de manifestações políticas (ou o pastiche delas), há outros casos em que se verificam procedimentos desviantes, como identificaremos nos tópicos a seguir. O primeiro deles refere-se a *Prata Palomares* (1971, André Faria Jr.) e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e a presença ambígua da pichação na diegese, no espaço entre uma representação do universo particular dos personagens e uma inscrição em cena. Cabe destacar que procedimentos correlatos podem ser vistos inclusive em produções posteriores, caso de *Onda Nova* (1983, Zé Antônio Garcia e Ícaro Martins).



Imagens - *Onda Nova* (1983, Zé Antônio Garcia e Ícaro Martins)

Por fim, comentaremos casos em que a subversão dos códigos apropriados de outras fontes adquire um caráter lúdico baseado no desvio espacial ao qual as frases citadas são

deslocadas de forma a reiterar os ruídos de comunicação. Para tanto partiremos dos casos de *O Mundo de Anônimo Jr* (1972, Aron Feldman) no qual, as pichações podem ser pensadas na relação com o espaço de cena (hospício) enquanto lugar desviante e, ao mesmo tempo, enquanto um procedimento metalinguístico, em especial, na figuração da expressão "OU O BRASIL ACABA COM A SAÚVA OU A SAÚVA ACABA COM O BRASIL". Tal relação também irá reverberar em um conjunto de obras, criadas já no momento da Abertura Política, que articulam procedimentos citacionais de frases apropriadas desviadas de sentido na relação com o espaço urbano, como *A Mulher que Inventou o Amor* (1979, Jean Garrett), *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico), o curta *Celacanto Provoca Lerfá Mú!* (1979, Pedro Camargo) e *Um Filme 100% Brazileiro* (1985, José Sette de Barros) e em filmes posteriores assumem esta referência, entre os quais *Superoutro* (1989, Edgard Navarro).

4.1.1. A pichação entre o público e o privado e o caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e *Prata Palomares* (1971, André Faria Jr.)

Como antecipado, dentro do corpus fílmico analisado destacam-se casos nos quais se verifica outra forma de figuração da pichação na relação com o espaço da cena: àquelas nas quais as inscrições do texto referem-se a um espaço do imaginário do personagem, como se atentassem para sua forma de estruturação do pensamento e se tornassem uma representação de um universo interior, como veremos a seguir nos casos de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e *Prata Palomares* (1970-1971, André Faria Jr.) nos quais tal procedimento aparece de forma ambígua na diegese fílmica, entre o espaço da cena e o universo mental dos personagens. Ao mesmo tempo, referem-se a um lugar da pichação enquanto subversão e, especificamente no caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), há uma referência direta a um universo da marginalidade urbana. Trata-se de um procedimento que ecoa uma "resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical" (XAVIER, 1985, p. 20) em meio a uma saturação dos signos gráficos que reverberam o desespero e a angústia dos protagonistas.

No filme de Sganzerla, notam-se múltiplas camadas articuladas em torno da sua figuração, já que aparecem tanto como referência a um universo simbólico de certa marginalidade urbana, quanto como figuras de exasperação, já que as paredes em questão aparecem saturadas de grafismos que se relacionam com caótico universo do protagonista. O texto é marcado pela presença de incorreções gramaticais, que reiteram, de forma escrachada,

a figuração de um aspecto pouco letrado do personagem, algo que, ao longo do filme, será todo o tempo tratado de forma ambígua e contraditória. Cabe destacar que no roteiro (na versão atualmente publicada, 2008) não havia menções a tais incorreções textuais, presentes, por exemplo, na sequência onde podemos ler uma interlocução direta do bandido com a polícia "Você policial, me mate, mas não faça iço / Malvado sem dor / prefiro morrer passar fumi i frio mas você não me pegará nunca / nunca mais ouvirá o bandido / assalt (sic)". A parte final da frase não é legível, mas seria completada com uma referência justamente à lata de tinta usada em cena pelo Bandido, como o personagem fosse se suicidar ingerindo seu conteúdo: "(...) nunca mais ouvirá o bandido assaltar. Num assomo de loucura bebe a tinta..." (SGANZERLA, 2008, p. 113).

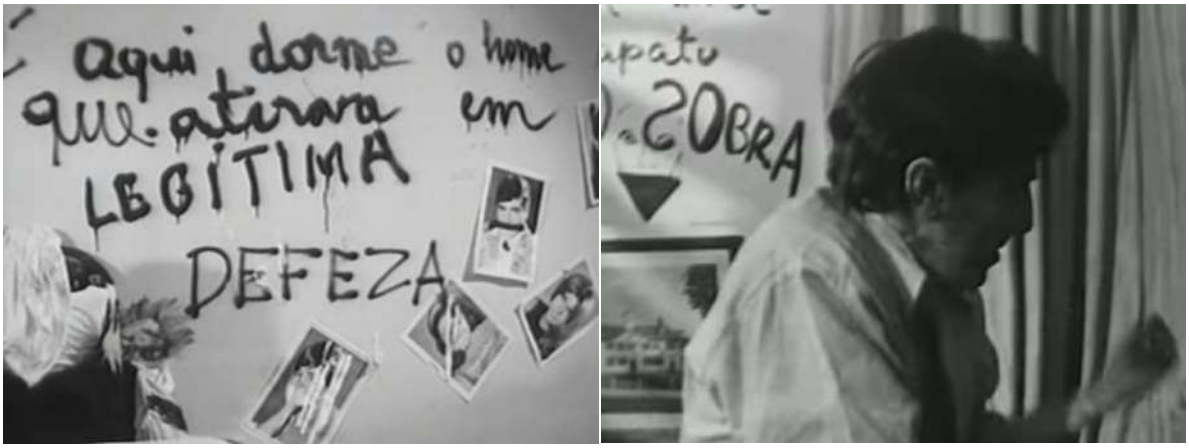
Em uma das cenas, o personagem aparece fazendo pichações com o nome das cidades de "Acapulco" e, por fim, "Joaçaba, 13", cidade natal do diretor, em Santa Catarina, referência direta a sua vida pessoal, e que era o mesmo estado natal do bandido da Luz Vermelha real, João Acácio Pereira da Costa. Está ali evidenciado um jogo entre as camadas ficcionais e as próprias trajetórias pessoais (do realizador e do personagem). Para além do caso citado, inúmeras outras reverberações deste procedimento irão ecoar na obra do cineasta, visto que "a autoinscrição se desdobra em toda carreira de Sganzerla, além do já citado *Documentário*, a sua voz é ouvida no agenciamento dos materiais de arquivos" (RASIA, 2016, p. 585) em toda a sua trajetória posterior.



Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla)

Em outra cena, na qual a polícia chega ao quarto do bandido, podem-se ver diversas pichações, que ocupam o espaço de forma desordenada. São utilizados jogos de palavras como "O demo/lidor", "game, Jane", escrita ao lado do desenho de um coração atingido por uma flecha, e a frase "aqui dorme o home que atirava em legitima defeza (sic)". Estas frases são alternadas com colagens de jornais nas paredes, fotos de modelos rasgadas (com

intervenções a tinta) e um espelho pichado com a palavra “eu”, que volta a citar a questão da identidade, além de compor certa caoticidade que referencia o universo simbólico do personagem.



Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

Procedimento correlato aparece também em sequência na qual uma pichação (“JB / quem tiver de sapato não não não”) faz referência direta à referência a frase dita no início por um dos personagens (“quem tiver de sapato não sobra”) deixada em uma das cenas do crime, menção que irá reaparecer na banda sonora um pouco depois, em duas outras situações. É, portanto, pela reiteração aqui identificada, que a frase em questão passa a ser entendida como síntese da relação que o cineasta propõe de subversão da lógica da ambientação midiatizada do universo de certa marginalidade urbana enquanto reflexão ampla sobre os rumos autoritários do país, em meio a um processo de desenvolvimentismo cada vez mais excludente. No fim, o Bandido completa a frase com o nome do jogador Pelé, o que mais uma vez amplifica o diálogo com certa iconicidade midiática.



Imagens – *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

Sobre o caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) cabe uma última menção à cena que capta uma pichação, possivelmente já presente no local de filmagem, que faz menção ao

arrocho salarial. A frase não é integralmente legível (“só (...) derruba o arrôcho”) e aparece em sequência na qual a polícia visita um local que havia sido recentemente assaltado pelo Bandido. Há aqui o único caso diferente dos citados anteriormente, já que a pichação está no espaço urbano e parece ter sido captada no decorrer das filmagens e, possivelmente, grafitada no momento de alguma manifestação próxima do contexto de 1968.



Imagem – *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

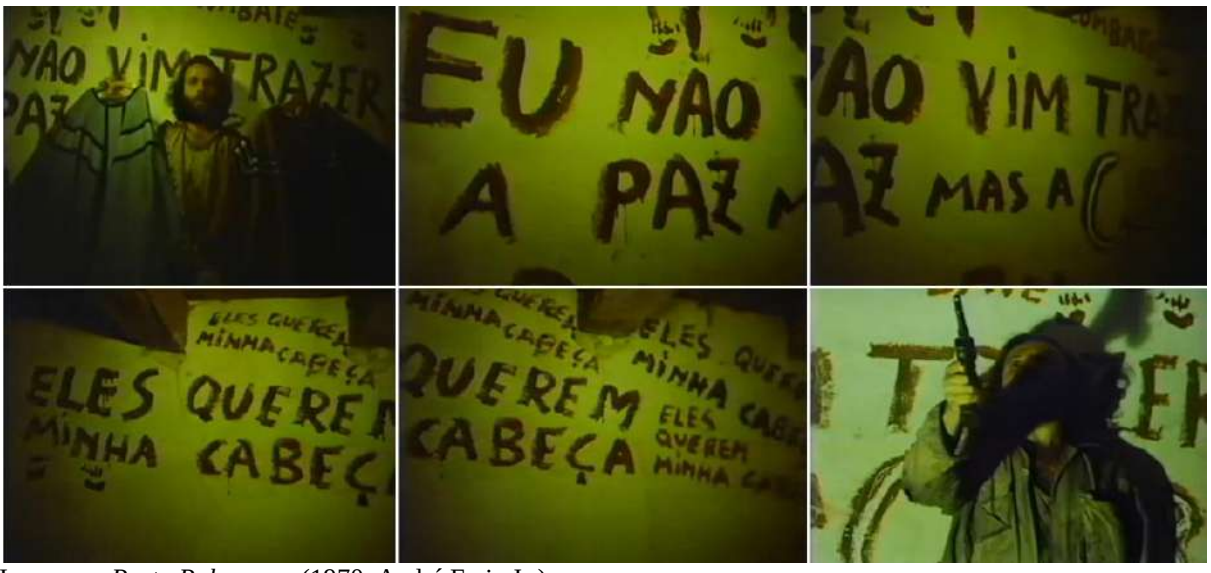
Em *Prata Palomares* (1970, André Faria Jr.) são utilizados procedimentos semelhantes. A obra foi censurada na época de seu lançamento e proibida de concorrer no Festival de Cannes de 1971, devido à forma como o filme denuncia a tortura e a figuração da guerrilha. Permaneceu “bloqueada para a exibição nacional até 1979” (DUCA, 2019, p. 34) e “só conseguiu chegar às salas em maio de 1983, apoiada por verba de distribuição da EMBRAFILME” (DUCA, 2019, p. 39).

A figuração da pichação aparece em referência a um lugar da subversão, ou seja, como ato subversivo e, ao mesmo tempo, é, através da composição gráfica das palavras nas paredes do espaço cênico, uma representação do universo dos personagens. A obra utiliza inscrições feitas diretamente em vermelho sobre uma parede branca, o que nos remete a textura e a cor do sangue, e compõe com frases como “Eu não vim trazer a paz, mas a guerra” e “Eles querem minha CABEÇA” pichadas no cenário, que se articulam com a visão distópica do filme em um período de radicalização da repressão e da censura na Ditadura Militar no Governo Médici, em cena na qual o personagem, que buscava formas de reagir, parece enlouquecer.

Cabe destacar que a primeira (“Eu não vim trazer a paz, mas a guerra”) é uma referência a uma citação do Novo Testamento, parte dos evangelhos de Mateus e Lucas, usualmente traduzido como "Não vim trazer a paz, mas a espada". No caso do filme, a frase tem um contexto diferente, já que acaba retomando uma ideia de que a frase bíblica de alguma

forma é uma evidência de que Jesus teria advogado a violência, onde os fins justificam os meios, assim como o guerrilheiro do filme o faz.

Indiretamente, está referida uma construção presente *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), já que foi um filme de grande impacto para esta geração, pela forma com que os grafismos estão dispostos no cenário, pela referência ao universo de um personagem que reflete sobre si mesmo enquanto alguém subversivo e a recorrência a uma imagem gráfica saturada na qual o espectador deve esforçar-se para decifrar relações de sentido em meio a um painel amplo de grafismos misturados a frases inteligíveis e repetições (a frase "Eles querem minha cabeça" é escrita quatro vezes). Cabe mencionar mais uma camada na referência a tais pichações, indicada em entrevista por Ítala Nandi (atriz do filme) a Cássia Monteiro (2010) que salienta uma reverberação de tal recurso por indicação de Lina Bo Bardi, cenógrafa do filme, na "ideia de trazer pra dentro das paredes as pichações externas (...) nas salinhas onde o Renato enlouquece" (NANDI apud MONTEIRO, 2010, p. 150) por já ter utilizado procedimento semelhante na peça *Na Selva das Cidades* (1969, José Celso Martinez Correia) do Teatro Oficina.



Imagens - *Prata Palomares* (1970, André Faria Jr.)

4.1.2. O desvio dos códigos, espaço público, a citação e a apropriação nas pichações em cena: de *O Mundo de Anônimo Jr* (1972, Aron Feldman) a *Um Filme 100% Brazileiro* (1985, José Sette de Barros)

Para além dos dois procedimentos anteriormente identificados, há ainda um conjunto de filmes que fazem uso das pichações em cena através de um gesto de desvio dos códigos,

em que uma postura de enfretamento com as estruturas de poder aparece por meio do deslocamento de sentido dos referentes das frases apropriadas. Distantes das palavras de ordem de embate direto, tais menções escritas incluem o deboche, a *gag* irônica e os ruídos de compreensão. Apropriadas de fontes das mais heterogêneas, de Lima Barreto à Oswald de Andrade, de páginas de quadrinhos a um diálogo de National Kid, é o gesto de deslocar os referentes para um lugar, por excelência, subversivo da pichação, enquanto um ato proibido e, caso o pichador seja pego em flagrante, sujeito à repressão, que interessa aos filmes aqui citados ao incorporar uma infinidade de inscrições grafitadas na sintaxe fílmica.

Neste caso, cabe uma menção às pichações presentes nas sequências iniciais de *O Mundo de Anônimo Jr* (1972, Aron Feldman), ambientadas em um manicômio, nas quais verifica-se um jogo baseado na quebra de expectativa entre o que é visto em cena e o que é lido nos muros. Segundo sinopse de Jairo Ferreira, trata-se de uma história de

> (...) um jovem louco que (...) escapa de um hospício dos mais mambembes e estabelece residência no jazigo de um cemitério enquanto dois capiaus encontram o cadáver de uma (...) cabocla estuprada (...). Eles ignoram que os assassinos podem ser justamente uma dupla de delegados (FERREIRA, 2012, p. 178).

A cena referida apresenta o espaço do hospício e um conjunto de inscrições texto nas paredes onde se lê rabiscos e pichações que apelam para um imaginário lúdico e *nonsense*. Há inscrições de texto com contagens numéricas e a frase "OU O BRASIL ACABA COM A SAÚVA OU A SAÚVA ACABA COM O BRASIL", ditado cuja origem é atribuída ao naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire e, foi citada de forma metafórica por Lima Barreto em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915) e, indiretamente, por Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928), com a frase "Pouca saúde e muita saúva os males do Brasil são" (ANDRADE, 2008, p. 91), mas que, dentro do contexto, torna-se uma referência ao cenário político em meio aos Anos de Chumbo da Ditadura Militar.

Junto a estas pichações, entre os "loucos" destaca-se aquele que carrega um personagem com as vestes do Tio Sam, outro com uma faixa com o nome do "titã Atlas" e, em especial, um sujeito com uma placa "cineasta brasileiro", jogo metalinguístico com a própria situação do realizador, que financiou o filme de forma totalmente independente. O manicômio é também identificado pelo texto, com a placa "P.P.P.P. pensão para pessoas pancadas", gag que abre o filme.



Imagens - *O Mundo de Anônimo Jr.* (1972, Aron Feldman)

Tais inscrições de texto nas paredes do hospício mencionadas evocam um universo que explora a dualidade entre loucura e subversão, no qual o personagem, alheio aos padrões morais, transgride as normas sociais e por isso é reprimido, o que é satirizado pela narração: "A sociedade ameaçada por um louco é capaz de arregimentar todas as instituições, desde a Liga das Virgens até o sindicato dos escafandristas. No entanto eu é que me afasto dela. Não saí um hospício para cair em outro".

Outra inserção de texto aparece em uma bola de futebol, empunhada por um dos personagens ("viva o dollars") que evoca o poderio norte-americano, referência que costura distintas cenas do filme, como a cena inicial já citada. Na mais contundente delas, tal referência figura em um *insert* rápido, no qual, após o protagonista afirmar que precisa de dinheiro, aparece um personagem com uma pose igual da estatua da liberdade e pergunta se ele "pediu ajuda financeira dos Estados Unidos da América".


Imagens - *O Mundo de Anônimo Jr.* (1972)

Assim como o jogo metalinguístico com as pichações no filme de Feldman, cabe uma menção à outras produções posteriores que recorrem a procedimentos correlatos que, se

apropriando do espaço público, criam um desvio entre a relação de expectativa do jogo cênico, o espaço urbano e os códigos de tradição literária. O primeiro exemplo, mais distante deste contexto, refere-se à produção paulista *A Mulher que Inventou o Amor* (1979, Jean Garrett) e os reiterados usos da pichação no espaço urbano em diálogo direto com a trama: a frase "FIM DO PRIMEIRO ATO", escrita em letras garrafais nos muros da cidade, que podem ser lidas pelo espectador uma a uma acompanhando a movimentação da câmera e aquelas percebidas pela personagem (Doralice) enquanto caminha pelo centro da capital paulista como se fossem recados para ela: "Estou perdido de mim / Amor / O mundo está morto", escrito com uma material que remete à giz, e "Tarântula te ama", feita com tinta spray (menção à forma com que a personagem será apelidada cenas mais tarde e antecipada pela pichação).



Imagens - *A Mulher que Inventou o Amor* (1979, Jean Garrett)

Outro procedimento interessante relaciona-se com ao uso da pichação enquanto procedimento de citação, caso de cena de *Um Filme 100% Brazileiro* (1985, José Sette de Barros), na qual, a frase "America do sal, América do sol, América do sul / O A", do poema *Hip! Hop! Over* (1928, Oswald de Andrade) é pichada em menção a um encontro do personagem do filme com os modernistas da geração de 1922. Na cena, acompanhamos o gesto de um menino enquanto picha a frase enquanto é observado por alguém ao fundo. José Sette, em entrevista dada para a presente pesquisa, comenta a recorrência do procedimento citacional em seu cinema e afirma que a escolha do poema deve-se a

> (...) sua concisão cinematográfica, plano; sequência; movimento. No muro, em vez de uma panfletagem política, um poema modernista de Oswald. As citações no meu cinema são montadas em um diálogo poético onde tudo é possível de entendimento, posso chamar isso de sincronismo dialético (BARROS FILHO, 2020).



Imagens - *Um Filme 100% Brazileiro* (1985, José Sette de Barros)

Por fim, cabe uma menção a cena de *Superoutro* (1989), do cineasta baiano Edgard Navarro, com longeva trajetória ao longo dos anos 1970 como superoitista em que a inscrição, de inspiração reichiana, "todo organismo quer orgasmo" aparece pichada em baixo de um viaduto no qual o personagem habita após uma outra moradora de rua reagir negativamente a uma investida de cunho sexual. A pichação, portanto, contradiz o que é visto na ação, já que a reação da personagem não corrobora com o sentido da frase. Nota-se, portanto, que, assim como nos casos anteriores citados, o referido procedimento também se baseia em um deslocamento entre aquilo que estaria no espaço público e como tal jogo reverbera no imaginário do personagem.


Imagem - *Superoutro* (1989, Edgard Navarro)

Em todos os casos aqui elencados, nota-se como a pichação aparece como um elemento central da cultura urbana e foi utilizada em procedimentos dos mais diversos junto à produção desta geração engajada na experimentação com a figuração do texto na sintaxe fílmica. Além das obras elencadas no contexto de 1968 que fizeram uso da figuração da pichação, procedimentos correlatos aparecem em um conjunto significativo de produções posteriores, já informadas por tais filmes e que continuaram experimentando novas relações entre o texto e as narrativas fílmicas.

4.1.3. O lúdico enquanto subversão: pichação e apropriação em *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico) e *Celacanto Provoca Lerfá Mú!* (1979, Pedro Camargo)

Inúmeros filmes que trazem a pichação como tema irão surgir na virada dos anos 1970 para os 1980, entre os quais estão o longa-metragem *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico), o curta *Celacanto Provoca Lerfá Mú!* (1979, Pedro Camargo), os curtas em Super-8 *Espaço Marginal* (1982, Luis Carlos Sales), do Piauí e *Pixando* (1980, Pola Ribeiro e Ana Nossa Bahia), da Bahia, "um elogio ao gesto 'pichador' (...) sob uma trilha sonora caótica de várias vozes" (CAMPOS; MACHADO JÚNIOR, 2017, p. 158) até que, em meio a inscrições com referências sexualizadas, "os muros são substituídos por corpos femininos com os nomes da equipe de produção inscritos em tinta branca" (CAMPOS; MACHADO JÚNIOR, 2017, p. 158), assim como *Graffiti* (1982, Paulo Bruscky), filmado pelo artista pernambucano em Nova Iorque e o curta de ficção gaúcho em 35mm *Grafite* (1984, Antonio Carlos Textor). Em comum, nota-se uma especial atenção pela relação texto, corpo e espaço público, assim como a exploração do lugar do pichador enquanto um personagem anônimo e subversivo.

Deste conjunto, destacaremos os casos de *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico) e o curta *Celacanto Provoca Lerfá Mú!* (1979, Pedro Camargo), dois filmes com títulos bastante semelhantes produzidos no Rio de Janeiro que fazem menção a uma expressão utilizada por pichadores que, ao recorrerem a todo um vocábulo não facilmente codificável, passaram a chamar atenção da imprensa, gerando um debate público sobre qual seria o significado destas inscrições.

O gesto que predomina é a subversão do discurso através da apropriação, entre o *nonsense* e o deboche com as estruturas de poder, jogando com os ruídos de comunicação. Ainda mais em um momento da Abertura Política em que as pichações de palavras de ordem estavam cada vez mais presentes no espaço urbano, há aqui outro caminho, igualmente subversivo, de autores que, anonimamente e sabendo dos riscos que corriam, se dedicaram a grafar um incontável número de frases que instigassem o passante a decodificá-las, o que pressupunha a apropriação do espaço urbano enquanto um lugar do compartilhamento de significações. Cada pichador, inicialmente, dedicava-se exclusivamente a uma frase que, por isso, se espalhou com facilidade nas ruas do Rio de Janeiro, já que, invariavelmente, era vista por muita gente, em especial na Zona Sul, foco de suas intervenções. As duas mais célebres eram de autoria de estudantes, que logo levaram as frases para as ruas: Lerfá Mú! (de Guilherme Jardim e Rogério Fornari, referência indireta ao consumo de maconha, "um

anagrama da palavra fumarel" (SOUZA, 2013, p. 50), em uma gíria bastante restrita ao grupo), e Celacanto Provoca Maremoto (de Carlos Alberto Teixeira), que se somaram a inúmeras outras mensagens que, estruturadas através de desvios semelhantes, foram por eles experimentadas e por demais colegas que passaram a repetir o gesto.

No caso de "Celacanto", a identidade do autor seria revelada apenas pela imprensa, em um momento em que tanto as forças policiais quando a população em geral, estava mobilizada para encontrá-lo e saber teus motivos. Há aqui um segundo gesto de subversão, quando o fato é midiatizado e, após o próprio autor revelar que se tratarem de frases apropriadas deslocadas do seu sentido, começam a aparecer pela cidade outras mensagens semelhantes, fora do controle do autor, não só em pichações, mas também anúncios, como o filme irá mostrar, músicas (*Celacanto e Lerfa-Mu!*, do grupo Bendegó, 1979) e, para além disso, a inscrição em si passou a ser incluída como uma expressão recorrente no vocabulário popular. Segundo Teixeira (2020), em entrevista concedida para a presente pesquisa, para além do caráter "enigmático", a repercussão se deve a como

> A frase tinha essa diferença com as outras pichações que começaram no Rio naquela época, especialmente na Zona Sul, a parte mais abonada da cidade, porque era composta por um período completo: tinha sujeito e predicado. As outras marcas eram grafismos, palavras soltas ou nomes. Baseados no Celacanto, começaram a aparecer frases parecidas, como o "A Lua Vai Cair" e o "Perdigoto Ameaça Celacanto", feitas por amigos. E surgiu o "Lerfá Mú" também que, à primeira vista, não faz sentido, mas, para as pessoas que faziam, criptograficamente, significava "puxar um baseado", acender um cigarro de maconha. Era um anagrama, uma forma de brincar com esse significado oculto para quem não sabia o sentido (TEIXEIRA, 2020).

Ainda que partam de um tema comum, a forma como tal história narrada é completamente diferente nos dois filmes citados e irão recorrer a distintos procedimentos que envolvem a figuração das inscrições o espaço da cena.

O curta de Pedro Camargo, cineasta já citado no presente tópico pelo seu uso da pichação de caráter político no espaço público em *Estranho Encontro* (1970), trabalha o tema a partir de um olhar para as inscrições de texto, explorando os desvios de sentido das frases e sua relação com o espaço urbano e a noção de apropriação, na forma como o grupo se apropria de fragmentos textuais dos mais heterogêneos e os incluem nos muros da cidade de forma com que o referencial de onde as frases foram captadas se percam completamente.



Imagens - *Celacanto Provoca Lerfá Mú!* (1979, Pedro Camargo)

Ao longo do curta, que não revela a identidade do grupo, inúmeras pichações são exibidas, algumas delas criadas em frente das câmeras, entre as quais "A Estrela Sobe", "Brucutu Provoca Dor no Lerfá Mú", "Jes acompanhe Wackapaow", "Celacanto Provoca Maremoto", "Lerfá Mula", "Loirinha Fio", "Apenas o Máximo", "Por Favor Nenhuma Sacanagem", "Oliver Twyst", "Maguila é o Terror Para Sempre", "Zóio", "Cascavel 78", "Homem Pranha", "Idiocay", "Pinkcuca", "Rabisco...", "Somos Amantes da Natureza / Aspen", "Chico Cascavel Humaitá", "Orlan Roben Instrumental", "Manga Rosa é Doideira", "Egg" e "Megalodon!". Há um especial interesse em explorar a relação entre as pichações e o espaço urbano, de forma a destacar os ruídos criados entre o sentido aludido pelas frases e o local onde estão inseridas. A pichação "Rabisco...", por exemplo, brinca justamente com o caráter improvisado e de grafia marcada por um gesto rasurado das pichações e, ao mesmo tempo, alude a um lugar-comum dito sobre os pichadores enquanto uma "rasura" ininteligível.

Ao longo do curta, algumas das expressões apropriadas têm suas fontes reveladas e o filme opta por exibir, em close, o local em que palavras que são acrescentadas ao vocábulo dos pichadores estavam originalmente inscritas, sejam eles nomes de produtos, expressões populares, materiais de arquivo ou anúncios. A mais célebre delas, "Celacanto Provoca

Maremoto", que teria sido apropriada de um diálogo da série National Kid, aparece na publicidade de uma loja ("Celacanto provoca maremoto de preços baixos"), ou seja, aquele que seria uma forma de expressão marginal e subversiva é logo incorporada e mais uma vez desviada do seu sentido.



Imagens - *Celacanto Provoca Lerfá Mú!* (1979)

Em *Lerfá Mú* (1979), por sua vez, Carlos Frederico Jordan, ficcionaliza a história dos pichadores, que aparecem em meio a múltiplas camadas intertextuais apropriadas de todo um horizonte da cultura cinematográfica, da chanchada à ficção científica, do filme de espionagem à narrativa seriada das matinês, dos musicais ao policial. No filme, a aparição das pichações na cidade do Rio de Janeiro ganha uma dimensão muito maior e, aos poucos, passa a frequentar as manchetes de todo o mundo, o que leva a tipos dos mais diversos a virem ao Rio investigar a autoria das frases, o que não será revelado em nenhum momento. Ao longo do filme, a cidade midiatizada invadida pelos sons radiofônicos, televisivos e slogans publicitários na banda sonora é ambientada, contraditoriamente, no espaço da ruína, em um descompasso com as frenéticas inserções sonoras disruptivas. As cenas se desenrolam em meio a lugares decadentes, imersos em inscrições gráficas autorreferenciais e pichações onde uma constelação de curiosos personagens-tipo orbitam, esvaziados de qualquer complexidade psicológica em uma teia intertextual recheada de citações.

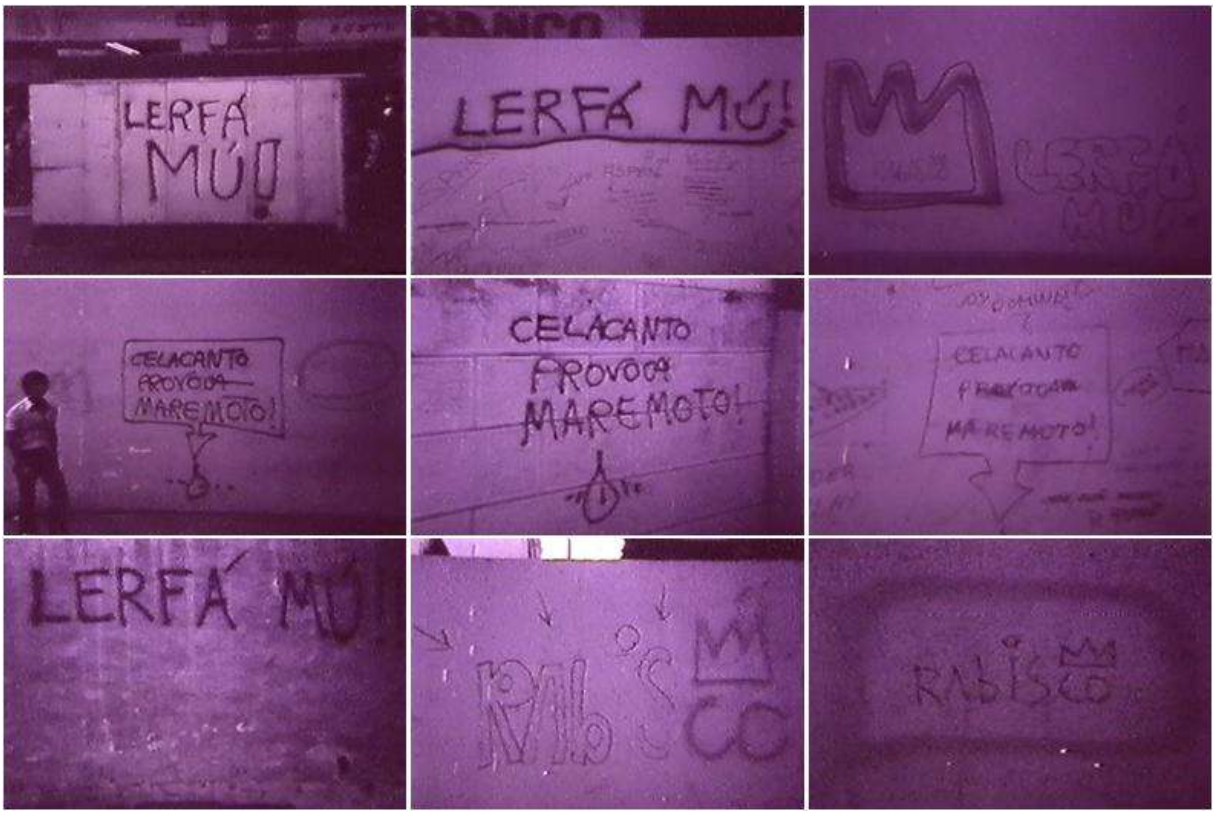
Trata-se de uma obra bastante livre, de curtição, recheada de menções autorreferenciais, nas quais, o texto é bastante presente. Cabe destacar que, no momento em que o filme foi lançado, boa parte do público sabia de antemão do debate público que houve

em torno daquelas pichações, em especial pela forma como foram apropriadas das mais distintas formas (em especial, como pauta jornalística), o que certamente somava inúmeras camadas de compreensão aos jogos propostos em torno da figuração deste episódio na narrativa.



Imagens – *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico)

As referências à pichação têm início já nos créditos, pouco usuais, de aproximadamente cinco minutos, que incluem desde uma menção a Pedro Álvares Cabral (em uma cartela de texto com sua imagem) até uma apresentação de cada um dos atores (cujos nomes são pichados em muros, entre os quais o cineasta Paulo Bastos Martins, Otoniel Serra e Wilson Grey), além de cartelas das mais diversas. Na banda sonora, há uma trilha que repete os versos "Lerfá Mú Celacanto Maremoto" (música assinada por Arthur Omar e Carlos Frederico), que se mistura à menções das mais diversas: aos códigos cinematográficos (visto que esta estrutura em que cada ator se apresenta em frente à câmera é recorrente no cinema), ao gesto amadorístico (caso da cartela que atribui os "figurinos, maquilagem e coral" aos "intérpretes", que nada informa para além do baixo orçamento e da liberdade delegada aos atores) e ao dito cinema de gênero (na escolha da tipografia que apresenta o título do filme e através dos trechos coreografados que fazem referência aos musicais, cujos performers/dançarinos são referidos, ironicamente, como "o corpo de baile do Lerfá Mú").



Imagens – *Lerfá Mú!* (1979)

Após os créditos, tem início uma longa sequência de imagens das pichações que serão referidas ao longo do filme, sem que haja qualquer menção sobre autoria. Algumas delas se repetem duas ou mais vezes, inclusive com o mesmo enquadramento. Há um gesto amadorístico de captação (câmera trêmula, sobras de material), o dá um tom documental e, paralelamente, subversivo às imagens (como aquilo que não poderia ser gravado). Trata-se do único trecho do filme que faz menção às pichações originalmente captadas nas ruas da capital carioca, ainda que imersas em um campo do ficcional pela forma como se relacionam com a narração:

> Um belo dia a cidade maravilhosa amanheceu coberta por estranhas inscrições, cujo significado ninguém sabia explicar. Nenhum muro da gloriosa urbe ficou imune à invasão dos Lerfa Mus. E afinal, o que a ser o Lerfá Mú, os Celacantos, Maremotos e tantos outros? Com a palavra, os especialistas.

A partir de então, terá início uma série de depoimentos de ditos "especialistas" que irão, por meio de uma ficcionalização midiatizada do "Lerfá Mú", brincar de forma escrachada com a figura do intelectual de gabinete no documentário (forma fílmica aqui parodiada), o que já está presente inclusive nos nomes das "especialidades" a eles atribuídas ("opinólogo" e "conceituólogo"), identificadas por uma legenda que acompanha o plano.

O primeiro deles, o "opinólogo Dr. Otoniel Pereira Sossego" (o sobrenome Sossego se deve, ironicamente, à forma pausada como ele fala) comenta a questão da pichação ("trata-se de uma tomada de consciência da criatividade reprimida a se desrecalcar nos muros paredes e tapumes da cidade"), o que aparece alternada a uma fala praticamente ininteligível, com supostos "termos técnicos" que se apropriam de algumas das palavras utilizadas pelo grupo de pichadores ("aspen", "megalodon" "celacanto", "maremoto", "lerfá mú") inseridas como "elucubrações intelectuais" que ficcionalizam o referencial (visto que parte significativa do público era familiarizado com aqueles termos que, além de estarem espalhados por toda a cidade, ocuparam tanto tempo as páginas dos jornais):

> Eu, como estudioso, vejo uma força muito positiva no Lerfá Mú. (...) Há um enorme valor social na transmutação celacântica que atinge a maremótica e ataca a perdigótica. Embora também mereça nossa atenção especial o problema da megalodônica que é um verdadeiro desafio à imaginação aspeniana. Contudo, porém, um fato é um fato: existe uma profícua tendência megalodônica lerfamurense.

Há aqui um gesto de "curtição" com o referencial apropriado, visto que não apenas o gesto "subversivo" dos pichadores é incorporado, mas todo um vocábulo por eles utilizado que, por sua vez, já era derivado de outras fontes.

Sua fala é sucedida pela "análise" do dito "conceituólogo" ("agora lhes pergunto: e o problema da fome do mundo? A fome de ideia, a fome de invenções, a fome de... a fome de *fome* mesmo. Eu acho esse problema da fome muito importante"), argumento que se contrapõe a imagem que virá logo na sequência, quando ele e a esposa aparecem comendo um banquete. O intelectual engajado parodiado, indiretamente, faz referência também a como tal personagem figurou na história do cinema brasileiro, aqui representado como um personagem-tipo que personifica as formas do documentário tradicional e de um perfil de filmes de "conscientização social", desviando seus códigos.

Em seguida, é a vez dos populares emitirem a sua opinião ("dizem que é coisa de disco voador, mas eu não acredito não! É pura anarquia"), ironicamente cheia de preconceitos e ruídos de informação. Não há, portanto, redenção para "o povo" e nem para os "intelectuais", representados de forma grotesca, o que ecoa uma desilusão do autor com o debate público no processo de Abertura Política que perpassa o filme.



Imagens – *Lerfá Mú!* (1979)

Por fim, uma voz radiofônica aparece dizendo foi encontrado o autor das frases e que ele estaria prestando depoimento. O espaço onde o personagem está "preso" é identificado por uma inserção de texto como a "Delegacia de Maus Costumes", termo que, para além de fazer uma menção aos órgãos de repressão do regime militar, metaforiza a sede da censura. Ao fundo, uma cartela, colada cima de uma foto da dupla cômica Laurel & Hardy (o que contrasta com aquele que seria uma delegacia) identifica o cenário como "Departamento de Lerfá Mú". Trata-se da primeira vez que o termo aparece desviado do seu sentido original, não mais como uma menção à pichação, o que voltará a ocorrer inúmeras vezes ao longo do filme. Há aqui um gesto bastante radical, já que, ao mesmo tempo em que o ponto central da narrativa do filme gira em torno da descoberta do sentido do termo "Lerfá Mú", ele aparece referido nas mais distintas situações como algo já assimilado pelos personagens.

Ao longo da cena, o texto é utilizado para a identificação dos entrevistados, entre os quais a mãe, o delegado (ironicamente chamado de Biritta da Silva, o "detetive de Maus Costumes") e o acusado, que irá se afirmar inocente e será submetido à tortura por Biritta para que se assumisse o autor das pichações ("acho melhor você dizer a verdade senão vai se arrepender". "melhor você confessar, senão isso vai ficar *kafkaniano* demais" (sic), utilizando de forma errada o sufixo "-ano" na referência a Franz Kafka). O local onde a cena se passa é, curiosamente, uma casa em ruínas e não um lugar oficial da polícia (como uma delegacia, por exemplo), o que remete mais uma vez a forma como o aparato repressivo se utilizava de lugares à paisana para sessões de tortura. Quando o garoto é liberado, a legenda que identificava a mãe ("a gostosa Maringosa") é ironicamente substituída por "a agora desgostosa Maringosa", jogo de palavras que reitera o ato de violência ali perpetrado.



Imagens – *Lerfá Mú!* (1979)

O desfecho "repressivo" da história, até agora narrada de forma linear, dará início a uma estrutura em episódios, bastante dispersivos e com pouca relação entre si, que irá guiar o filme. A partir daí, cada "bloco" irá contar uma "variação" da suposta "investigação" em torno do que significaria o termo "Lerfá Mú", envolvendo as mais variadas situações que, com frequência, se contradizem.

O gesto do pichador, retomado durante todo o filme, é constantemente desviado, de forma a afastar-se e aproximar-se do referencial originalmente "apropriado" e irá figurar em cenas das mais diversas, não mais somente como "picho": será plano de fundo de uma coreografia, nome de cidade, "código" entre espiões, ou mesmo um apelido carinhoso de um casal. Destaca-se ainda a presença de uma cartela de comentário ("E O LERFÁ MÚ?"), enxertada em *inserts* rápidos, que "alerta" que o filme estava se desviando do tema.



Imagens - *Lerfá Mú!* (1979)

Ao longo do filme, inúmeras cenas farão menção à figuração de versões "cênicas" da pichação original (feitas por outro "autor") que, neste contexto, transformam-se em elementos cenográficos, já que não mais captadas no espaço urbano. Em uma delas, por exemplo, o suposto detetive que estava investigando o "caso" afirma estar "diante de uma falsificação / (...) copiou e copiou mal", em um interessante gesto de desvio entre o referente real e o lugar da ficção, aqui assumido.





Imagens - *Lerfá Mú!* (1979)

Em meio aos blocos, há um "intervalo" identificado por meio de cartelas de divisão que separam o filme em duas partes. Os intertítulos ("FIM DA PRIMEIRA PARTE", "INTERVALO OPINATIVO", "FIM DO INTERVALO" E "SEGUNDA PART") são acompanhados por ilustrações de um pichador em ação que, na última das cartelas, deixa a inscrição incompleta com a chegada de um guarda.

Em seguida, terá início um debate dentro de uma sala de cinema entre os espectadores sobre o trecho do filme visto até então. Todos na sala fazem um gesto de não estarem apreciando a "obra", até que o personagem interpretado por Wilson Grey toma a palavra: "não quero parecer conservador, mas acho sinceramente inadequado fazer um filme sobre um assunto desses quando, afinal de contas, o assunto é nenhum" e, ao fim, é aplaudido pelos presentes. Na sequência, é outra espectadora que faz um comentário:

> Eu escrevi minha opinião e vou ler. Eu discordo, em partem, do meu preclaro colega, porque me parece que, bem ou mal, o filme se volta para a problemática social do lerfamurismo. Agora, quanto a mim, pessoalmente confesso que ainda não tenho nenhuma opinião formada, não sou nem contra nem a favor.



Imagens - *Lerfá Mú!* (1979)

As opiniões que virão na sequência serão das mais diversas, entre os quais um sujeito diz que "se recusar a dizer algo sobre isso", por se tratar de um puro "deboche", "a falta

absoluta de cultura, da cultura brasileira", e retira-se "em sinal de protesto". Outro, por sua vez, dirá que "o único defeito desse filme é ser em preto e branco" (o que de fato, não e verdade, já que o filme alterna continuamente sequências à cores a estas) e, portanto, não estaria "de acordo com o estágio atual de nossa produção cinematográfica". O último a falar, por fim, faz o seguinte comentário:

> Não sou radical como os colegas que me precederam e, embora não apreciando o filme, que nada tem a ver com a cultura necessária de um povo, ainda sim tem que se reconhecer que, se a parte ficcional do filme deixa a desejar e não exibe a necessária suficiência artesanal que nosso cinema já conquistou, a parte documental, porém, me parece muito bem solucionada, com aquelas excelentes entrevistas.

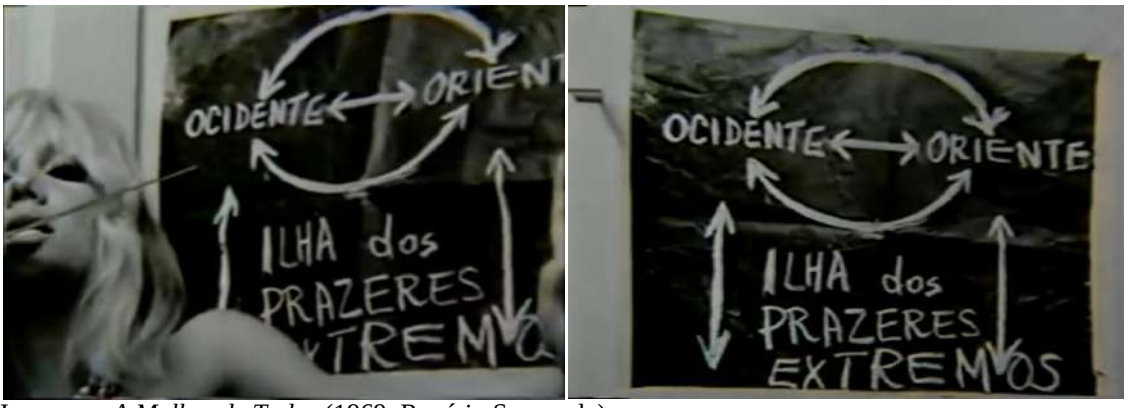
Neste bloco, destaca-se o jogo autorreferencial que, ao propor uma discussão metalinguística sobre a obra, amplia o leque de questões para um olhar para uma reflexão ampla sobre o cinema, seus códigos, as condições de produção no Brasil, as implicações políticas do filme. É a própria recepção da obra que aparece aqui ficcionalizada, gesto distinto, por exemplo, daquele encontrado em filmes de contexto de 1968, caso dos argentinos *La Hora de Los Hornos* (1968, Fernando Solanas e Octavio Getino) e *Palo y Hueso* (1968, Nicolás Sarquís) que incluem cartelas ("espaço aberto para o diálogo"; "durante o filme, queremos saber o que há de errado com ele; opine com toda a sua voz") que estimulam novas relações de espectatorialidade que pressupõem uma quebra da opacidade cinematográfica como forma de indicar uma articulação direta com o público em sala. No caso de *Lerfá Mú!*, porém, o jogo é intertextual e de avacalhação com o próprio filme (que é reiterado pelo fato de não haver nenhuma crítica favorável). Os personagens que ganham "direito à fala" aparecem como uma representação grotesca de certa intelectualidade burguesa da crítica cinematográfica, imersa em seus próprios preconceitos e que abusa de elucubrações teóricas.

4.2. Os intertítulos e cartelas de texto dentro e fora do espaço da cena

A utilização de cartelas e intertítulos, como já amplamente debatido, é um recurso que acompanha toda a história do cinema e aparece junto aos mais diversos procedimentos nos filmes do corpus da pesquisa. Existem usos muito distintos relacionados a tais procedimentos: cartelas de diálogo, de divisão, de comentário, de localização espacial e temporal, e, portanto, há muitas particularidades a serem consideradas, o que parece ser um norte em qualquer investigação que orbita em torno da noção do experimental. Tentaremos, portanto, tendo em

vista um olhar caso a caso, perceber como na filmografia identificada tal procedimento pode revelar cruzamentos e aproximações.

Deste conjunto, notam-se casos frequentes em que o texto aparece por meio de cartelas externas à cena e, em outros, como parte do cenário (cartazes empunhados pelos personagens, colados nas paredes, etc.), caso, por exemplo, da figuração de uma cartela de *A Mulher de Todos* (1969, Rogério Sganzerla), exibida em três cenas distintas, que faz referência ao trajeto da personagem (Ângela Carne e Osso, interpretada por Helena Ignez) para a dita Ilha dos Prazeres Extremos sendo que, em duas delas, a personagem se apresenta diante da câmera olhando diretamente para o espectador ("Sou Ângela Carne e Osso, a ultra-poderosa inimiga numero um dos homens") enquanto manuseia uma faca. Apenas na terceira aparição da frase que nos é revelado que o cartaz está pregado no quarto da protagonista. A cartela remete a imagem de um organograma onde estaria referido um esquema do pensamento do filme e que, exibida pela própria personagem (Ângela Carne e Osso) em cena, torna-se uma referência direta ao movimento da personagem ao longo do filme, desviado, porém, de uma estrutura lógica-racional.



Imagens - *A Mulher de Todos* (1969, Rogério Sganzerla)

A presença de cartelas de texto fora da diegese é também procedimento bastante frequente, seja de forma a interromper a ação, comentar o que é visto em cena, dividir espaços da ação, situar temporalmente o espectador ou mesmo jogar com os códigos cinematográficos. Como exemplos, seria possível destacarmos obras muito diversas, entre as quais *A Agonia* (1976, Júlio Bressane) e suas cartelas com comentários irônicos sobre as cenas (caso da alternância da exibição das palavras "popular" e "impopular"), *Uma Nega Chamada Tereza* (1970-1973, Fernando Coni Campos) e os comentários irônicos do diretor em relação aos procedimentos narrativos, *O Profeta da Fome* (1969, Maurice Capovilla) e as cartelas-comentário que antecedem as cenas, *Viagem ao Fim do Mundo* (1968, Fernando Coni

Campos) e os breves comentários gráficos que irrompem como comentários sobre a narração, *Nosferato no Brasil* (1971, Ivan Cardoso, Super-8) e o jogo com os códigos cinematográficos e com as cartelas de localização espacial.

No presente tópico comentaremos alguns destes casos, como de *O Profeta da Fome* (1969, Maurice Capovilla), *A Mulher de Todos* (1969, Rogério Sganzerla), *Viagem ao Fim do Mundo* (1968, Fernando Coni Campos), *Nosferato No Brasil* (1971, Ivan Cardoso), *Bandalheira Infernal* (1975-1976, José Sette de Barros), *Metro x Mangue* (1976, Aron Feldman), *Já Não Se Fazem Almas Como Antigamente* (1981, Aron Feldman) e *Império do Desejo* (1980, Carlos Reichenbach), que sintetizam alguns destes procedimentos. Antes disso, porém, refletiremos o caso de *Nosso Fausto* (1966, Jorge Dantas), produção mineira do contexto pós-Golpe no qual se destaca tanto o uso de cartelas de caráter argumentativo que, na ausência de som direto para captação dos diálogos, transcrevem a reflexão dos personagens, e a exibição de cartazes em "branco" em um contexto de protesto, tendo em vista como, de alguma forma, tal obra pode sintetizar um momento de mudança nas formas de experimentação com tais processos fílmicos que serão mais evidentes no contexto pós-1968, quando irão se radicalizar procedimentos de "curtição" intertextual, o jogo com os códigos do cinema de gênero e a experimentação com a figuração de cartelas no espaço da cena caracterizadas pela saturação dos signos gráficos que reverberam o desespero e a angústia dos personagens.

4.2.1. Da argumentação para a ação: *Nosso Fausto* (1966, Jorge Dantas) e a construção argumentativa por cartelas de texto

Filme produzido em Belo Horizonte em 1966, *Nosso Fausto* (direção e montagem de Jorge Dantas, fotografia de Luis Otávio Gomes, câmera Marcio Batitucci e assistência de câmera de Eduardo de Lacerda) nos traz indicações importantes para os distintos usos do texto na tela e seu caráter argumentativo. Jorge Dantas, recém-formado em arquitetura, foi nomeado professor de História da Arte da Escola Superior de Cinema e para formar a equipe do filme convidou "alunos da escola, pessoal de teatro de Belo Horizonte, artistas plásticos e arquitetos" (RIBEIRO, 1997, p. 176). Segundo José Américo Ribeiro, os equipamentos foram emprestados pela escola e os negativos pagos pelo realizador, com "um dos seus primeiros salários" (RIBEIRO, 1997, p. 176).

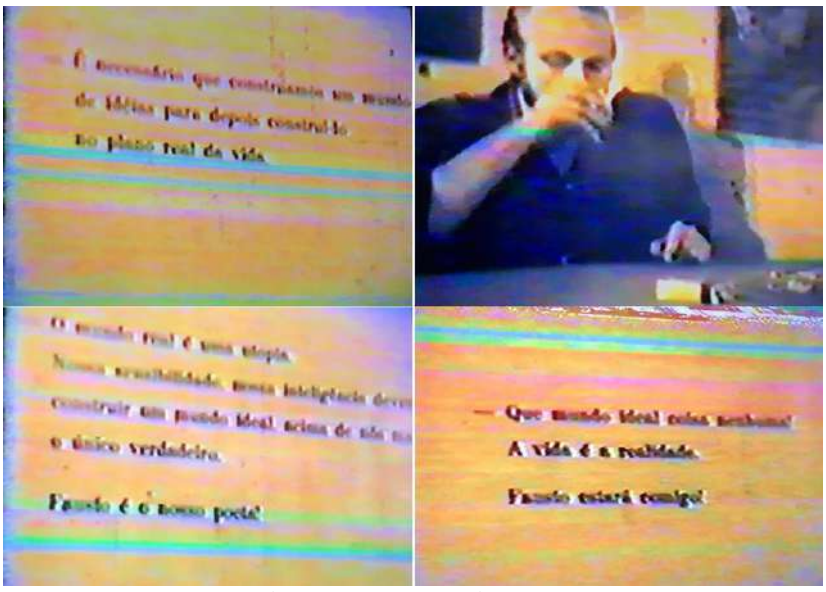
Pouco revisitada, a produção mineira, filmada em 16mm e exibida Festival de Cinema Amador Jornal do Brasil/Mesbla de 1966, no Rio de Janeiro, foi realizada sem captação de som, e substitui os diálogos por cartelas de texto que, ao mesmo tempo transcrevem os diálogos dos personagens e levantam temas da filosofia política. Nas cenas iniciais, tais intertítulos, com caráter argumentativo, discutem um conjunto de conceitos filosóficos em torno da relação entre o "mundo ideal" e o "mundo real", tendo em vista o pensamento platônico e uma leitura da obra *Fausto* (1829) de Goethe. A imagem gradualmente passa a ser invadida por *inserts* de texto de acontecimentos da luta política do período e, ao se depararem com tais fragmentos do real, os jovens reunidos em torno da discussão filosófica decidem partir para a ação. Por fim, o grupo vai às ruas, empunhando um conjunto de cartazes em branco que, ao mesmo tempo em que estimulam o espectador a refletir sobre as possíveis pautas que deveriam ser colocadas em questão, figuram enquanto símbolos de um gesto de resistência.

Há, portanto, um movimento do filme que vislumbra um percurso da teoria (estruturação argumentativa, por meio das cartelas de texto) à ação (por meio da militância política direta). Tal passagem entre um ambiente de discussão "de gabinete" para as ruas é marcado juntamente por um conjunto de imagens de arquivos, em especial manchetes que, ao evidenciarem os conflitos sociais, engajam os jovens, inicialmente envoltos em uma discussão teórica, a saírem às ruas para lutarem. Pensado no contexto de sua realização, o filme pode ser lido como um libelo em defesa dos movimentos estudantis, sufocados após o golpe de 1964, em especial com o incêndio criminoso da sede da UNE, a partirem para ação para combaterem o regime militar instituído através de novas formas de luta política.

O filme pode ser pensado em dois distintos blocos: no primeiro deles destaca-se a construção argumentativa, em que, por meio de uma série de intertítulos, se constrói um pensamento em torno de uma abordagem teórico-literária. A partir de tal referencial, deslocado para um eixo de discussão de filosofia política, as cartelas de texto colocam aos jovens um dilema filosófico entre duas posturas românticas em torno de uma discussão sobre um mundo idealizado e o mundo real, sendo que, no fim, o grupo opta pelo segundo. Pouco complexa, a abordagem de Goethe carece de um olhar mais adensado para a obra e frequentemente torna-se apenas uma alusão a uma aproximação do autor com um ponto de vista platônico. Além disso, pressupõe uma leitura prévia da obra pelo espectador, já que as menções são fugidias e apenas o nome de Fausto é nomeado – a figura de Mefistófeles pode

ser suposta em um dos personagens que aparece como um intelectual que convence o grupo a partir para a ação.

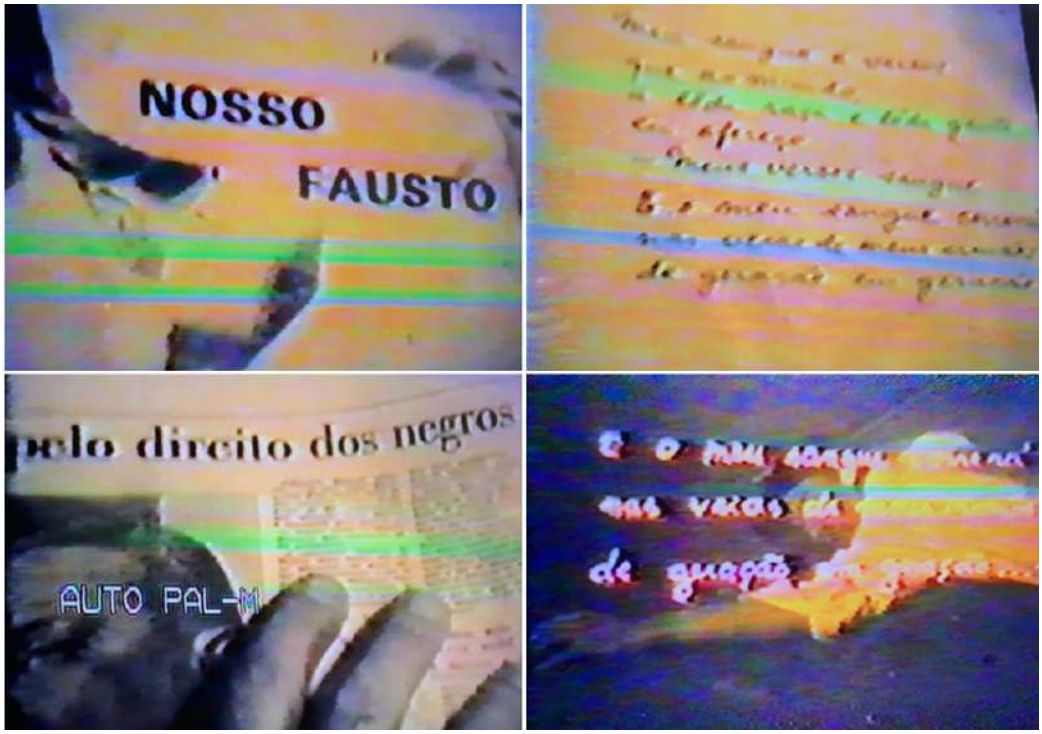
Na cena inicial, uma conversa em volta de uma mesa em que cada um argumenta leituras possíveis de *Fausto*, de base argumentativa, é visível a presença de cartazes de *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965, Roberto Santos) e *O Pagador de Promessas* (1962, Anselmo Duarte), o que nos faz pensar na possibilidade do filme estar ambientado em um cineclube e remete a uma invocação um tanto difusa do imaginário cinematográfico. Neste momento, é exibida a primeira cartela, transcrição de frase dita por um dos interlocutores: "é necessário que construamos (sic) um mundo em ideia para depois construí-lo no plano real da vida" (cartela I). Em seguida, outro interlocutor responde: "[É] preciso ter vivência e responsabilidade para construir o plano real da vida" (cartela II).



Imagens - *Nosso Fausto* (1966, Jorge Dantas)

As cartelas seguintes são fundamentais para consolidar tal embate: "a vida é uma harmonia entre nossa inteligência e nossa responsabilidade. Só assim construímos realmente o plano da vida" (cartela III). Na sequência, outro personagem rebate a afirmação dizendo que "o mundo real é uma utopia. Numa sociabilidade, nossa inteligência deveria construir um mundo real acima de vós mesmos o único verdadeiro Fausto é nosso poeta" (cartela IV). Por fim, o último intetítulo se contrapõe a tal argumento, com se o personagem incorporasse a tese argumentativa de Mefistófeles, e faz a defesa do mundo real em relação a um mundo ideal: "Que mundo ideal coisa nenhuma. A vida é a realidade. Fausto estará comigo" (cartela V).

A construção de caráter argumentativo se dá através de tal perspectiva de que cada um dos presentes na mesa adicione mais uma camada a argumentação construída. Portanto, ainda que a forma com que as frases estão construídas dificulte a compreensão de que algumas opiniões se contradizem, é justamente a partir de tais contradições que se constrói a estrutura de pensamento que lhes fará tomar partido pelo plano do real.



Imagens - *Nosso Fausto* (1966)

O bloco seguinte contraria o argumento anterior, o que é introduzido por um trecho manuscrito ("Meu sangue é versos que ao mundo a toda raça e toda gente eu ofereço. Eu ofereço meus versos sangue. E o meu sangue cessará nas veias dos meus irmãos de geração em geração...") e seguido pela imagem de um casal de jovens em um bosque. Tal abordagem romântica que ancora o bloco, em especial pelo conteúdo da frase manuscrita, é interrompida por uma inserção de jornal, com a frase "pelo direito dos negros", que aparece como uma imagem-vírus que cinde o percurso que a argumentação por meio das cartelas de texto estava sendo construída, como se tal *insert* de uma abordagem do real lhes fizesse refletir sobre suas posições anteriores e somasse à argumentação.

Em seguida, novos enxertos invadem a cena trazendo recortes das lutas políticas em vários países, entre os quais um conjunto de imagens de matérias de jornal (caso da manchete "suicídios em massa") e menções à luta social nos EUA e à miséria nos países do terceiro mundo. Após isso, os jovens se levantam, impelidos a partir para a ação, como se assumissem

para si o gesto romântico de “mudar o mundo”. No plano seguinte, os mesmos são mostrados em marcha pela universidade, empunhando cartazes em branco, como se o espectador pudesse preencher com as reivindicações que achasse pertinente. Há certa ambiguidade neste gesto, já que ao mesmo tempo que pressupõe uma partilha, denota certo esvaziamento na ação dos jovens que, ainda que buscassem formas de reagir ao contexto repressivo instaurando no contexto pós-Golpe de 1964, não encontram um caminho uníssono de enfrentamento com o regime em meio a como tal momento dilacerou as perspectivas progressistas reformistas anteriores à ascensão dos militares ao poder.



Imagens – *Nosso Fausto* (1966)

Diante do protesto, chega a repressão, que encurrala os manifestantes; os planos têm referência direta do cinema soviético (em especial, na estrutura de montagem), sendo que em um deles há inclusive um jogo com o texto através de um close em uma placa “proibir”, que figura enquanto uma palavra de ordem daqueles que oprimem a manifestação. Um dos estudantes (Fausto) é gravemente ferido pelas costas e morre devido à brutalidade da repressão. Neste instante é exibida uma frase (“E meu sangue correrá nas veias de meus irmãos de geração em geração...”), que evoca mais uma vez um horizonte romântico de luta política pautado em uma noção de geração ou juventude que estaria ali representada pelo seu ímpeto de transformação social. Trata-se, como destaca José Américo Ribeiro (1997) de “um final trágico, sem saída, como sem saída se apresentava o ano de 1966 para a juventude brasileira” (RIBEIRO, 1997, p. 220).

A cena, um libelo em defesa de uma juventude que protagonize um horizonte de lutas políticas, evoca uma juventude que deveria sair de um mundo das idéias e mergulhar no “mundo real”. Apesar de pouco complexa, a tese trazida pelo filme nos interessa pela forma com que argumentação é construída através das cartelas de texto e que leva os estudantes à ação. Neste aspecto, a discussão em torno do pensamento de Goethe, aqui essencialmente platônico, é evocado para debater as tensões entre aquilo que concebe como o “mundo ideal” e as urgências do “mundo real” que impelem os estudantes à ação. Portanto, no filme há uma

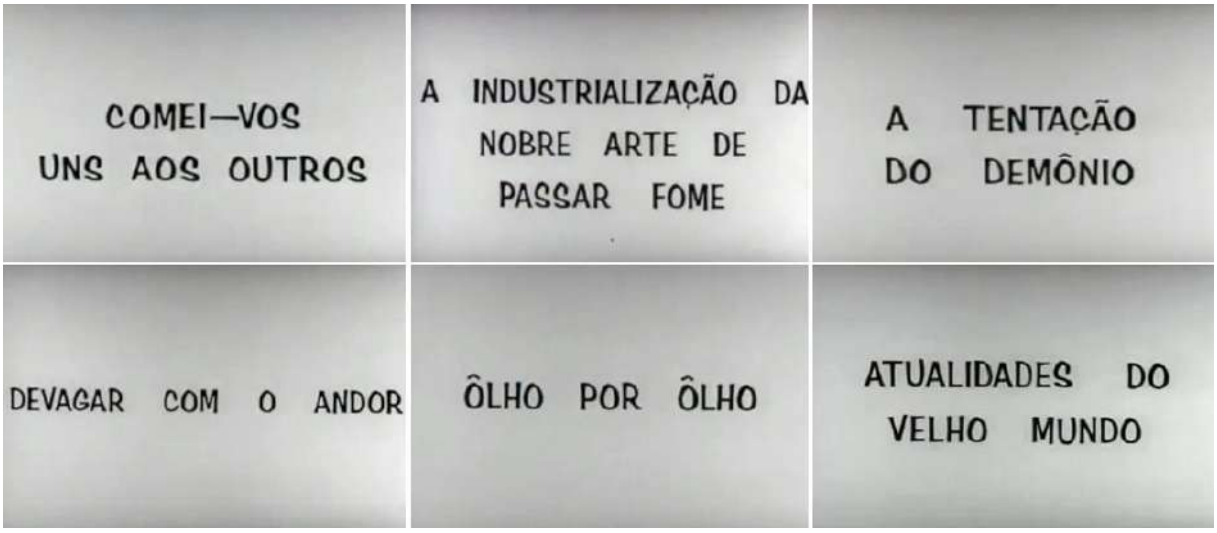
argumentação que parte da discussão de gabinete em torno de temas da filosofia para o horizonte da luta política, o que nos leva a pensar a obra em relação ao contexto repressivo pós-Golpe de 1964, em especial pelo desfecho do personagem central (Fausto), "um estudante preso durante uma manifestação de rua, torturado e morto pela repressão policial" (RIBEIRO, 1997, p. 221).

4.2.2. *O Profeta da Fome* (1969, Maurice Capovilla) e as cartelas de divisão enquanto procedimentos dialéticos

Com José Mojica Marins como protagonista, *O Profeta da Fome* (1969, Maurice Capovilla) utiliza uma infinidade de intertítulos que dialogam dialeticamente com as cenas que virão na sequência e, ao mesmo tempo, podem ser pensadas como cartelas de divisão, ou seja, intertítulos que separam a ação em blocos. Realizado após o "impacto sofrido pelo AI-5" (ALCOFORADO, 2006, p. 26), a obra partiu de um conto de Franz Kafka *O Artista da Fome* e de uma pesquisa em torno do "faquir Silk (que em 1963 passou 110 dias sem comer, dentro de um caixão de vidro, no centro de São Paulo)" (ALCOFORADO, 2006, p. 26) para compor o personagem do faquir e sua greve de fome, eixo central da trama.

O filme apresenta o cenário de um circo em processo de falência e a "luta de seus artistas para encontrarem um lugar no mundo" (ALCOFORADO, 2006, p. 25) até o momento em que faquir se percebe enquanto um artista da fome. Desta forma, "Capovilla relê a antropofagia e contesta o otimismo tropicalista" (CANNITO, 2006, p. 14) com o personagem do faquir, que com a greve de fome "seduz a grande mídia para a exposição do seu sofrimento, (...) incorporando e debatendo a inserção do próprio artista na indústria cultural" (CANNITO, 2006, p. 13).

Enquanto "uma parábola sobre o tema da fome (...), que retrata, de certa forma, o momento histórico" (PAPA, 2006, p 45), o filme "alegoriza a própria condição do homem brasileiro, levando ao extremo e dialogando com os princípios da Estética da Fome" (CANNITO, 2006, p. 13), ainda que com uma "piscadela irônica" (MATTOS, 2006, p. 22) a seus preceitos ao materializar a "fome" na figura do faquir, aquele que vive da fome.



Imagens - *O Profeta da Fome* (1969, Maurice Capovilla)

Cada intertítulo, para além de marcar uma divisão em blocos narrativos, comenta aspectos da trama e instiga chaves de leitura para o que virá a seguir. As frases misturam ditados populares, jogos com os códigos do cinema de gênero e referências textuais das mais diversas (entre as quais o conceito de antropofagia). Dentre as cartelas, destacamos frases como: "Comei-vos uns aos outros", "A Tentação do Demônio", "A industrialização da nobre arte de passar fome", "Devagar com o andor" (remete ao provérbio "devagar com o andor, que o santo é de barro"), "De hora em hora Deus piora", "Atualidades do velho mundo" e "Olho por olho". Não há uma relação de causa e consequência entre o que é lido e a cena em si em todos os casos, mas o texto cria uma forma de ruptura no fluxo das imagens e estranhamento por parte do espectador. É possível afirmar que há uma relação dialética com a cena que, através da quebra, produz um estímulo para o espectador decifrar a relação da frase com as imagens, que inicialmente se apresentam de forma propositalmente ambígua ou, por vezes, dúbia.

Há certo distanciamento reflexivo evocado e as cartelas de texto são parte de tal estratégia, fazendo "farto uso dos procedimentos do cinema moderno, como a música atonal e a narrativa fragmentada" (CANNITO, 2006, p. 14). O espaço do "circo do terceiro mundo" (CANNITO, 2006, p. 13) é central para evocar "a função espetáculo na sociedade moderna" (ALCOFORADO, 2006, p. 25), o que é retomado através dos diálogos com os intertítulos. Desta forma, o filme, na figura do faquir, joga com o "sadismo do público e (...) retrata a tragédia da sobrevivência, o comer-vos uns aos outros" (CANNITO, 2006, p. 14) citado na cartela.



Imagens - *O Profeta da Fome* (1969)

4.2.3. *Viagem ao Fim do Mundo* (1968, Fernando Coni Campos) e o gesto disruptivo das cartelas de comentário: ironia e subversão

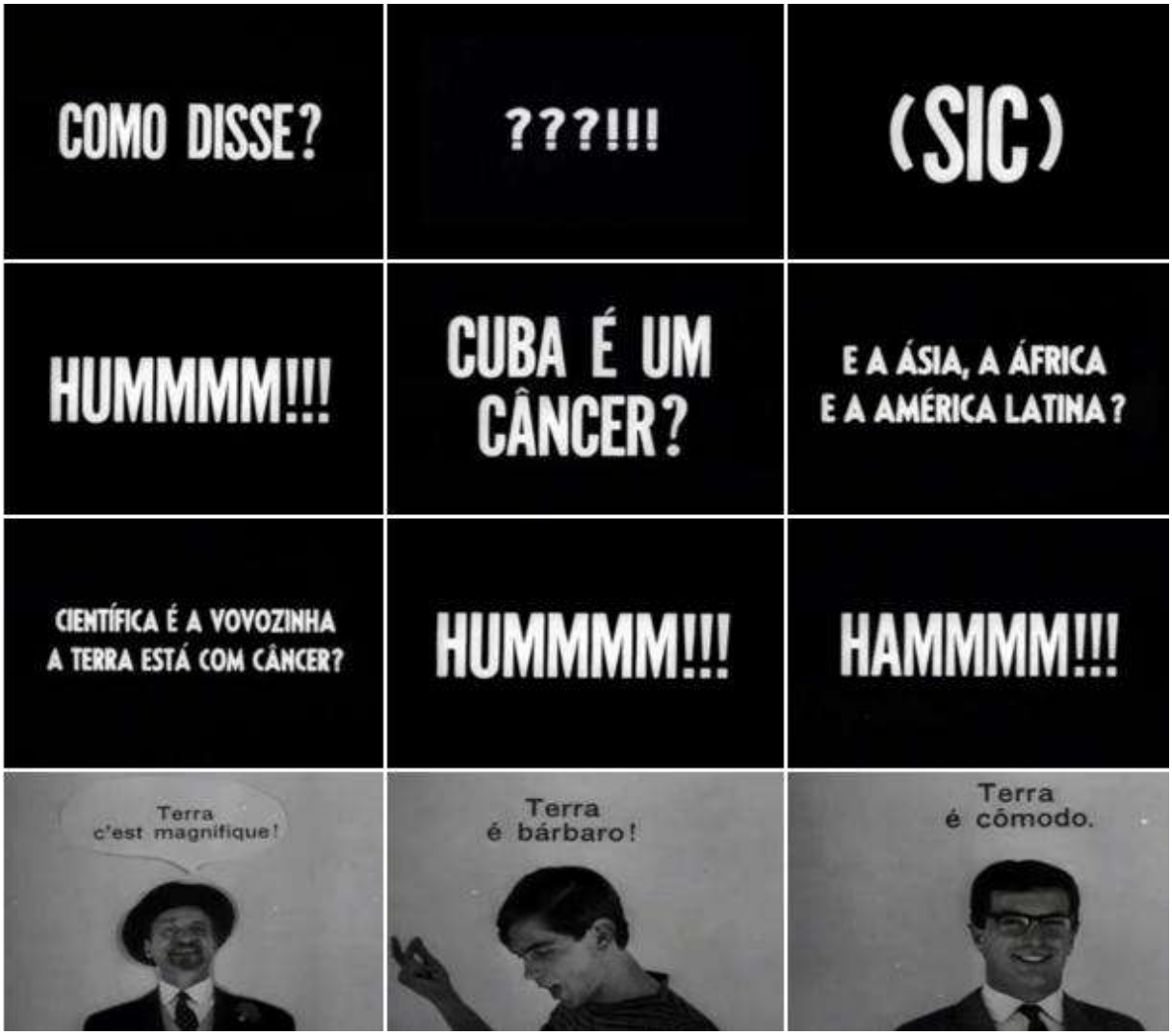
O próximo caso a ser retomado em relação ao uso de cartelas de texto é *Viagem ao Fim do Mundo* (1968), filme de Fernando Coni Campos, que será retomado em outro tópico, no qual se destaca a inserção de intertítulos que interrompem a sintaxe fílmica de forma a jogar com o que é visto em cena através de interjeições e breves comentários que dão o tom do humor presente na relação entre os personagens. As inserções de cartelas de texto referem-se diretamente àquilo que é ouvido na banda sonora: uma narração de Paulo César Peréio que brinca com o denuncismo da Ditadura Militar. Na cena em questão, ambientada em um consultório médico, um médico "apresenta" sua definição do que seria o câncer, olhando diretamente para os espectadores, como em uma entrevista filmada: "O câncer é a rebelião de uma célula contra as leis do organismo".

Neste momento, um intertítulo aparece na tela com a pergunta "como disse???", interlocução direta com a fala anterior. O personagem, então, repete a frase anterior e continua: "O câncer é a rebelião de uma célula contra as leis do organismo. De repente passa a se super desenvolver e auto-determina-se, criando uma república independente dentro do organismo".

Neste momento há um nova enxerto de uma cartela apenas com interrogações e exclamações (???!!!) e médico prossegue: "naturalmente o organismo tenta policiar e dominar este movimento de emancipação celular".

O personagem é novamente interrompido por um intertítulo com a palavra "(sic)", que comenta que o que foi dito reproduz exatamente a fala original. O médico, então, prossegue sua fala, novamente entremeada por uma cartela ("Hummmm!!!") que ironiza sua fala:

> O processo de conscientização uma vez iniciado é mais forte que o sentimento continental do corpo. No início é possível uma intervenção cirúrgica, uma operação que isole a República Rebelde. Contudo há sempre o perigo que a célula rebelde já tenha infiltrado no organismo agentes que irão subverter a ordem de outras células e estabelecer novos focos de independência. A isto chamamos metástase.

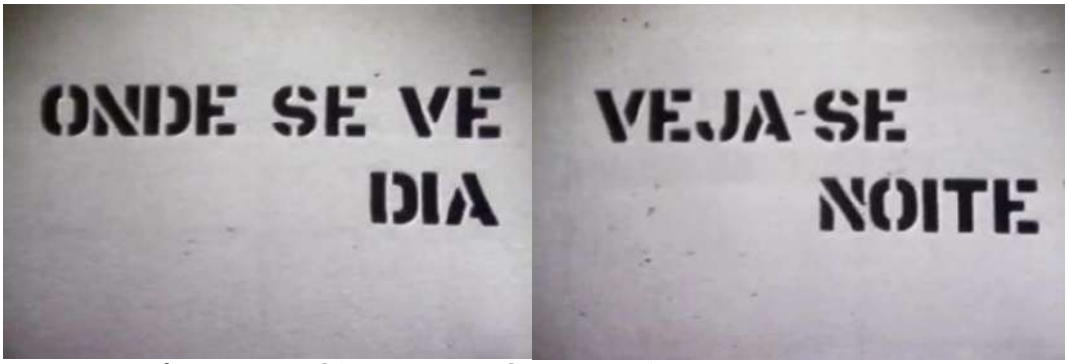


Imagens - *Viagem ao Fim do Mundo* (1968, Fernando Coni Campos)

Há ali, portanto, uma reverberação histórica direta que, com uma ironia mordaz, faz referência ao processo político brasileiro na definição do médico sobre conceito de câncer. Articulado com as inserções de texto, a narração de Peréio explicitamente tensiona as regras do jogo metafórico proposto ao traçar um paralelo, facilmente identificado, entre a metástase e a visão do regime autoritário vigente sobre aqueles que não se enquadravam nos padrões pretendidos pelos governos militares conservadores. O próprio Jairo Ferreira comenta a referida sequência em crítica publicada no São Paulo Shimbun em 4 de novembro de 1970 citada em Cinema de Invenção (2000) e no livro que compila suas críticas (2005, organização de Alessandro Gama), na qual se refere a uma política dos corpos referida em meio a tais reverberações que ironizam o cenário político: "*Viagem ao Fim do Mundo* tem as maiores dicas do cinema Brasileiro. *Soy Loco Por Ti America* e mísseis caindo... Cuba é um câncer? O câncer é uma república independente dentro do organismo, mas qual o sentimento continental do corpo?" (FERREIRA, 2005, p 117).

4.2.4. O jogo com os códigos cinematográficos e cartelas de localização espacial em *Nosferato no Brasil* (1971, Ivan Cardoso, Super-8)

O exemplo seguinte refere-se a figuração de cartelas de comentário no cinema de Ivan Cardoso, tendo em vista, em especial, o caso de *Nosferato no Brasil* (1971), média-metragem realizado em Super-8 no qual destaca-se o jogo com procedimentos desviantes que envolvem o jogo com a presença de cartelas que identificam temporalmente e espacialmente o espaço da ação ao espectador. É preciso destacar a particularidade da escolha da bitola Super-8, que não possuía na época a possibilidade de captação de som direto e pressupunha um "outro" circuito de exibição fora do circuito comercial. Ainda assim, Ivan Cardoso, que estrearia na bitola 35mm apenas anos mais tarde, é frequentemente aproximado desta geração "de Invenção" pelas suas conexões que fez com outros realizadores e, principalmente, pelos procedimentos comuns presente no seu cinema, permeável a experimentação com uma densa camada intertextual cinéfila, caracterizado pela incorporação dos códigos do cinema de gênero, do horizonte da contracultura e, no caso de *Nosferato*, da forma superficial/gráfica de representação da violência, em um jogo sequencial de variações do mesmo crime (o vampiro que suga suas vítimas até a morte) que está presente, por exemplo, em *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971, Júlio Bressane), ainda que sem a radicalização do filme de Bressane em uma circularidade anti-narrativa da ausência de progressão das ações.



Imagens – *Nosferato no Brasil* (1971, Ivan Cardoso, Super-8)

O Super-8 referido narra as desventuras de um vampiro vem de férias ao Brasil, Nosferato (grafado com a letra "O" em referência daquele que o "interpreta", o poeta Torquato Neto), nome que já pressupõe múltiplas camadas intertextuais, visto que se trata de um personagem "do cinema" e que referencia diretamente o filme F. W. Murnau (*Nosferatu*, 1922), cujo título foi dado após o diretor não conseguir as autorizações da adaptação do

Drácula (1897, de Bram Stoker), gesto de apropriação que, por sua vez, ecoa na obra de Ivan Cardoso.

Ao longo do filme, destaca-se a recorrência destes procedimentos desviantes em um jogo com os códigos do cinema de gênero (em especial, de horror), entre os quais os já citados intertítulos filmados, cujo gesto contraditório cria um interessante jogo intertextual, como "ONDE SE VÊ DIA, VEJA-SE NOITE", no qual, há uma irônica justificativa da ambientação diurna do filme (visto que se trata de um "filme de vampiro", criaturas supostamente notívagas e sensíveis ao sol) que pressupõe um jogo com certo horizonte do amadorístico (já que as cenas noturnas dependeriam de mais recursos técnicos). Como indica o próprio cineasta, há mais uma camada intertextual nesta menção a um procedimento correlato encontrado na poesia de Affonso Ávila (através do jogo de palavras "Onde vê isso, veja aquilo" (CARDOSO apud REMIER, 2008, p. 95)) para introduzir um desvio de referencial que pressupõe uma abertura para um campo permeável ao metafórico e, segundo Cravançola (2017), "com isso, o diretor não só recria a partir do poema concreto o artifício da poesia escrita como elemento constitutivo, mas possibilita ao receptor um choque sensorial" (CRAVANÇOLA, 2017, p. 6184). Como comenta Moema Pascoini Barreto,

> A utilização dos letreiros com essa finalidade remete à proposta de "palavra-cenário" apresentada no ano de 1970 por Luiz Otávio Pimentel no artigo *Cinemateca*, publicado no suplemento Plug, quando Torquato Neto mantinha ali a sua coluna. A proposta de Pimentel era de que a palavra, no cinema, ultrapassasse os limites do texto e passasse a realizar uma interferência direta no cenário filmado (BARRETO, 2018, p. 31).

Além desta, tal recurso reverbera em inúmeras outras cartelas, caso de: "BUDAPESTE / SÉCULO XIX", no bloco inicial do filme, brincadeira com uma apropriação da ambiência de Nosferato, que assume sua própria incoerência (visto que, pouco antes, um plano exibira a imagem de uma praia); "HORAS DEPOIS...", *gag* a partir da indicação de um lapso temporal que reitera os "vampiros" haviam sugado sua vítima por horas; "COM A CHEGADA DO VERÃO NOSFERATO VOLTA À EUROPA", jogo com uma quebra de expectativas gerada pela justificativa de seu retorno e "SEM SANGUE NÃO SE FAZ HISTÓRIA", exibida logo após cena em que o "vampiro" e suas comparsas "sugam" o sangue de um sujeito, o que pressupõe um diálogo com o contexto político brasileiro no ano em que o filme foi realizado (em que a luta armada apresentava-se como uma das foras de resistência ao regime autoritário instituído) e dialoga diretamente com o plano seguinte, em que a imagem de uma embalagem de ketchup em frente a um televisor ligado reforça o jogo com o gesto amadorístico (já que pressupõe que estava sendo usado no filme para substituir o sangue).

Para além dos intertítulos filmados, há uma plural experimentação com recursos do texto na ambientação da cidade do Rio de Janeiro, identificada pela primeira vez através de uma inscrição na areia (“RIO, 1971”) que localiza espacialmente o espectador. A referência ao ano de 1971, pela forma como aparece, acaba por remeter a uma ambiguidade, já que não sabemos se refere a um salto temporal, visto que a cartela anterior tinha situado o filme no século XIX, ou se trata somente de uma referência ao ano em que o filme foi realizado. Além disso, em meio ao espaço urbano, há a figuração de elementos que remetem ao discurso ufanista da ditadura militar (caso de um balão onde se lê “Brasil” e um conjunto de bandeiras acompanhadas, ao fundo, pelo logo da Esso, de forma a pressupor um jogo dialético) e criam um interessante desvio causado pelo contraponto entre o espaço do “horror” do personagem que “digere” o sangue de suas vítimas até a morte e uma referência ao momento político autoritário do país durante o governo Médici.



Imagens – *Nosferato no Brasil* (1971)

Cabe destacar que procedimento semelhante de desvio da ambientação espacial através da figuração das cartelas de texto (como visto em *Nosferato* nas cartelas “ONDE SE

VÊ DIA, VEJA-SE NOITE") irá ecoar em *HO* (1979), curta em 35mm a partir da obra de Hélio Oiticica, através dos versos "ONDE SE VÊ MONTE FUJI, VEJA-SE MORRO DA MANGUEIRA", exibidos em cartelas, que foram, por sua vez, apropriados de trecho do poema *Parafernália para Hélio Oiticica* (1979), escrito por Haroldo de Campos.



Imagens - *HO* (1979, Ivan Cardoso)

4.2.5. *Bandalheira Infernal* (1975-1976, José Sette de Barros), a luta armada e a cartela em homenagem aos desaparecidos políticos

Outro destaque é o caso de *Bandalheira Infernal* (1975-1976, José Sette de Barros), obra que, a partir de uma poética experimental, traz à tona um olhar para a repressão em meio ao auge dos anos de Chumbo da Ditadura Militar, na qual, destaca-se especialmente uma cartela inicial que faz menção ao desaparecido político Adriano Fonseca Filho, poeta e amigo do próprio realizador, o que foi confirmado pelo próprio durante a realização da pesquisa.

Nascido na cidade mineira de Ponte Nova (mesmo local e nascimento do realizador), Adriano foi estudante e militante do PC do B e, após tempo na clandestinidade, foi morto durante sua participação na Guerrilha do Araguaia (em novembro 1973). Seu nome constava como desaparecido ao longo dos anos 1970 (como informado em *Desaparecidos Políticos*, 1979, organizado para o Comitê Brasileiro pela Anistia por Ronaldo Lapa e Reinaldo Cabral) e só anos mais tarde teve seu atestado de óbito expedido oficialmente. Segundo o realizador, em entrevista concedida para a pesquisa, eles teriam tido contato antes da ida de Adriano para o Araguaia e, conversando sobre os rumos do país, soube de sua atividade de resistência na guerrilha armada quando retornou ao Brasil depois de um tempo no exílio e, diferente do amigo, teria optado pela resistência através do cinema:

> Sufoco era pouco para entender o que vivíamos no país há 11 anos. Eu com meus 27 anos e todos nós jovens rebeldes que tínhamos alguma lucidez política, procurávamos através da criação artística e no meu caso o cinema, tentar contribuir

> para a redemocratização do país. Queria escancarar meu pensamento político e mostrar poeticamente todo contesto de perseguição que vivíamos. (...) A cartela deveria ser "Este filme é uma homenagem ao meu amigo Adriano Fonseca morto na guerrilha do Araguaia. Um poeta que não matava nem passarinho e que foi mais corajoso do que eu" (BARROS FILHO, 2020).

A homenagem, segundo ele, se estenderia não apenas a Adriano, aqui tomado como referência, mas a todos os desaparecidos políticos e aqueles que foram mortos pelas forças de repressão.



Imagens - *Bandalheira Infernal* (1975-1976, José Sette de Barros)

A cartela em questão, a primeira imagem do filme, que contem a frase "O QUE TERÁ ACONTECIDO A MEU AMIGO ADRIANO?" faz menção direta aos desaparecidos políticos e ao cenário repressivo de então e, ao mesmo tempo, reafirma a relação pessoal entre o próprio realizador e a figura de Adriano, por ele homenageado. Logo após a cartela, há um pequeno texto introdutório dito em frente à câmera que reitera a ambientação de um ambiente repressivo que irá acompanhar todo o filme:

> Entre as sombras que envolvem a marca, debruço com meu corpo aflito a observar que ainda passa um vento a despencar o maduro fruto. Estranhos frutos de um tom verde, fortes troncos de uma grossa madeira, galhos secos jogados na fogueira e água limpa para matar a sede. Bandalheira de caça, bandeira de morte, balada de sonhos e sussurros da noite.

Ao longo do filme, o personagem Adriano voltará a ser mencionado enquanto um corpo que sangra, perseguido pelas forças de repressão.

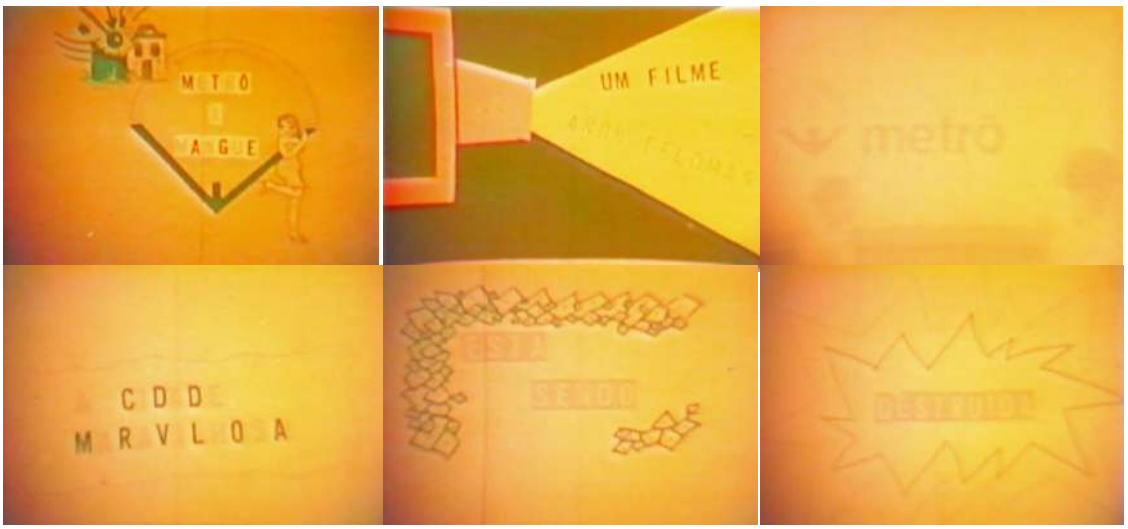
Alguns anos mais tarde, em um contexto em que a Abertura Política já estava mais encaminhada, *Paula, a História de uma Subversiva* (1979, Francisco Ramalho Jr.) também incluirá uma menção semelhante, um letreiro inicial que o identifica como um "filme (...) dedicado à memória de Benê, um amigo", menção à Antônio Benetazzo, estudante de Filosofia e Arquitetura da USP e, em paralelo, ator de um curta amador de Ramalho Jr. (*Menina Moça*, realizado em 8mm) e cenógrafo de *Anuska, Manequim e Mulher* (1968), que se engajou na resistência armada (no Movimento de Libertação Nacional, MOLIPO) após longo período de militância estudantil e junto ao PCB, e foi morto sub tortura nas

dependências do DOI-CODI/SP em 1972, sendo sepultado sem identificação no cemitério de Perus.

4.2.6. As cartelas filmadas no cinema de Aron Feldman e o gesto amadorístico: *Metro x Mangue* (1976) e *Já Não Se Fazem Almas Como Antigamente* (1981)

Outro caso significativo para pensar a utilização de procedimentos que envolvem o uso de cartelas filmadas de texto pode ser encontrado no gesto amadorístico em que são utilizadas no cinema de Aron Feldman, caso de *Metro x Mangue* (1976, e *Já Não Se Fazem Almas Como Antigamente* (1981).

O primeiro exemplo, *Metro x Mangue*, realizado em 16mm, traz à tona um conjunto de problemáticas sociais decorrentes da expansão do sistema metroviário na capital carioca, que promoveu a desocupação de áreas anteriormente habitadas por populações de classes mais baixas e se configura como parte de uma estratégia de um discurso de progresso econômico excludente, já que se mostra pouco sensível àqueles por ele prejudicados. A abordagem de Feldman, porém, vai muito além do campo documental e, como é característico no seu cinema, incorpora muitas camadas autorreferenciais que ironizam, como humor, os códigos de representação e comentam aspectos da cena.





Imagens - *Metro x Mangue* (1976, Aron Feldman)

Tal problemática é apresentada por um conjunto de cartelas que compõe a frase: "Metrô / a cidade maravilhosa / está sendo / destruída / em nome do / progresso / É a invasão dos tamoios", ironizando as imagens do canteiro de obras que serão apresentadas na sequência.

Em meio às ruínas das casas destruídas para a construção das linhas de metrô do Rio de Janeiro, só ficam os cartazes e outdoors ("apartamento com piscina na varanda", "papai Noel", "peg-peg") que se aproveitam dos espaços deixados pelos escombros para tornarem-se mais visíveis e, ironicamente, anunciarem moradias as quais aqueles que foram dali expulsos não terão recursos para comprar.



Imagens - *Metro x Mangue* (1976)

Em contraste com tais imagens do "progresso", as cartelas introduzem o cenário do "mangue", área excluída dos processos de desenvolvimento e cujo território não recebe qualquer investimento por parte do poder público. Tal abismo entre as perspectivas de desenvolvimento social são introduzidas por meio de cartelas que ironizam o processo aqui descrito.

O primeiro bloco de intertítulos é introduzido pela frase “nosso mangue tem mais palmeiras”, que é rapidamente interpelada por outra cartela complementar (“Tem mais? Tem”), referência indireta a *Canção do Exílio* (de Gonçalves Dias, Primeiros Cantos, 1847 e seus versos iniciais), que explora o contraste mangue/terra, ou seja, a noção de mangue como um território alagadiço na qual o solo é menos sólido/estável. Assim como no bloco anterior, quando houve uma referência aos Tamoios para ressaltar tal gesto de resistência, há aqui, mais uma vez, um olhar para o processo histórico brasileiro que é desviado do seu contexto original na citação indireta ao poeta romântico para exaltar a noção de “mangue” enquanto uma área que resiste a um projeto excludente de progresso.

Na cena seguinte, são apresentadas as contradições do “mangue”, em especial a prostituição, referida por meio de cartela com a frase “MERCADO DO AMOR PROLETÁRIO” e por uma lousa com as palavras “NÃO SI DÁ POR ISPORTE” (sic) escritas em giz. Tal construção contrasta com a propaganda exibida na sequência em meio às obras do metrô, na qual a frase “Tempero de Verão”, ao lado da imagem de uma modelo bronzeada, mais uma vez ironiza o abismo social entre classes. Em seguida, uma cartela preta com um sinal gráfico de uma interrogação é usada para reiterar tal construção e evidenciar a situação ali apresentada.

Por fim, há uma cena que, por meio das inserções de cartelas, sintetiza, com ironia, o processo em questão no contraste metrô/mangue, com a reiteração da pergunta “aonde vamos?” em sucessivos intertítulos, que é logo completada pelas frases “aonde vamos / nos meter / é o fim da picada”, outra referência à desocupação forçada dos moradores do mangue carioca. Cabe destacar o tom informal das cartelas de comentário, que implicam em novas relações na forma como o tema é por ele apropriado, em uma teia intertextual de citações, enxertos disruptivos de materiais captados no espaço público e jogos com a contradição dialética entre as imagens, marcadas por uma abertura ao humor.



Imagens - *Metro x Mangue* (1976)

Já Não Se Fazem Almas Como Antigamente (1981, Aron Feldman, 16mm), realizado em um momento em que a Abertura Política já estava consolidada, volta a trazer o uso frequente de cartelas de texto como elemento importante na montagem. O curta reflete sobre a noção de céu e inferno a partir de uma série de situações que revisitam sua concepção na história das religiões. O título, indiretamente remete ao filme de episódios *Já Não se Faz Amor como Antigamente* (1976, Adriano Stuart, Anselmo Duarte e John Herbert), satirizando seu título, já que brinca com uma versão "sacra" do título da pornochanchada em questão.

O filme inicialmente nos leva, através de indicação por meio de uma cartela ("Paraíso terrestre - ? a. C"), aos tempos de Adão e Eva, que serão, ao longo do curta-metragem, alternados com situações contemporâneas. A segunda cena, por sua vez nos convida a um "passeio" ao inferno, o que é, mais uma vez identificado através do texto ("multiplicai-vos e esmagai-vos uns aos outros", como anuncia a narração). Os intertítulos nos revelam, com

humor, cada um dos “portões” do inferno: o “portão 1”, por exemplo, exibe a imagem do trânsito congestionado, o seguinte, do metrô lotado, o que, pela trajetória do realizador, mostra-se uma referência à capital paulista.



Imagens - *Já Não Se Fazem Almas Como Antigamente* (1981, Aron Feldman)

O jogo com as cartelas de texto prossegue e cada uma das situações urbanas degradantes faz menção a um dos “portais” para o inferno, até que o último (5º portão) é referido, com humor, como o “quinto dos infernos”. Na tentativa do personagem de fugir daquela situação, o realizador recorre a um jogo com as placas de trânsito (“contramão”, “rua sem saída”) para reiterar situação em que o próprio personagem anuncia que “não tem salvação”.

O bloco seguinte nos leva ao “paraíso”, cenário que é, mais uma vez, anunciado por meio de uma placa, acompanhada por cartela com a frase “entrada permitida só para almas puras / NÃO INSISTA / ass: Pedrão, o Santo” (referência cômica a São Pedro). O personagem, portanto, deve se submeter às novas regras: passar na “recepção” e por um setor de “Discagem Direta a Deus – DDD” para permitir sua entrada. Tal aparato burocrático

rompe com aquilo que é por nos esperado do "paraíso", brincando com o modelo das ações de telemarketing. Em meio à ligação em que é consultado se o protagonista está "apto" a entrar no paraíso, há o seguinte diálogo entre Deus e São Pedro: "Pedrão, (...) o senhor está espinafrando o Vaticano porque eles estão permitindo a exploração de sua imagem na televisão e nas revistas e ainda sem pagar *copyright*".

Cabe destacar como o filme incorpora, com liberdade, o gesto amadorístico na figuração das cartelas no espaço de cena que, propositadamente instauram um espaço cênico que é explorado de forma cômica em cena, assumindo o precário enquanto uma forma de construção da diegese.



Imagens - *Já Não Se Fazem Almas Como Antigamente* (1981)

4.2.7. As cartelas de texto e a subversão da sintaxe em *Império do Desejo* (1980, Carlos Reichenbach)

Por fim, cabe uma menção ao uso de cartelas de texto em *Império do Desejo* (1980, Carlos Reichenbach), também realizado em meio ao processo de Abertura Política e que inclui cartelas nas mais diversas plataformas, em cena e fora de cena, "triturados numa narrativa (...) com notável liberdade" (AUTRAN; ORTIZ, 2018, p. 237) como parte de uma densa camada intertextual que envolve a "busca de uma geografia própria" (LYRA, 2007, p.159) na relação com o espaço em que o filme se situa.

Jairo Ferreira destaca como o filme incorpora múltiplas referências cinematográficas, o que inclui uma "subversão da sintaxe, (...) transfiguração dos clichês" (FERREIRA, 2000,

p. 69) dos gêneros cinematográficos, entre os quais a comédia erótica. Embora "não se filie a um gênero – é ao mesmo tempo chanchada, aventura, policial, horror, melodrama" (FERREIRA, 2000, p. 69), há, segundo ele, "uma rediscussão, uma volta por cima, uma subversão do clichê" (FERREIRA, 2000, p. 70) em que o "macho infalível do modelo das pornochanchadas é derrubado à base de porrete" (CAETANO, 2012, p. 103), estratégia que o distancia de inúmeros outros filmes da "Boca do Lixo paulista que se limitam a confirmar estereótipos" (FERREIRA, 2000, p. 69-70), que são ali expostos como tal, incorporados como recursos anti-ilusionistas na sintaxe e de "curtição" intertextual anárquica/libertária.



Imagens – *Império do Desejo* (1980, Carlos Reichenbach)

O filme narra as desventuras de um grupo de personagens em uma casa na beira do mar que, após anos fechada, volta a receber a visita de sua dona, Sandra, uma viúva de um industrial. Ocupado por uma família, a proprietária contrata os serviços de advogados para que a casa fosse desocupada, o que introduz o tema da propriedade que irá permear todo o filme, aqui introduzida na indiferença da moça com os "grileiros" (como comenta o advogado, "os ricos esquecem seus bens", mas não perdoam a ameaça a "Propriedade").

A proprietária decide, então, passar alguns dias por ali e, ao longo do filme, será a casa o foco da ação, por onde irão transitar tipos dos mais diversos: um casal de andarilhos/hippies convidados a dormirem na casa (Nick e Lucinha), duas moças da capital (uma intelectual e outra conservadora), o inescrupuloso advogado de assuntos imobiliários (Carvalho, personificação do machismo e do patriarcalismo que sofrerá uma grande transformação ao longo do filme) e as garotas de programa por ele contatadas, uma dupla de típicos turistas

(que carregam um grande mapa, uma câmera fotográfica e um guia de viagem), dois capangas enviados para tomar a casa, uma jornalista de uma revista marxista e um estranho profeta-antropófago que pouco a pouco vai digerindo os personagens (Di Branco, referido por Carvalho como um burguês que "enlouqueceu" pelas suas "leituras" depois de virar artista; interpretado pelo poeta Orlando Parolini), "uma metáfora da ambição artística de ruptura completa: a deglutição de referências (em uma grande sopa) somada à destruição (a porradas) de preconceitos e paradigmas" (CAETANO, 2012, p. 99).

Em frente à casa, localizada em um local bastante inóspito de frente para o mar (na Ilha Comprida), destaca-se um grande outdoor bastante desgastado, marca de um loteamento mal sucedido e de um mercado imobiliário já decadente na região, o que contrasta com as caricatas figuras daqueles advogados/corretores/especuladores que disputam as propriedades ali situadas.

Em meio às cenas, incluem-se também algumas referências literárias, imersas em um grande tecido intertextual bastante único e caracterizado justamente pela sua heterogeneidade, que inclui Joseph Proudhon, Mao Tsé-Tung, Jean-Luc Godard, Karl Marx, Rosa Luxemburgo, Fernando Pessoa, Shere Hite, o "Cinema Novo", assim como capas de livros das mais diversas, de *O Beijo da Mulher Aranha* (1976, do argentino Marcel Puig, que anos mais tarde seria adaptada para o cinema por Hector Babenco), exibido no primeiro plano do filme, a uma irônica citação a uma adaptação de *Cinderela* colocada no centro do "tabuleiro" do profeta-poeta.



Imagens – *Império do Desejo* (1980)

Ao longo do filme destacam-se a presença de inúmeras cartelas, como comentado por Carlos Alberto Pereira (2013),

> Como exemplo do uso da palavra escrita, temos no mesmo filme a utilização de intertítulos, que servem não apenas para a delimitação de um quadro (*tableaux*), criando episódios autônomos e interrelacionados dentro da obra, como também nos remetem a uma época da história do cinema - o cinema silencioso, que utilizava intertítulos para descrever ações e diálogos (PEREIRA, 2013, p. 45).

Cabe destacar que procedimento semelhante irá ecoar em *Amor Palavra Prostituta* (1982), em que cada cena remete ao personagem que ganhará protagonismo nas sequências que se seguem, marcando os lapsos temporais. Por fim, a cartela "destinos" antecipa o bloco que irá apresentar o desfecho da trajetória de cada um deles.



Imagens - *Amor Palavra Prostituta* (1982, Carlos Reichenbach)

Na estrutura aqui descrita de *Império do Desejo* (1980), cada uma das cartelas comenta as cenas que virão na sequência ou, em raras exceções, aquelas que acabamos de ver, incorporando os mais distintos clichês do cinema de gênero e valendo-se de uma postura bastante irônica com as situações que se sucedem: "A PROPRIEDADE É UM ROUBO" antecipa cena em que a família de um caseiro que habitava na casa vendida pelo "especulador" Carvalho foi despejada e, ao mesmo tempo, trata-se de uma citação de Joseph Pierre Proudhon em *O que é a propriedade?* (1840); "ANÁGUAS À BORDO" faz menção a cena em que uma moça que visita a casa perde a "castidade" contrariando seus valores morais conservadores, o que é referido na indumentária a que a cartela faz referência; "BANG, BANG, BANG" referencia um situação-clichê do cinema policial em que dois personagens disputam o volante de um carro (em especial, aquela encontrada em inúmeros filmes produzidos na Boca do Lixo), ambientação semelhante àquela que sucede o intertítulo "PERSEGUIÇÃO IMPLACÁVEL", que antecede um racha entre automóveis. "SOUVENIRS", por sua vez, comenta a visita de um casal de turistas-clichê, personagens-tipo que irão, inclusive, encenar uma cena coreografada de uma canção americana (referência direta ao musical hollywoodiano), de uma rumba (situação presente em inúmeras chanchadas, como *Carnaval Atlântida*, 1952, José Carlos Burle) e uma sequência erótica que, de forma escrachada, joga com os códigos da comédia erótica (o que inclui uma enumeração paródica com os títulos apelativos das pornochanchadas). A isto, soma-se o fato do esposo industrial da

proprietária da casa (Sandra) supostamente produzir “souvenirs”, algo que carrega certa dose de ironia enquanto uma referência a um produto visto enquanto algo descartável (feito com materiais baratos) e que não denota um local de prestígio do “grande empresário” referido.



Imagens – *Império do Desejo* (1980)

Na sequência, a inserção a cartela “CINZAS QUE QUEIMAM” é a primeira romper com a lógica que havia até então em que as cartelas antecediam as situações das cenas, visto que aqui, em um caminho inverso, o texto referencia a situação que acabamos de ver, em que o Di Branco coloca os capangas em uma fogueira.

No caso seguinte, a cartela “O BEIJO AMARGO”, de forma dúbia, faz referência tanto à situação opressiva nas relações amorosas na cena que antecede o intertítulo (quando Carvalho maltrata as moças garotas de programa por ele contratadas) a quanto àquele que o sucede (em que o namorado da “capital” tem relações sexuais à força com a garota); “VENTO DO LESTE” antecipa a chegada da uma moça (que se apresenta como jornalista de uma revista de esquerda) referida desta forma pela veste japonesa que usa, enquanto a última delas a ser exibida, “UM LUGAR AO SOL” faz menção ao local onde os personagens se dirigem, referido como um “pacata cada de campo”.



Imagens – *Império do Desejo* (1980)

É no trecho final, porém, que haverá um caso bastante único dentre os exemplos citados: a figuração das cartelas em cena na cabana de Di Branco quando este se encontra a jornalista/revolucionária marxista (interpretada por Misaki Tanaka). Em sua tenda, inúmeras cartolinas rasgadas coladas na madeira convivem com materiais dos mais variados (fotografias, colagens, imagens gráficas), nem todas legíveis, entre as quais destacamos a figuração das seguintes frases: "XANADÚ-KU-BLAKAN / o paraíso ~~foi~~ deve ser depredado" (ou seja, termo "foi" foi riscado é substituído por "deve ser"), "He is / Hendr (...)" (provável referência a Jimi Hendrix), "olhos / espelho / luz", "e tendo a luz eterna nos olhos sou o maior mágico", "vim e irei como uma profecia", "occultus occult occisius est", "erra o homem enquanto algo aspira" (citação de *Fausto*, 1829, de Goethe em trecho que se refere à voz de Deus), "o cesarismo viceja no solo da democracia degenerada", "temos fé/no veneno" e, por fim, na parte externa da cabana, "isto é o que ELE diz; mas notais o que NÃO DIZ!", que será posteriormente retomada.

Na sua chegada, será anunciada uma suposta aliança entre os dois ("quero beber à nossa aliança, desejando que ela não perca seu caráter de livre expressão de idéias (...) a sociedade humana é organismo, não um simples agregado de indivíduos. Como organismo, deve funcionar de maneira unitária") e ao longo de toda a cena, o irracionalismo do "profeta" contido nas cartelas irá contrastar com a racional abordagem marxista na fala dela, que inclui trechos de livros do *Manifesto do Partido Comunista* (1848) de Karl Marx e de discursos de Rosa Luxemburgo (como identifica Gomes, 2017, p. 19), entre outros, aqui parcialmente transcritos: "a ideologia burguesa é um falso reflexo de uma falsa realidade", "em minha experiência revolucionária nunca fui melhor informada do que quando falo com o povo,

trabalhadores, estudantes, camponeses", "a humanidade é cada vez mais difícil, os espoliadores não se retirarão espontaneamente da arena histórica", "meu único vício é política", "o grande equívoco é confundir as estruturas com as superestrutura", "o poderio do Estado deverá ser a mais poderosa alavanca da nova ordem", "o movimento deverá vir sempre da base, de baixo para cima, uma centelha incendiando toda a campina", " a essência é uma forma em repouso do fenômeno", "o alto valor cultural de uma obra depende estritamente do fato de abandonar no conteúdo e na forma o terreno do sentimento burguês". Ao longo da cena,

> (...) a jornalista segue discursando enquanto os cenários mudam e, quadro a quadro, ela despe-se e inicia o ato sexual, sem, contudo, interromper o discurso. O ato parece parte de um ritual que começou com a bebida e foi para o sexo (...), sempre acompanhado de citações por parte da oriental (GOMES, 2017, p. 19).

Os termos por ela utilizados criam um irônico jogo com as posições sexuais da dupla em cena, que irão contrastar com a ruidosa banda sonora, que inclui inclusive um trecho da trilha de *A Ponte do Rio Kwai* (trilha de Malcolm Arnold para o filme de David Lean de 1957 que se apropriou da marcha *The Colonel Boogey March* composta em 1914 pelo inglês F. J. Ricketts) no início da cena.



Imagens – *Império do Desejo* (1980)

Para além dos cartazes colados na parede, a frase em cima da cabana ("Isto é o que ELE diz: notai o que NÃO DIZ!"), citação de trecho do *Sermão da Sexagésima* (no original, "Isto é o que diz Cristo; mas notai o que não diz", escrito pelo Padre Antonio Vieira em 1655) será essencial para a cena, visto que é ali que se apresenta um lugar do não-dito e do metafórico. Ao mesmo tempo, a menção justifica o silêncio do "profeta", a ser compreendido "como passível de interpretação" (GOMES, 2017, p. 19) que, "nesta longa sequência de

cenas, nada fala, apenas come, apenas incorpora, como na antropofagia modernista, tropicalista" (GOMES, 2017, p. 19), devoração esta que é de fato consumada no momento em que a jornalista-revolucionária é literalmente assada em um caldeirão.

Enquanto a personagem é colocada na panela, ela passa a recitar frases de um livro que, à despeito da capa vermelha, não se trata de uma referência da literatura marxista (como poderia ser *O Livro Vermelho* de Mao Tsé-Tung, por exemplo), mas o livro *Justine*, escrito pelo Marques de Sade, onde pode-se ler o seguinte texto na contra-capa, exibido em close:

> Eis aqui um livro proibido há um século e meio. Este romance está sendo vendido somente debaixo do balcão, isto é, o livreiro não ousa expô-lo nas vitrinas, mas tira-o de um lugar escondido em baixo do balcão quando um freguês o pede.

Há aqui uma referência direta à situação correlata encontrada em *A Chinesa* (1967, Jean-Luc Godard), tanto pelo enquadramento, pelas cores que compõem o plano e, em especial, pela ação da personagem em cena, ainda que desviada para uma circunstância bastante extravagante, visto que, diferentemente do filme de Godard, aqui ela está ritualisticamente aguardado para ser devorada. Na sequência, Di Branco coloca fogo na própria cabana e a última imagem que vemos é um close na cartela com a frase "vim e irei como uma profecia" que, ao mesmo tempo que remete a uma noção messiânica, anuncia o fim da jornada do personagem no filme.



Imagens - *Império do Desejo* (1980)

Enquanto a cena se desenrola, Carvalho, que durante todo o filme encarnou um capitalista bonachão sem escrúpulos (que tratava todos aqueles de classe sociais mais baixa com desdém e agressividade e mostrava subserviência com os "poderosos" enquanto defendia um discurso da "moral" e dos "costumes"), em uma súbita transformação, volta à casa e convida o casal de andarilhos a viver com ele, para "praticarem amor livre", após supostamente abandonar esposa e filhos. Ao chegarem, porém, irá se afogar acidentalmente enquanto Nick e Lucinha fazem amor livremente.

No desfecho do filme, portanto, são os libertários que se redimem e os personagens reacionários, marcados por uma "fragilidade da relação entre seu discurso moral e suas práticas" (GOMES, 2017, P. 13), ainda que se transformem ao longo da trama (caso da proprietária, Sandra, e de Carvalho), não terão redenção, dada apenas para aqueles que fruem suas liberdades (o que inclui a liberalização dos costumes, o pensamento livre de amarras teóricas, o empoderamento feminino, o amor livre, a descoberta do corpo e revolução dos costumes em geral). A política dos corpos é, portanto, colocada no mesmo patamar a outro tema muito presente no filme: a demolição dos conceitos de propriedade.

4.3. As inserções gráficas disruptivas enquanto procedimentos de desvio e subversão na sintaxe fílmica

No estudo do texto na tela, é inevitável relacionarmos múltiplas camadas de compreensão envolvidas na figuração da palavra escrita, seja ela pensada enquanto imagem, como signo ou como grafismo. Tais noções estão em permanente tensão e se evidenciam em casos que fazem uso da palavra enquanto símbolos gráficos. No presente tópico, tendo em vista o cenário cinematográfico a partir da segunda metade da década de 1960, investigaremos casos em que as inserções disruptivas se articulam enquanto procedimento de quebra da diegese fílmica.



Imagens - *As Pequenas Margaridas* (1966, Vera Chytilová)

A presença de inserções gráficas disruptivas de texto ou ecoa em múltiplas produções, influenciadas pelo Cinema Moderno, entre os quais poderíamos citar obras das mais variadas, desde o tchecoslovaco *As Pequenas Margaridas* (1966, Vera Chytilová), *A Chinesa* (1967, Jean-Luc Godard) ou mesmo em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla). Em comum, a presença de procedimentos disruptivos na banda imagem através da inserção de frames que criam um ruído na imagem (muitas vezes, através do *falso raccord*), articulado

com o caráter ruidoso e disruptivo da banda sonora, que evidencia o caráter de enxerto de tais inserções gráficas.

Muitas vezes, tais procedimentos incluem experimentações visuais que, neste contexto, adquirem um caráter de grafismo (alternância entre o P&B e o colorido, entre o positivo e o negativo, assim como de imagens puramente gráficas), caso de *Nenê Bandalho* (1970, Emílio Fontana) e de *Sagrada Família* (1970, Sylvio Lanna), nos quais se verifica um conjunto de inserções gráficas como importante recurso de montagem na proposta de jogar com os códigos cinematográficos.

4.3.1. As inserções gráficas disruptivas em *Nenê Bandalho* (1970, Emílio Fontana) e em *Sagrada Família* (1970, Sylvio Lanna)

Em *Nenê Bandalho* (1970, Emílio Fontana), tal articulação com as inserções gráficas amplificam as múltiplas camadas de midiatização do personagem que permeiam a trama. Ao longo do filme, destaca-se cena em que, após o protagonista bater violentamente na mulher, há uma inserção gráfica que remete a sangue. Em outra, tal jogo se dá através de uma inversão negativo-positivo em cena na qual um *flashback* da infância do personagem introduz uma atmosfera de sonho. Tais inserções de materiais gráficos criam um ruído na continuidade da cena ao mesmo tempo em que brincam num processo de midiatização ao qual o filme se refere.



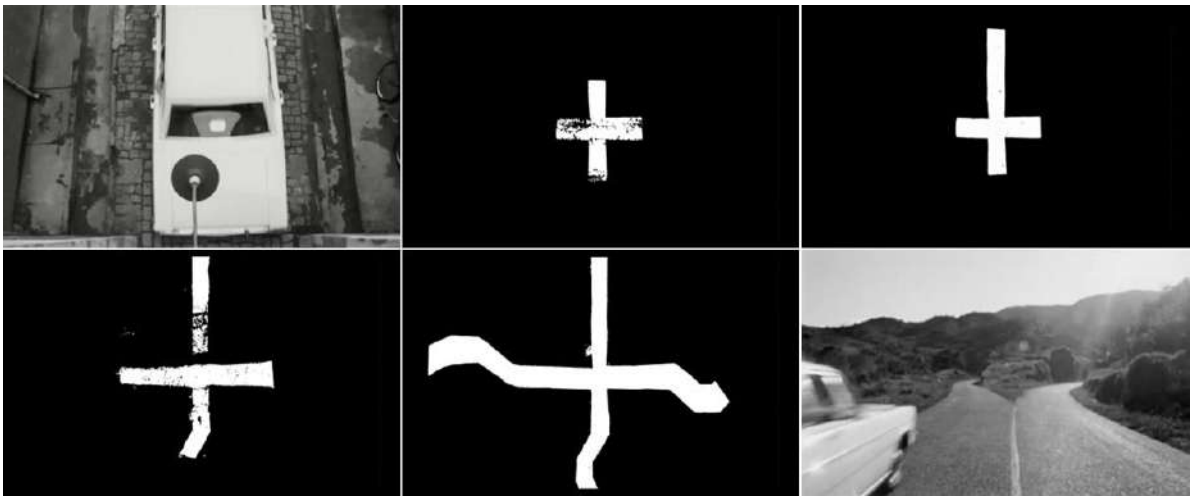
Imagens - *Nenê Bandalho* (1970, Emílio Fontana)

Sagrada Família (1970, Sylvio Lanna) vai além ao trabalhar os símbolos gráficos enquanto procedimento de montagem, em um percurso que vai gradualmente tornando os símbolos (entre os quais, os matemáticos) como simples inscrições disruptivas. Produzida em

Minas Gerais, trata-se de uma produção independente produzida em associação entre Sylvio Lanna e Andrea Tonacci (Total Filmes), que depois, com equipe técnica e elenco parcialmente iguais, possibilitará a realização de *Bang Bang* (1970). Em *Sagrada Família*, a temática orbita em torno de uma família abastada que, em meio a inúmeras situações conflituosas, tem seu comportamento aristocrático desmoronado. Situações que, de início evocam o conflito intergeracional e a incomunicabilidade, descambam para ações cada vez mais violentas, tanto verbais quanto físicas, assim como colocam em xeque certos parâmetros morais, que se mostram cada vez mais esvaziados.

Durante o filme, enxertos gráficos de cartelas aparecem em meio a longos planos-sequência, de forma a desestabilizar o olhar do espectador, que é invadido por cortes disruptivos em meio a cenas marcadas pela duração do plano. Dentre os grafismos inseridos na sintaxe fílmica, destaca-se a utilização de *inserts* de símbolos matemáticos que, para além do seu aspecto puramente gráfico, são responsáveis por articular relações de sentido com a montagem, assim como realçar o caráter de ruptura formal a que eles aludem.

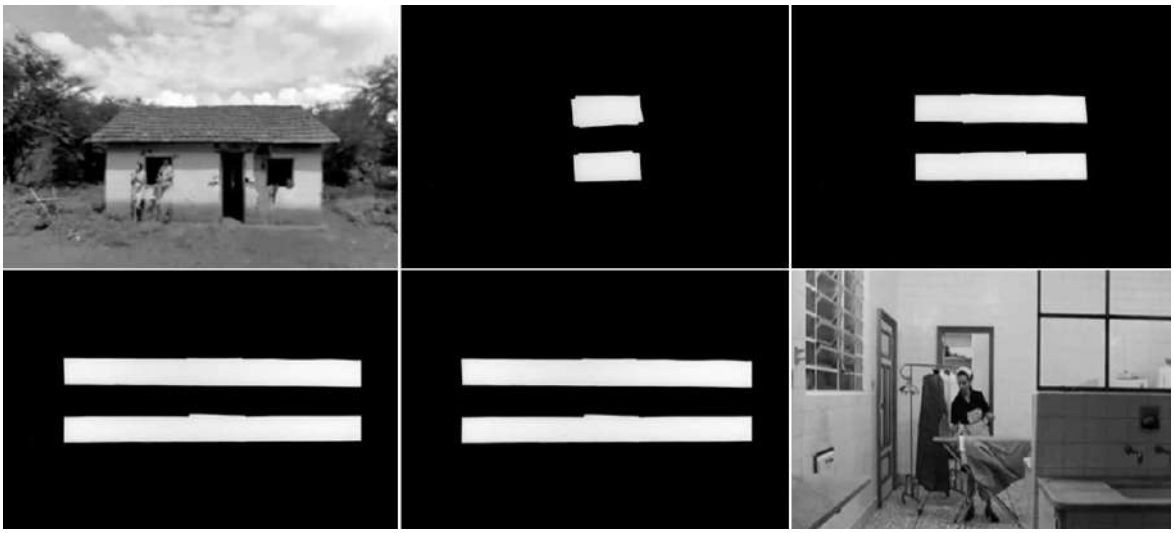
No primeiro exemplo, um sinal de adição vai sendo transformado em um símbolo gráfico que irá relacionar-se diretamente com a imagem que virá na sequência: uma divisória na pista de uma estrada que revela dois caminhos que poderiam ser seguidos. Em paralelo, tal *insert* gráfico articula-se com a dissonância na banda sonora, que explora os ruídos como se brincasse como o botão do volume na mixagem, entre a sintonia e a dissintonia total.



Imagens - *Sagrada Família* (1970, Sylvio Lanna)

O segundo caso refere-se a um enxerto gráfico com o símbolo de igual (“=”) que introduz uma noção de ciclicidade na trama. Tal momento se dá justamente após uma cena que já prenunciava o “fim” do filme, na qual, a câmera continuava gravando os bastidores da

filmagem, seguida de aplausos como se fosse um momento de descontração da produção. É neste instante que a cena é interrompida por tal *insert* que nos direciona para a sequência inicial: a imagem de uma empregada doméstica que passa roupas. A horizontalidade quase gráfica do plano ecoa no símbolo de "igual" inserido, o que mostra um cuidado visual para que o grafismo articule uma relação entre os planos. É através dele que se anuncia o salto temporal que virá e uma sensação de eterno retorno ao ponto inicial: nada se transforma ao longo do filme e não se apontam caminhos possíveis.



Imagens - *Sagrada Família* (1970)

Portanto, nos casos citados, nota-se que tal tensão entre os símbolos gráficos, a dimensão da palavra escrita e a imagem cinematográfica tem como origem um jogo com os símbolos matemáticos, onde a noção de montagem também entra na equação (o "+", por exemplo, torna-se uma bifurcação). Tal dimensão nos revela como o filme joga com a "distinção entre a representação verbal e icônica (...) na forma como os signos escritos e as imagens se relacionam como os objetos" (BAMBA, 2002, p. 16) por meio do uso de procedimentos que tensionam as "experiências de integração dos signos verbais na ordem da representação figurativa" (BAMBA, 2002, p. 26).

Por fim, cabe mencionar que a atenção ao gráfico vai além das cenas em que há tal articulação com os procedimentos de montagem, mas também ecoa na relação com a narração. Neste aspecto, destacamos o momento em que um objeto é identificado por uma inscrição de texto com a palavra "festim" no mesmo momento em que os personagens dialogam com o jogo gráfico proposto através dos diálogos ("Unidunitê, bala ou festim").



Imagem - *Sagrada Família* (1970)

Nas três sequências aqui referidas, é preciso notar como a relação gráfica com o texto está atenta à composição do plano, sempre recorrendo a uma correspondência visual intraplano (ou ao ruído causado pelo aspecto disruptivo a que alude). No caso do "festim", cabe, por exemplo, destacar o apuro visual da forma com que a inscrição de texto acompanha o ritmo da imagem. Já no primeiro exemplo (o *insert* do símbolo "+"), há uma relação direta do símbolo de adição e a bifurcação que aparece na cena no momento em que o símbolo gráfico se transfigura. Sobre o caso na obra de Sylvio Lanna, cabe destacar como o realizador, para além do jogo com os inserts gráficos aqui referidos, será responsável por uma ampla reflexão em torno da noção de caligráfico, noção que será o foco de sua produção recente, caso do curta *Cinema Caligráfico* (2019).

4.4. A experimentação através da legendagem: dos procedimentos éticos aos desvios de sentido na apropriação dos materiais

Dentre os procedimentos que envolvem a experimentação com o texto na tela, destaca-se o uso das legendas como um expediente de exploração de linguagem, o que ecoa em muitos filmes do período, caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães), *A Herança* (1971, Ozualdo Candeias), *Uma Nega Chamada Tereza* (1973, Fernando Coni Campos) e *O Vampiro da Cinemateca* (1977, Jairo Ferreira, Super-8), e envolvem procedimentos diversos na sintaxe fílmica que desviam seus usos enquanto recursos de tradução.

O presente tópico será apresentado por meio de três etapas. A primeira delas será dedicada à relação entre o legendagem e tradução, tendo em vista o caso de *Noites Paraguayas* (1982, Aloysio Raulino) e *A Lenda de Ubirajara* (1975, André Luiz Oliveira) e o

uso de legendas de tradução enquanto um gesto do olhar ético do cineasta atento à afirmação da cultura daquele que ele retrata e como um gesto político de afirmação das individualidades daqueles sujeitos privados de falarem sua própria língua por aqueles que os marginalizam. Em seguida, investigaremos procedimentos desviantes que envolvem a questão da tradução: o caso de *Uma Nega Chamada Tereza* (1970-1973, Fernando Coni Campos) e a falsa-tradução e a transcrição de um idioma ininteligível em *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico).

Na sequência, nos concentraremos no uso de legendas apropriadas de outros materiais em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e *O Vampiro da Cinemateca* (1977, Jairo Ferreira, Super-8), o que implica em um desvio de sentido dos materiais de arquivo por meio da apropriação e da colagem.

No terceiro eixo de investigação, investigaremos os casos de *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães) e *A Herança* (1971, Ozualdo Candeias) em que a legenda torna-se parte de um procedimento disruptivo da relação som-imagem, de experimentação de linguagem em substituição aos diálogos na banda sonora, trazendo implicações políticas, estéticas num jogo com os códigos cinematográficos.

4.4.1. O conceito de legendagem, sua história e seus desvios

Antes de nos concentramos nos estudos de caso, foi preciso retomar noções mais amplas sobre o conceito de legendagem e parâmetros históricos do seu uso no cinema. No presente tópico, nosso objetivo será identificar tais usos desviantes em casos em que as legendas já estão incorporadas ao material original, ou seja, não se tratam de inserções *a posteriori* com objetivo de tradução para outro idioma além daquele originalmente falado no filme. Destes procedimentos, ditos "desviantes", podemos dividir ainda em dois casos: onde há tradução e casos nos quais a legenda se revela uma figura estilística, discursiva ou com qualquer função que vá além da tradução.

Além disso, é importante, antes de tudo, notarmos que a forma com que as legendas são padronizadas interfere na nossa leitura sobre as obras, o que é raramente é percebido pelo fato da legendagem seguir regras muito semelhantes para facilitar a leitura, o que não se altera de acordo com o filme (sua estética, narrativa,...) e justifica o fato dos estudos que se debruçam sobre os diferentes recursos que envolvem a figuração do texto no cinema não se aprofundarem sobre a legendagem. Assistir, porém, obras com um sistema de legendagem

diferente do padrão, por exemplo, em cópias antigas, ou quando alguma de suas características desvia do habitual (posição, número de linhas, etc.), gera um estranhamento ao espectador. Isso acontece até que nossos olhos reconheçam um padrão específico de leitura, tornando-a natural e permitindo uma sincronia quase total com a imagem.

Ao pensarmos a relação entre a legendagem e o texto na tela somam-se ainda casos em que a escolha entre traduzir ou não as menções escritas na tela presentes em outro idioma traz implicações das mais diversas, tanto narrativas, quanto éticas e políticas. Outra relação se impõe em filmes que tensionam a legibilidade como um procedimento estético e exploram sobreposições de imagens, como muitos exemplos aqui citados. Destes, destacam-se, em especial, casos nos quais o texto aparece de forma fragmentária, como algumas obras de Jean-Luc Godard, autor que inclusive supervisiona a legendagem para pensar quais palavras devem ser traduzidas e isso é exposto ao publico através de uma cartela, como ocorre no seu trabalho mais recente *Imagem e palavra* (2018), cujo título original era *Le Livre D'image* (*O Livro de Imagem*, em tradução livre).

Para além destes, há, como veremos, casos paradigmáticos que envolvem a figuração das legendas que não envolvem a noção de tradução e, portanto, exigem novas categorias de análise. Vera Lúcia Santiago Araújo (2012) aponta a existência de uma relação intralingual de legendagem, definida por como aquela que envolve a "mesma língua do texto falado" (ARAÚJO, 2006, p. 2), caso, por exemplo, das legendas "usadas em programas domésticos para os telespectadores com problemas auditivos, (...) e também nos telejornais para reportagem cujo som não esteja muito audível" (ARAÚJO, 2006, p. 2).

Tal procedimento é apontado por meio de um modelo de classificação que distingue as legendas entre "abertas" (caso das legendas de tradução entre dois idiomas) e "fechadas" (BRANDÃO, OLIVEIRA, SILVA, 2015, p. 115), referidas como àquelas de vão além da tradução e incluem procedimentos intralinguais de transcrição. Portanto, seria a questão do idioma que as caracterizaria, já que, usualmente,

> (...) do ponto de vista linguístico, as legendas abertas são produzidas por meio de um processo interlingual, pois é necessário um tradutor para transmitir as mensagens de uma língua para outra; as fechadas, por meio de um processo intralingual, visto que ocorre na mesma língua do texto falado (BRANDÃO, OLIVEIRA e SILVA, 2015, p. 115).

Estas balizas aqui referidas nos revelam como tais relações envolvem uma diversidade de recursos e procedimentos, temas que foram objeto de pesquisa de alguns teóricos que,

tendo em vista uma tentativa de entender as possibilidades encontradas na utilização de legendas, pensaram caracterizações específicas para categorizá-las. Segundo Elaine Alves Trindade Nunes (2012), até a década de 1980 as reflexões sobre a legendagem no cinema são escassos, ainda que tenha havido estudos pioneiros como aquele realizado em 1957 por "S. Larks (...) que abordava aspectos da tradução por legendas sob o ponto de vista do tradutor" (NUNES, 2012, p. 27).

Pouco a pouco, tornam-se mais recorrentes abordagens teóricas que vão além de tal noção de tradução e levam em conta como a legendagem permite muitas outras possibilidades de experimentação de linguagem. Neste sentido, destaca-se a proposta, referida por Nunes (2012), de uma classificação seis distintas funções, de autoria de Lucien Merleau (1982) que divide os processos de legendagem entre substituição (substitui diálogo), comunicação (transmite mensagem), emotiva (transmite a emoção), ancoragem (explicação da imagem), transmissão (informação que não está na imagem) e redundância (reafirma o que está dito na imagem).

A legendagem, por vezes incluída no ramo de estudos da tradução e, por seu caráter pretensamente técnico, em pesquisas que abordam a noção de legibilidade em relação às mais distintas tipografias, pode ser pensada como parte integrante da visualidade do filme e não é completamente isenta de leituras relacionadas à sua relação com a imagem, como veremos em distintos filmes do corpus identificado nas quais ela é explorada como parte da narrativa pelos seus autores através da ausência ou do excesso de informações, através da incorporação de imagens apropriadas, da falsa tradução intralingual e seus ruídos ou mesmo de forma reiterar um descompasso na relação som-imagem.

A estes procedimentos aqui destacados, soma-se também todo um horizonte reflexivo em torno do cinema e seus códigos que está envolvido, por exemplo, em obras que fazem referência à aproximações entre as legendas e as cartelas de diálogo do cinema silencioso, questão evocada em obras das mais diversas e que, anos mais tarde, seria tema de reflexão de Jean-Luc Godard em trecho de *Introdução a uma verdadeira história do cinema* (1986) no qual, o cineasta refere-se a uma comparação entre os intertítulos que correspondiam a diálogos no cinema silencioso como uma legenda que interrompia o fluxo de imagens, o que teria um efeito disjuntivo, disruptivo e arbitrário e que reiterava ao espectador o espaço da representação ao desnudar o dispositivo cinematográfico enquanto um sistema de signos.

4.4.1.1. A cartela de diálogo e a legenda, aproximações

Ao longo da história do cinema, portanto, verificam-se distintas aproximações entre as legendas e as cartelas de diálogo, tema discutido em especial na passagem para o cinema sonoro quando o som por vezes coexistia com trechos silenciosos. Tal relação, em parte, explica todo um horizonte de referencias ao longo do corpus fílmico que evocam um jogo com os intertítulos de diálogo e cartelas de comentário, tendo em vista como a palavra escrita, ao se situar no espaço entre dois planos, traz um gesto disruptivo de quebra do fluxo de imagens que estará ausente no caso de processos de legendagem em que as inscrições de texto estão sempre no mesmo espaço da tela, com a intenção de atrapalhar o mínimo possível a imagem e, paralelamente, permitir que o espectador consiga lê-la rapidamente.

O próprio termo "legenda" ou "subtítulo" confunde-se com a noção de "intertítulo" ou "cartelas de texto" durante os anos 1920, o que, inclusive explica algumas confusões terminológicas. Referindo-se ao cinema do princípio do século, sem datá-lo com precisão, Michel Marie (1977) defende, por exemplo, que "no seu sentido original, o subtítulo designava o título de uma parte que vinha logo após o título inicial do filme" (MARIE apud BAMBA, 2002, p. 92-93). Já segundo Elaine Alves Trindade Nunes, "o termo *sous-titre* (legenda) surge no vocabulário francês no semanário parisiense Le Cinéma em 5 de abril de 1912" (NUNES, 2012, p. 25) para se referir ao intertítulo do cinema silencioso, na época conhecidos como "intertexto". Autores como Marie (1977) e Bamba (2002) defendem o uso do termo "subtítulo" para se referir a certas cartelas, como os que separam o filme em partes, capítulos e que dividem a estrutura dos filmes, mas isso se estende às cartelas em geral: de explicação, comentário, entre outras funções narrativas. Ainda que a presente pesquisa não adote tal caracterização, pois se mostra pouco precisa ao se tratar de um termo que não é usado usualmente de tal forma, nota-se especialmente como é recorrente em algumas pesquisas do tema tal gesto de reforçar uma aproximação entre cartelas e legendas.

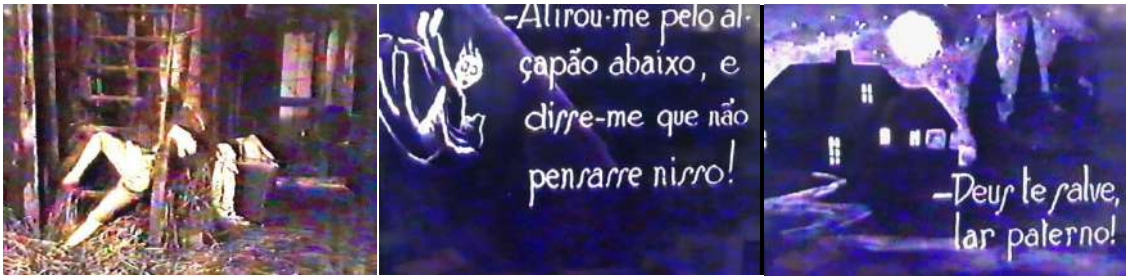
Isto se dá, especialmente, devido ao fato das cartelas de diálogo do cinema silencioso, em geral, processos intralinguais, não se configurarem de fato uma "tradução" do que é supostamente dito em cena. Mesmo em casos em que eram feitas versões em outros países com tradução dos intertítulos, como o público tinha contato apenas com as cartelas exibidas

no seu país de origem (e não as originais do filme), ainda que haja uma tradução, o processo não deixa de ser intralingual, já que o espectador não lê nada em outro idioma.



Imagens - *Romeu e Julieta na Neve* (1920, Ernst Lubitsch), com cartelas no idioma original

Cabe ressaltar que muitas vezes eram feitas adaptações pelos "tradutores" das cartelas para contextos locais com grande liberdade, alterando completamente os diálogos. Como exemplo, podemos citar o caso de *Romeu e Julieta na Neve* (1920, Ernst Lubitsch) e as diferenças entre versão no idioma original e aquela lançada na época em português. Nota-se, na cena destacada, como a versão em alemão contém quatro intertítulos enquanto na versão brasileira apenas dois. Os diálogos lidos nos dois exemplos são completamente diferentes e, enquanto na original os intertítulos são exibidos com uma estrutura padrão, na versão "adaptada" para o português são acompanhados por imagens que representam visualmente aspectos da trama.



Imagens - *Romeu e Julieta na Neve* (1920), versão com cartelas em português

Ainda nesta aproximação entre as cartelas de diálogo e as legendas intralinguais, poderíamos pensar nos casos em que a tipografia e o seu caráter gráfico dialogam com a narrativa ou com a curva dramática do filme, assim como os intertítulos de algumas obras do cinema silencioso pretendiam fazer, seja pelas cores das cartelas, da relação imagem-palavra

(como verificado no caso da versão em português de *Romeu e Julieta na Neve*), pelo jogo com o caráter gráfico da palavra ou mesmo da disposição da palavra na tela, o que encontra ecos distintos no cinema sonoro.

Neste sentido, a virada dos anos 1920 para a década de 1930 trará inúmeros indicativos na relação entre as cartelas e legenda. Momento em que novas demandas tecnológicas surgiam para suprir uma necessidade de mercado de incluir, incorporado ao material do filme, as transcrições de diálogo entre o idioma original do filme e os outros países que iriam distribuí-lo, tal contexto envolve a experimentação com inúmeras possibilidades de exploração de linguagem na relação entre os materiais. Será preciso, portanto, traçar um panorama histórico em torno da noção de legendagem, tendo em vista casos desviantes em que os procedimentos do texto já incorporados no material original do filme sugerem outras relações de sentido para além da tradução.

Como antecipado, no cinema silencioso, o uso dos intertítulos obrigava as empresas a criar novos usos do texto de acordo com o local em que os filmes eram exibidos. A estratégia de gravar intertítulos em mais de uma língua já pode ser verificado na década de 1910, com a origem dos primeiros grandes estúdios, que tinham grande interesse na exportação de suas obras. Há, porém, registros anteriores de experimentações com a legendagem. O primeiro exemplo que vamos nos referir data de 1909, quando "M. N. Topp registrou uma patente para um dispositivo para a rápida exibição de cinema" (IVARSSON apud BRANT, 2004, n.p.). Com esse método, que não se disseminou, o projetista, usando um *sciopticon* (uma espécie de projetor de slides), mostraria as legendas na tela abaixo dos intertítulos, o que, curiosamente, ecoa no sistema de tradução usado com frequência em mostras de cinema, mas com os títulos em uma tira de filme em vez de slides.

Segundo a pesquisadora Elaine Alves Trindade Nunes (2012), ao longo da década de 1920, havia ainda incipientes experimentos com tecnologias que permitiam a inscrição de texto sobre a imagem através da sobreposição de fotogramas na matriz do filme, o que foi utilizado, inclusive, por D. W. Griffith. Destes, destacam-se as chamadas "legendas explicativas", inscrições diretamente na imagem, fora das cartelas, que traduziam a situação vista em cena. Estas, sem transcrever integralmente o que seriam os diálogos (já que, na ausência da banda sonora, a sincronização não era possível), "faziam o papel de um narrador contando o que estava sendo dito" (NUNES, 2012, p. 26). A substituição integral das cartelas por inserções na parte inferior da imagem, porém, não chegou a ser utilizada, pelo

estranhamento que causava quando diálogos transcritos coexistiam com os "diálogos silenciosos" em cena e, em especial, pela forma incipiente que tais tecnologias se apresentavam, que trazia grandes dificuldades técnicas e sua pouca operacionalidade, já que a técnica de impressão da palavra dependia de uma estrutura intermediária, neutra, que margeava as letras, para garantir a legibilidade.

É com a chegada do cinema falado que a relação entre legendagem e tradução passa a uma nova etapa, contexto este que se tornou tema de pesquisa de João Miguel Valencise (2012). Carlos Roberto de Souza (1981) comenta que a chegada do "cinema falado já se anunciava há vários anos" (SOUZA, 1981, p. 40), caso de diversas experiências pioneiras com o cinema sonoro como *Rua dos Sonhos* (1921, D. W Griffith), exibido sem tal tecnologia na maioria dos cinemas, que não tinham sistemas compatíveis para reproduzi-lo. O interesse da indústria americana em um investimento maciço em filmes com diálogos sonoros, porém, foi gradual, e as primeiras grandes produções que apontam nesta direção surgem entre 1926 (com *Don Juan*, dirigido por Alan Crosland, com a trilha totalmente sincronizada com a banda imagem pelo sistema Vitaphone) e tem como marco os anos de 1927 (com os esparsos diálogos falados de *O Cantor de Jazz*, também de Crosland) e 1928 (caso de *Luzes de Nova Iorque*, direção de Bryan Foy, com todos os diálogos feitos com som sincronizado). Apesar disso, é de fato após 1929 que o cinema sonoro aparece como o objetivo central das grandes produtoras americanas para o mercado internacional (em meio a uma busca por reagir ao impacto da crise financeira), o que leva a uma reorganização total da relação com as cinematografias de muitos países cuja taxa de ocupação de salas por filmes americanos era central para as salas de exibição. Portanto, o período entre 1929 e 1932 é central na consolidação do sonoro e na coexistência entre o cinema silencioso e o falado, algo que se estenderia mais alguns anos com menor alcance em locais mais afastados dos grandes centros. Com as primeiras experiências com o cinema falado, surgem novos desafios para a tradução de obras para outros idiomas. Obras como *Atlantic* (1929, Ewald André Dupont) e *Drácula* (1931, Tod Browning) utilizam a estratégia de gravar o filme em mais de um idioma utilizando parte da equipe técnica e diferentes elencos. Muitas vezes as cenas eram gravadas em dois ou mais versões num mesmo dia, para aproveitarem o cenário.

Além disso, em outros filmes, a versão silenciosa e a sonora coexistiam e, em muitos casos, houve uma versão sem diálogos sonorizados criada a posteriori, partir de uma edição feita às pressas para os mercados estrangeiros, com cortes nos trechos que continham diálogo, substituídos por intertítulos, o que, segundo colunas de críticos da época, citadas por Rafael

Luna Freire (2015), às vezes superavam a duração dos próprios filmes. As grandes companhias americanas, portanto, encontravam problemas ligados à tradução dos filmes para públicos de outros países durante a implantação do cinema falado, o que prejudicava a distribuição dos filmes. Alguns autores afirmam que, a razão de tal problema deve-se a como a implantação do cinema sonoro deu-se de forma rápida, sem tanto planejamento devido a como, com o grande impacto financeiro da Crise de 1929, as produtoras tiveram que "realimentar o poderoso mercado interno, deixando para resolver mais a frente os problemas decorrentes das adaptações do cinema falado junto a platéias estrangeiras" (RAMOS, 1987, p. 134). Ainda sim, é visível a preocupação com os mercados estrangeiros, visto que muitas produções entre 1929 e 1932 fizeram versões em espanhol, que coexistiam com os primeiros experimentos com a legendagem como possibilidade de tradução.

Com as necessidades das grandes companhias norte-americanas de exportar suas produções sonoras, rapidamente os estúdios investem uma série de novas tecnologias para legendagem. A primeira delas a ser citada, desenvolvida em 1930, inseria diretamente no fotograma uma pequena placa, que era posteriormente positivada. Aos poucos se descobriu que o aquecimento da película permitia com que a placa das legendas pudesse ser inserida, mas a qualidade da imagem era baixa. A técnica, conhecida como legendagem fotoquímica, apresentava um alto custo e não se apresentou como uma solução muito viável em longo prazo, pois atrasaria muito as exibições. Em seguida, se consolidou outra possibilidade de legendagem: a legendagem óptica, criada a partir de experimentos com a ideia de fotografar as legendas e inseri-las durante a passagem do negativo para o positivo.

Em abril de 1930 estreia o primeiro filme com legendagem feita por uma técnica na época conhecida como "letreiros sobrepostos" ou "títulos fotografados sobre as cenas", que foi realizada nos Estados Unidos (trazida pela Paramount). A produção era de Ernst Lubitsch (*Alvorada para o Amor*, lançado no exterior em 1929) e foi um sucesso, por facilitar a sincronização, a leitura e manter a duração original do filme falado. Os mencionados experimentos iniciais com as tecnologias para a legendagem foram modificados ao longo do século XX, em um percurso que vai da legendagem óptica, ou seja, legendas inseridas na passagem do negativo para o positivo, até a legendagem a laser nos anos com uso das tecnologias videográficas 1980, como destacado por José Rafael da Encarnação Marques Ribeiro (2010) que, gradualmente foram sendo aprimoradas com os novos recursos gráficos computacionais.

4.4.2. Legendagem e o texto na tela no cinema brasileiro

A reflexão em torno dos processos de legendagem no país é bastante marcada pelo momento de transição para o cinema silencioso, na qual, múltiplas tentativas de implementar tecnologias de tradução de filmes estrangeiros são experimentadas. O estudo mais completo sobre o tema no Brasil é de autoria de Rafel Luna Freire (2015), que detalha o momento histórico da passagem do cinema silencioso para o sonoro e a polêmica envolvendo a tradução dos filmes para o português, recorrendo a uma perspectiva histórica e técnica, mas que pouco se aprofunda em discutir as possibilidades da legenda como uma forma de experimentação de linguagem.

Em meio à forte pressão das *majors* americanas, que às pressas tentavam maneiras de permitir a circulação de seus filmes em países onde o inglês não era a língua nativa, há um processo de idas e vindas em meio às mais diversas tentativas de padronização dos sistemas de tradução. Segundo Carlos Roberto de Souza (1981), o primeiro momento de grande impacto da chegada do sonoro no Brasil foi seguido de rápida retração, "pois a técnica do letreiro sobreposto ainda não tinha se desenvolvido" (SOUZA, 1981, p. 41). Para tanto, cita textos de Pedro Lima em Cinearte no período em que ele enumera os vários recursos que as agências americanas utilizavam para tornar mais aceitáveis seus filmes, por exemplo, "colocando letreiros sobre as cenas" (SOUZA, 1981, p. 42) e vê nisso uma oportunidade para o nosso cinema ampliar sua ocupação de salas de exibição. Alguns historiadores afirmam que no Brasil havia certo entusiasmo com uma possível rejeição do público a ver filmes falados em inglês, e isso aliviaria os produtores "do peso da presença estrangeira (...) na esperança de que o público rejeitaria o cinema falado (...) pela impossibilidade de compreensão da língua estrangeira" (RAMOS, 1987, p. 135) e que o uso de legendas não agradariam os espectadores, por "serem obrigados a ver a imagem e ler ao mesmo tempo" (RAMOS, 1987, p. 135). Neste momento, consta que muitas produtoras passaram a reprisar reprisaram "filmes mudos, enquanto a má qualidade de reprodução sonora dos filmes estrangeiros afastava cada vez mais o público do cinema" (RAMOS, 1987, p. 135) e o número de filmes americanos exibidos foi reduzido, algo também influenciado pela crise financeira. Apesar do entusiasmo inicial, "a técnica da condensação dos diálogos em letreiros sobrepostos fez progressos e (...) os públicos latino-americanos (...) foram os primeiros a se acostumaram com os *talkies*" (SOUZA, 1981, p. 49), algo que, porém, parece ter sido bastante desigual.

Além disso, na chegada do cinema falado, algumas exibições contavam com a distribuição de livretos explicativos (como os utilizados nas óperas). Segundo Freire (2010) apenas um mês após a exibição do primeiro filme falado no Brasil, *Alta Traição* (1928, Ernst Lubitsch, exibido em abril de 1929 em São Paulo), um conjunto de cinemas adotou tal estratégia, o que teria rendido certo elogio de parte da crítica da época. Com a ampliação do uso dos diálogos em filmes, porém, o uso do livreto tornou-se inviável. Apesar de não ser colocado com essa intenção e ser elaborado por técnicos não ligados à produção do filme, os folhetos resumiam alguns diálogos importantes, criando um novo texto para a imagem. Não se tratava de uma mera tradução, mas uma forma de explicar o que não podia ser compreendido usando outra linguagem, apesar de grande parte delas tomarem os diálogos originai como fonte. Outra técnica baseava-se na inserção de intertítulos e de prólogos explicativos, através da adição de cartelas - o que facilitava em manter a sincronia, já que no experimento com a legendagem o filme teve que ser remontado, mas deixava o filme mais longo e sem continuidade.

Logo na chegada do cinema falado ao Rio de Janeiro, houve um fato que demonstra um grande pioneirismo brasileiro em relação à legendagem. Há registros que, por pressão dos exibidores (em parceria com escritórios da MGM no Brasil), teria sido solicitado, em julho de 1929, a Waldemar Torres (em colaboração com Paulo Benedetti, dono dos estúdios onde o experimento foi realizado) um "contratipo (...) contendo palavras breves correspondentes ao que os atores falavam" (FREIRE, 2015, p. 190). Nos jornais da época o filme foi anunciado como "*Melodia da Broadway* - Todo MUSICADO - CANTADO - SINCRONIZADO e FALADO (Mas desde DOMINGO com os DIÁLOGOS TRADUZIDOS em legendas sobrepostas, em PORTUGUÊS)" (FREIRE, 2015, p. 190), o que, de fato, teria sido feito apenas nas frases mais importantes. Porém, ainda que se afirme que "*Melodia da Broadway* havia inaugurado no Brasil – e quiçá no mundo – o processo de legendagem de filmes sonoros estrangeiros (FREIRE, 2015, p. 191), certamente tal tecnologia foi logo substituída por aquela desenvolvida pela indústria americana que garantia maior operacionalidade, visto que era grande a pressão dos distribuidores, donos de sala e das *majors* para exibir os diálogos traduzidos.

No caso brasileiro, tal lançamento massivo das tecnologias para o cinema sonoro exige que o mercado brasileiro se adapte, o que incluiu uma desigual implementação de tais sistemas nas salas de exibição (o que levou bastante tempo em alguns casos) e, especialmente, inúmeras tentativas de adaptar as obras (inclusive algumas já parcialmente filmadas) para

incluir diálogos sincronizados sonoros. Para tanto, notam-se diferentes experiências com a sonorização parcial ou total, alguns deles com a coexistência dos intertítulos. Neste momento, houve alguns poucos casos nos quais se explorou o uso do texto sobreposto à imagem em detrimento do uso de alguns dos intertítulos do filme intercalados aos trechos com as falas sincronizadas, exemplo encontrado, por exemplo, em sequências de *Ganga Bruta* (1933, Humberto Mauro, produção da Cinédia), no qual, o local que a legenda é exibida não é padronizado e, portanto, de acordo com o contraste entre a letra e a luminosidade da cena, ela é movida para baixo ou para cima.



Imagens - *Ganga Bruta* (1933, Humberto Mauro)

Junto a este exemplo, um grande número de filmes se situa na transição cinema silencioso para o falado, caso de *Acabaram-se os Otários* (1929, Luiz de Barros) e sua pioneira experimentação com a sincronia do som e da imagem, *Alvorada de Glória* (1931, Victor del Picchia e Luiz de Barros, com trechos sincronizados), *São Paulo em 24 Horas* (1932, Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, ao estilo do silencioso *São Paulo Sinfonia da Metrópole* de 1929, no qual, em cartela inicial, se menciona tratar-se de uma "edição sonora"), entre muitos outros.



Imagens - *São Paulo em 24 Horas* (1932, Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig)

A partir de tal apresentação geral da noção de legendagem na história e as implicações que circunscrevem suas definições, iremos nos concentrar em um conjunto de estudos de casos que nos revelam procedimentos desviantes no uso de legendas já no cinema sonoro,

visto que a relação entre intertítulos e demais procedimentos do texto com tradução persiste para além da questão da legendagem.

Nos tópicos seguintes, portanto, investigaremos alguns filmes nos quais o procedimento de tradução por meio das legendas é incorporado, o que envolve procedimentos metalinguísticos dos mais diversos, entre os quais destacaremos antecedentes como *O Novo Palácio da Câmara dos Deputados* (1926, Alberto Botelho), *A Lei do Inquilinato* (1927, William Schocair), *Sedução do Garimpo* (1941, Luiz de Barros), com elementos que teriam o objetivo de permitir que fossem exibidos fora do país, assim como casos que jogam com os códigos de tradução, dos mais diversos casos, entre os quais cenas de *No Tempo dos Bravos* (1964, Wilson Silva), *007 1/2 no Carnaval* (1966, Victor Lima) e *Eu Faço, Elas Sentem...* (1976, Clery Cunha) e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), assim como os casos das transcrições do tupi guarani em *Pindorama* (1970, Arnaldo Jabor), da língua karajá em *A Lenda de Ubirajara* (1975, André Luiz Oliveira) e do guarani paraguaio em *Noites Paraguayas* (1982, Aloysio Raulino) e, por fim, a falsa tradução em *Uma Nega Chamada Tereza* (1970-1973, Fernando Coni Campos) e a suposta transcrição de um idioma desconhecido e inaudível dos seres extraterrenos em *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico).

4.4.3. Os procedimentos de tradução no Cinema Brasileiro na história e os ecos na produção sessentista e setentista

O primeiro conjunto de filmes a ser referido é composto por obras que jogam com procedimentos de tradução, tendo em vista uma ponte entre tal figuração ao longo de distintos momentos do cinema brasileiro com aquele encontrado em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), para que, por fim, possamos introduzir uma investigação sobre os desvios de *Uma Nega Chamada Tereza* (1970-1973, Fernando Coni Campos) e *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico) na utilização de legendas interlinguais como possibilidades dramatúrgicas. Para Bamba (2002):

> As legendas de tradução de filmes constituem-se em figuras escritas particulares: são paratextos fílmicos que, diferentemente dos demais letreiros, não fazem parte do material gráfico original dos filmes, eles são incorporados depois de uma atividade de re-enunciação (BAMBA, 2002, p. 90).

Quando pensamos em legendas, a questão da tradução seria talvez a primeira a ser lembrada, já que se trata da dimensão mais frequente do seu uso. Muitos autores, caso de

Gérard Blanchard (1977), citam a "legendagem no cinema como um exemplo da presença textual na imagem que tem uma função originalmente comercial (a distribuição nacional de filmes em linguagem estrangeira), considerada como um mal necessário" (BLANCHARD, 1977, p. 399) e advinda que um caráter puramente "técnico" (BLANCHARD, 1977, p. 399): a presença de filmes exibidos em países que não falam o mesmo idioma para o qual foram originalmente concebidos. Há, porém, procedimentos que envolvem as legendas que vão muito além da tradução, com outras implicações, sejam elas estéticas, de experimentação de linguagem ou enquanto afirmação política.

O procedimento da tradução por meio das legendas pode ser encontrado, transversalmente, em filmes muito diversos da história do cinema brasileiro, entre os quais *O Novo Palácio da Câmara dos Deputados* (1926, Alberto Botelho), *A Lei do Inquilinato* (1927, William Schocair), *Sedução do Garimpo* (1941, Luiz de Barros) e *007 1/2 no Carnaval* (1966, Victor Lima), obras em que se destaca um jogo entre a fala oralizada em inglês e sua transcrição para o português.

Como antecipado, o primeiro exemplo, ainda do período silencioso refere-se à relação entre texto e tradução em *O Novo Palácio da Câmara dos Deputados* (1926, Alberto Botelho, produção da Botelho Filme), filme de cavação que utiliza inclusive alguns intertítulos bilíngues (português / inglês), com o objetivo de divulgar a construção da nova câmara dos deputados do Rio de Janeiro, principalmente, para qualificar a administração da cidade. Esse fato pode ser denotado pelo fato de apenas alguns dos letreiros conterem tradução, algo que inviabilizaria a exibição para um público que não tem domínio de nossa língua.



Imagem - *O Novo Palácio da Câmara dos Deputados* (1926, Alberto Botelho)

Outro filme que articula inscrições de texto em inglês e português é *A Lei do Inquilinato* (1927, William Schocair), primeira experiência no realizador na direção, que faz uso de uma série de inscrições de texto em inglês alternadas no contexto do filme

(“coldmeals”, “10 miles to New York, “Free!” – em letras garrafais na manchete de um jornal –, “blind” e “room”). Não é possível precisar a razão da escolha das palavras estarem integralmente em inglês, mas há que se ressaltar a forte ligação com o gênero das *slapstick-comedies* norte-americanas e o impacto de uma recente visita aos EUA.



Imagens – *A Lei do Inquilinato* (1927, William Schocair)

Caso à parte são os procedimentos de tradução presentes em *Sedução do Garimpo* (1941, Luiz de Barros), produzido no Brasil com a intenção de atingir o mercado americano com as promessas de apoio financeiro para tal. No filme, para evitar a legendagem, optou-se por uma solução intermediária pouco usual, mas que cria um efeito estilístico interessante: o elenco, composto por brasileiros e uma trupe americana, repete os diálogos ditos em português em inglês e vice-versa, como se os traduzisse para aqueles presentes na cena. Desta forma, os diálogos eram sempre ditos em duas línguas, que se misturam a trechos falados em espanhol e um conjunto de inserções gráficas de manchetes de jornal que midiatizam a internacionalização da produção e, por consequência, corroboram para justificar a estratégia de “tradição simultânea adotada”. Para além destes, tal recurso será incorporado com humor em uma gag com a ausência de procedimentos de tradução presente na cena inicial de *007 1/2 no Carnaval* (1966, Victor Lima) que, inicialmente falada em inglês sem legendas, é logo interrompida por alguém que pede para que a exibição recomece com os diálogos traduzidos.



Imagens - *Sedução do Garimpo* (1941, Luiz de Barros).

Após este primeiro núcleo de filmes, cabe destacar obras que envolvem traduções de texto entre idiomas por meio da transcrição dos diálogos em legendas. Cabe uma menção a algumas sequências de *Pindorama* (1970, Arnaldo Jabor) que exploram as possibilidades narrativas do texto através da legendagem na tradução do tupi-guarani para o português. Na cena em questão, o que é dito pode apenas ser compreendido através da legendagem, o que contraria o que seria padrão no cinema: a voz do diferente ser representada através da língua do colonizador. Trata-se de uma escolha política e estética do realizador, que opta por potencializar a ideia de que o filme se constrói a partir de uma narrativa histórica pouco ortodoxa do nosso passado. Ao mesmo tempo, o recurso atua com um caráter ficcionalizante, trazendo, a partir da incomunicabilidade entre os falantes dos dois idiomas que partilham a mesma cena, uma tensão que só poderia ser trabalhada a partir desse recurso. O uso do texto por meio de legendas pode ser visto na tradução da frase do tupi para o português nos diálogos ("Para casar com a índia tem que ser forte", "As araras morreram na mão de homem branco. Arara está chorando, mataram sua tribo de asas vermelhas" e "Covarde barbudo. Matei o padre e vou arrebentar a tua cabeça", "Antigamente não tinha noite pro índio dormir / ... a centopéia disse: vou buscar a noite para vocês... / chegou na casa da cobra grande, e disse: / Me dá a noite. Te dou estes arcos e estas flechas / A cobra disse / Pra que eu quero arco se eu não tenho mão? / A centopéia roubou a noite, fugiu, e deu pros índios dormir") nos quais se verifica uma intenção de referenciar as características linguísticas da língua tupi, sua métrica e as possibilidades expressivas do idioma, que potencializam a ideia de há ali um modo de ver o mundo.

Ainda neste horizonte da tradução por meio da legenda, destaca-se o caso do faroeste infantil *No Tempo dos Bravos* (1964, Wilson Silva) cujo cenário é o velho oeste americano, no qual, em cena musical ambientada em um cabaré, há legendas que traduzem para o português a letra de uma música cantada em inglês, fazendo reverência aos filmes dublados americanos no faroeste. Recursos semelhantes aparecem em inúmeros filmes onde o diálogo do estrangeiro é traduzido por meio de legendas, caso das falas em alemão em *O Quinto*

Poder (1962, Alberto Pieralisi), cujo gesto reforça a ambientação dos "agentes estrangeiros" no país que supostamente haviam instalado clandestinamente aparelhos para "alienar" a população (o que traz múltipas implicações se pensarmos que a obra foi lançada no contexto do governo de João Goulart, no qual, tais discussões em torno deste contexto da Guerra Fria se fizeram muito presentes) e das produções da Boca do Lixo *Os Carrascos Estão Entre Nós* (1968, C. Adolpho Chandler), filme policial sobre a vinda de refugiados nazistas ao Brasil em que americanos e alemães (interpretados por atores brasileiros) falam em suas línguas nativas transcritas ao português e *Eu Faço... Elas Sentem* (1976, Clery Cunha) na tradução dos diálogos de dois personagens que seriam, supostamente, americanos. A estas somam-se as inúmeras produções que retratam a presença de imigrantes em território brasileiro que continuam falando suas línguas originárias, como em *Os Mucker* (1978, Jorge Bodanzky e Wolf Gauer) que opta por manter parte dos diálogos em alemão (no dialeto Hunsrückisch, língua por eles falada no contexto da Revolta dos Muckers em 1873-1874, tradição mantida pelos seus descendentes que, inclusive, participam do filme) e no caso das transcrições de diálogos em japonês em *Chá Verde e Arroz* (1989, Olga Futemma). Nestes exemplos, a legendagem reitera a diferença linguística entre os personagens e suas particularidades culturais e, ao mesmo tempo em que traduz o "idioma estrangeiro", atua como uma ferramenta que dá verossimilhança ao filme.

Por fim, cabe uma menção a uma sequência de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) na qual se destacam os jogos com os códigos de tradução. Na cena referida, após o bandido escrever "merci" nas costas de uma de suas "vítimas", há uma legenda com a palavra "obrigado", que traduz o texto diegético. Há ali duas camadas que se sobrepõem: o texto enquanto tradução ("merci / obrigado") e, ao mesmo tempo, uma ironia com um deslocamento proposto na cena dado pelo fato de que aquele personagem marginalizado opta por, ironicamente, grafar uma palavra em francês que, apesar de já ser conhecida e codificada pelo publico de antemão, é traduzida por meio de uma cartela (algo que seria dispensável à compreensão da ação). Tal cena aponta um novo caminho que será investigado nos tópicos seguintes: o desvio da figuração da tradução enquanto um procedimento experimental que soma novas relações às situações vistas em cena e que se torna parte de um jogo com os códigos de representação.



Imagem - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla)

4.4.3.1. A falsa tradução em *Uma Nega Chamada Tereza* (1970-1973, Fernando Coni Campos) e os desvios da legendagem

Após tal introdução no uso da legendagem em diálogo com os processos de tradução, investigaremos os procedimentos metalingusticos de *Uma Nega Chamada Tereza* (1970-1973, Fernando Coni Campos) através da falsa tradução, o que se dá em articulação com várias camadas da narrativa, em especial, a vinda de um casal africano ao Brasil no período do Festival Internacional da Canção, cujos diálogos são narrados por meios de legendas, o que trataremos adiante, e a uma narrativa policialesca que envolve o sequestro do cantor Jorge Ben por uma quadrilha para impedi-lo de concorrer no Festival e substituí-lo por um sósia, Pedro Paulo (também interpretado por ele).

Obra renegada pelo seu autor, Fernando Coni Campos, insatisfeito com a montagem do filme, a obra teve duas versões anteriores àquela hoje disponível no acervo da Cinemateca Brasileira, a primeira por Arnaud Rodrigues, a segunda, uma montagem do diretor e a última, que chegou às salas, assinada por Aurora Duarte, Massao Ohno e Renato Neumann. O filme é recheado de uma densa camada intertextual, que vai desde um amplo conjunto de citações cinematográficas, literárias ou musicais e se articula a partir de múltiplas camadas de referências visuais, sonoras e textuais, da cultura de massas, de música popular e, especialmente, de uma cultura cinéfila.

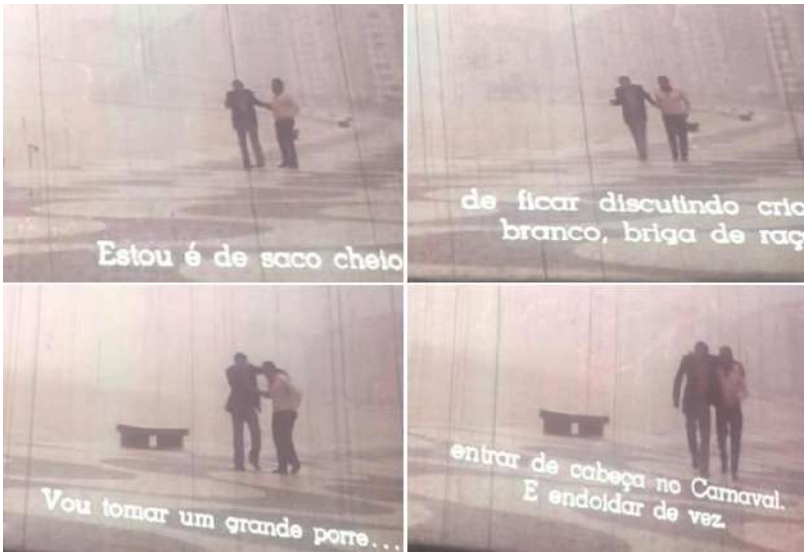
Antes de nos concentrarmos no caso das legendas, cabem algumas menções aos procedimentos que se utilizam das possibilidades do texto na tela, com destaque para o uso reiterado de intertítulos, fundamentais para compreendermos a estrutura narrativa. O filme é introduzido por uma cartela com uma frase que enuncia uma estrutura fabular na obra

(“Qualquer semelhança com fatos é mera coincidência”) e é, neste espaço da fabulação e do delírio, que o filme se permite uma grande liberdade narrativa, incorporando elementos do absurdo, efeitos gráficos e visuais e situações que exploram o *nonsense*, calcadas em um jogo com os códigos cinematográficos.

Em meio a uma profusão de cartelas e legendas, o texto na tela é um elemento central da montagem, o que inclui a presença de inúmeras gags de texto, muitas delas baseadas na articulação com dezenas de intertítulos que comentam fatos em torno da imagem, expõem contradições, enunciam a continuidade da sequência (“em seguida”, “entrementes”). Além disso, narrativa é pontuada por uma série de citações cinematográficas, entre as quais, referências a obras como *Ganga Zumba* (1963, Cacá Diegues), ao personagem Antonio das Mortes (de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964 e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, 1969, ambos de Glauber Rocha), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965, Roberto Santos), *Barbarella* (1968, Roger Vadim), aos códigos do cinema de gênero (o policial, a farsa, a comédia pastelão, etc. são referenciadas de forma direta e costuram a estruturação as cenas, pensadas tendo em vista tais códigos), além de um conjunto de imagens residuais de *takes* que mostram bastidores da filmagem. A estes, somam-se as referências ao ambiente político brasileiro no auge da repressão (uma profusão de slogans da Ditadura, propagandas ufanistas, ao futebol enquanto instrumento político na Copa de 1970 e ao Milagre econômico), à musica popular (citações a Caetano Veloso, Gal Costa, Trio Mocotó, Arnaud Rodrigues, os Festivais da Canção, em especial, a filmagem do festival realizado na Rede Globo (FIC), no Maracanãnzinho), aos quadrinhos (múltiplas referências a personagens, de Batman e Robin ao Pernalonga, com imagens de capas de um conjunto de histórias em quadrinhos e referências gráficas, além de Barbarella, que inspira a personagem feminina de Marlene França (Bebete) e que foi também influenciada pelo filme homônimo de Roger Vadim, 1968, inspirado em uma HQ) e à formação cultural brasileira (o que inclui citações diretas ao pensamento de Gilberto Freyre).

As legendas, nosso foco neste tópico, costuram todo o filme e são procedimentos estruturantes para um conjunto significativo de cenas em torno de gags com os jogos por ela sugeridos. Seu uso já aparece na primeira cena do filme, na qual se anuncia a chegada de um casal africano ao Brasil, o que é explicado por uma narração que enuncia que as legendas serão necessárias pelo fato deles falarem um dialeto africano. A partir deste ponto, durante todo o filme são explorados os ruídos de tradução entre o que aparentemente seria dito pelos

personagens, o que inclui inclusive algumas palavras reconhecíveis, e aquilo que pode ser de fato lido.



Imagens - *Uma Nega Chamada Tereza* (1970-1973, Fernando Coni Campos)

Entre os diálogos, é preciso destacar um conjunto de referências feitas pelas legendas, ao movimento negro, em especial aos Panteras Negras, que se misturam a uma série de encontros e desencontros dos personagens (Dr. Silvanius e Makeba) que perambulam pela capital carioca. Deste conjunto, destacamos um diálogo já no final do filme que retoma tais questões em um tom de "esgotamento" do personagem de falar sobre estas questões. Todo o diálogo é enunciado somente pelas legendas que traduzem a suposta fala do personagem, recheada de ambiguidades e que costura, de forma sarcástica, inúmeras questões: "Estou é de saco cheio / de ficar discutindo cria de branco / briga de raça / Vou tomar um grande porre / Entrar de cabeça no carnaval / e endoidar de vez / Jorge Ben, a Nega Tereza e o Gilberto Freire / que fiquem cada um na sua / A boneca aqui não aguenta mais / O negócio é a gente fabricar o máximo de mulatas / e soltar por aí para perturbar o mundo / Tenho dito!". Há ali distintas referências que ecoam no debate crítico: a noção do racismo enquanto "cria de branco", a ideia de que "as mulatas" devem "perturbar o mundo" e a referência a Freyre, que a princípio teria uma posição oposta àquela que o personagem enunciara anteriormente em torno de uma noção de democracia racial, miscigenação racial e coexistência da diversidade, e que aparentemente aparece de forma sarcástica, apesar da ambiguidade sugerida, já que o uso "que fique cada um na sua" sugere que não se trata de uma adesão ao seu pensamento. Na fala final do padre-narrador há outra menção pejorativa à atividade política do personagem (Dr. Silvanius), que comemora sua saída do Brasil por suas posições subversivas ("este foi agitar

em outra freguesia, porque nós aqui só da paz e do amor. Morenice si, Black Power No!"), o que amplia ainda mais a ambiguidade com que o personagem é tratado.



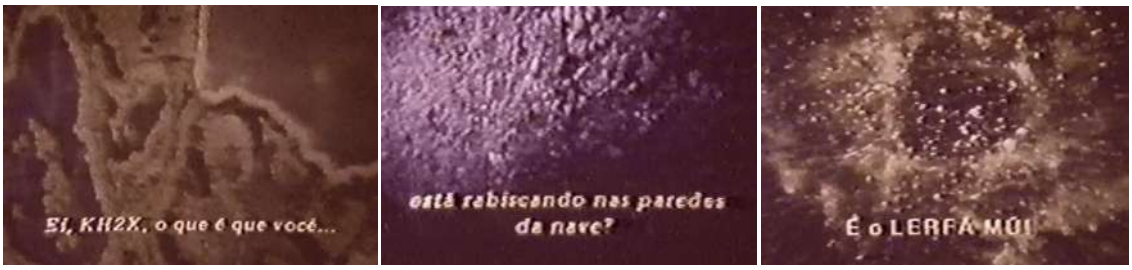
Imagens - *Uma Nega Chamada Tereza* (1970-1973)

Além disso, há um conjunto de referências ao ufanismo na Ditadura Militar que aparecem de forma satírica, ainda que, com certa ambiguidade, ditas na voz de um padre que narra trechos do filme ("quem gostou, gostou, quem não gostou e pagou, que conte outra. Pois a vida continua e está vai para ser vivida, idolatrada, salve salve", referência indireta a versos do Hino Nacional) e durante uma cena em que quando um grupo vestido de verde/amarelo aparece na tela, na banda sonora ouve-se a canção de Jorge Ben (*Aleluia Aleluia*, lançada por Wilson Simonal na época), cujo refrão diz: "meu coração é rubro-negro, verde amarelo até morrer", o que amplifica ainda mais as ambiguidades. Ao mesmo tempo em que tais referências ufanistas têm um tom irônico (ainda que ambíguo), o que parece mais interessar ao filme é a figuração de tal referencial nacionalista presente no horizonte, sem que em qualquer momento o filme cruze a linha em relação a qualquer tom que contrarie tais referências de forma frontal. Isso se deve, talvez, ao fato de tais ambiguidades já estarem presentes nas referências de Jorge Ben, em especial sua canção composta em 1970 *Brasil, Eu Fico*, interpretada por Wilson Simonal e *Camisa 12*, gravada para celebrar a vitória na Copa de 70. Além disso, na própria canção citada na cena final do filme, *Aleluia Aleluia* (1970), há uma menção ao tom ufanista de *País Tropical* (1968), que recebera críticas de alguns setores da esquerda na época de seu lançamento, uma homenagem a Simonal e ao mesmo tempo rebate nos seus versos uma canção-paródia feita por Juca Chaves naquele contexto.

Tais referências ufanistas somam-se à inúmeras outras inserções dispersas ao longo do filme, entre as quais um série de imagens de símbolos pátrios, trechos de slogans do regime ("eu te amo meu Brasil" e referência à frase "Brasil, ame-o ou deixe-o") e a presença de

campanhas nacionalistas junto a eventos esportivos, que ganham outra dimensão no contexto de filmagem da obra, no ano da copa de 1970 (“aí vai nosso herói, peito firme e braço forte, concorrer pelo Brasil ou ficar campeão do mundo”, referência indireta ao Hino da Bandeira e acompanhada por imagem da bandeira do Brasil). Como percebido, as ambiguidades e contrastes são se limitam ao tom sarcástico com que Coni Campos parece tratar a questão.

4.4.3.2. A transcrição como tradução: o desvio de função das legendas e o tom paródico em *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico)



Imagens - *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico)

Outro caso que merece destaque refere-se a como as legendas figuram como uma suposta transcrição de um idioma inaudível dos seres extraterrenos em *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico), já referido em outro tópico. O filme, tomando como ponto de partida a discussão em torno das pichações que apareceram nas ruas do Rio de Janeiro no contexto posterior a 1977 e que pelo seu original jogo de apropriação pouco codificável chamaram a atenção da imprensa carioca, ficcionaliza a história de forma a tornar a experiência aqui descrita um fenômeno global que passa a ser investigado por figuras das mais diversas, entre as quais um extraterrestre que se comunica com sua “base” no planeta de origem por meio das legendas.

Pelos diálogos por eles estabelecidos, é revelado que se trata de uma transmissão, codificada pelo filme e traduzida através de uma transcrição por meio das legendas, que aludem a uma forma de comunicação não-verbal que só pode ser compreendida por meio de uma mediação do filme que traduz sua linguagem para o espectador.

São, porém, os ruídos de comunicação entre os diálogos transcritos e aqueles trocados entre os personagens-falantes que interessam ao realizador, o que, pelo contraste entre a palavra escrita e a sonora, instaura um tom paródico, visto que os interlocutores são conseguem se comunicar: o alienígena não entende os terráqueos e vice-versa.



Imagens - *Lerfá Mú!* (1979)

4.4.3.3. A legenda de tradução enquanto gesto de afirmação política e cultural

Nos dois tópicos seguintes nos concentraremos em um estudo de caso de duas obras que se utilizaram da legendagem para refletirem um olhar ético na relação entre os sujeitos representados. Para tanto, propomos um paralelo entre dois filmes em que tal procedimento irá figurar de forma bastante diferente: *A Lenda de Ubirajara* (1975, André Luiz Oliveira) e *Noites Paraguayas* (1982, Aloysio Raulino).

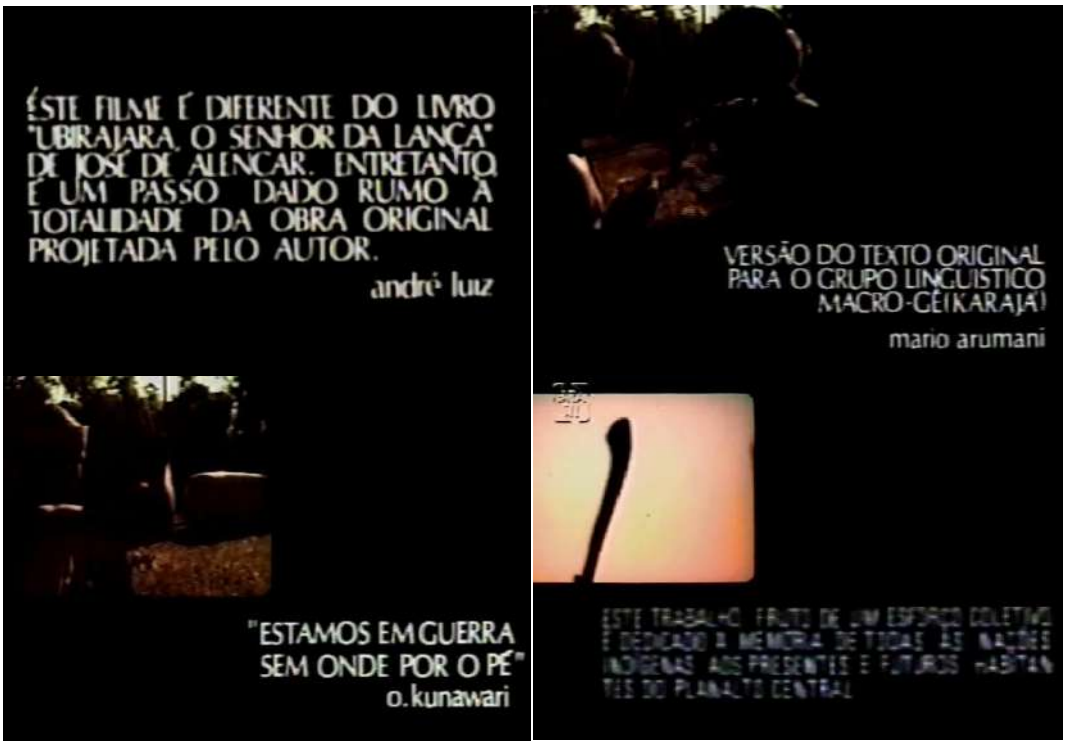
O gesto, desta vez, é bastante distinto daquele, por exemplo, utilizado em *Pindorama* (1970, Arnaldo Jabor) na sequência em que a fala em tupi é transcrita, já que naquele caso a língua representa uma identidade cultural originária dos mitos de origem da nação e não se configura como um procedimento para dar voz a uma língua silenciada (o tupi), mas sim para falar dos processos históricos de forma mais ampla.

Nos filmes aqui analisados o referencial é, portanto, bastante distinto, figurando como um gesto de afirmação das individualidades das culturas que foram oprimidas pelos espaços de poder, visto que em ambos, apesar do referencial diverso que partem (o trabalhador paraguaio que tenta a vida no Brasil e os índios karajás do planalto central), há no horizonte um olhar para a questão dos migrantes (como veremos no filme de Raulino e no desfecho da obra de André Luiz Oliveira) no contexto da Abertura Política (ainda que em etapas muito

distintas deste processo).

4.4.3.3.1. *A Lenda de Ubirajara* (1975, André Luiz Oliveira), o desarranjo entre o lugar das legendas na aproximação com os sujeitos representados e a narrativa indigenista romantizada

Como antecipado, tal esforço de repensar os sistemas de representação por meio de olhar para a questão da tradução ecoa em *A Lenda de Ubirajara* (1975, André Luiz Oliveira), segundo longa-metragem do diretor (após *Meteorango Kid*, 1970). Trata-se de uma adaptação do original de José de Alencar cujos diálogos, adaptados da obra pelo próprio realizador, são integralmente traduzidas "para o grupo linguístico Macro-Gê (Karajá) por Mário Aruani" (designação pouco precisa, visto que o tronco linguístico macro-jê envolve mais de uma centena de línguas e que, dentre as tribos referidas ao longo do filme, nem todos falam o mesmo idioma) e transcritas em português por meio de legenda.



Imagens – *A Lenda de Ubirajara* (1975, André Luiz Oliveira)

Há aqui uma dupla tradução, de forma com que os personagens possam supostamente falar aquele que seria seu próprio idioma. A legenda ao longo de todo o filme, portanto, cumpre esse papel funcional de possibilitar uma outra aproximação com o tema, mais realista e que respeitasse aquilo que era característico da fala dos Karajás (a sonoridade, pausas e entonações do idioma). Isto se configura como um gesto ético do diretor em relação àqueles

representados (esforço encontrado, através de outros procedimentos, em *Uirá*, 1973-1974, Gustavo Dahl) e o contrapõe a inúmeros outros filmes da história do cinema que caricaturaram (caso de obras que substituem o código linguístico por grunhidos) ou que utilizaram a língua daqueles que os historicamente oprimiram para representá-los, questões que atravessam filmes dos mais diversos, dos *westerns* americanos ao mais diversos filmes pelo mundo que se apropriaram dos seus códigos (caso, apenas para nos limitarmos a um exemplo, dos índios de *Os Navarros em Trevas de Pistoleiros de Sexo e Violência*, 1984, Afonso Brazza, produzido no Gama, cidade-satélite de Brasília), da dificuldade de comunicação em *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971, Nelson Pereira dos Santos) aos índios que falam o português com facilidade em *Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel* (1979, Carlos Coimbra) e *O Caçador de Esmeraldas* (1979, Oswaldo Caldeira), entre inúmeros outros exemplos.

Apesar deste procedimento desviante através do objetivo que o filme se utiliza dos processos de legendagem, *A Lenda de Ubirajara* (1975) irá recorrer a todo um imaginário romantizado evocado no texto original de Alencar do imaginário oitocentista do "bom selvagem", visto que é através do romance histórico adaptado que o mito é narrado, questão que se estende para a escolha de atores que não viviam no espaço ali representado da aldeia (entre os quais a escritora e atriz Ana Miranda e o ator Roberto Bonfim).



Imagens – *A Lenda de Ubirajara* (1975)

No filme, Jaguaré parte da sua aldeia para trazer uma prova de sua força como guerreiro e apaixona-se por uma índia de uma tribo rival, tendo que passar por uma série de provações e, por fim, sela um acordo de paz fundando a nação dos Ubirajara. Já no desfecho do filme, destaca-se um jogo em que, por meio de uma sobreposição de imagens, há um

deslocamento deste imaginário heróico pré-colonial no planalto central para a monumentalidade modernista da cidade de Brasília em um paralelo entre o "guerreiro" e os retirantes que construíram a cidade (chamados frequentemente de "candangos", termo que, ironicamente, era originalmente utilizado por escravos africanos para se referirem aos portugueses). Está aqui pressuposta uma subversão da estrutura de poder, visto que, na "lenda" aqui retratada, são indígenas/candangos os "guerreiros" que não se submetem a ninguém e são deles, por direito, este lugar mítico do planalto central (chocando-se com toda a mítica do Dom João Bosco enquanto um "visionário" que anteviu Brasília e toda uma cultura oficial que descrevia a cidade como se tivesse nascido do "vazio"), questão referida por meio de uma cartela final ("Este trabalho, fruto de um esforço coletivo, é dedicado à memória de todas as nações indígenas, aos presentes e futuros habitantes do planalto central").

Nota-se, portanto, que se trata de um caso intermediário, em que, apesar da legenda sugerir uma outra aproximação com os sujeitos representados e um olhar ético do cineasta para não anular suas subjetividades (já que, ao manter sua raiz linguística, pressupõe uma escuta), não há um gesto em que se sinalize que tal história possa ser por eles apropriada, visto que não são os Karajás que interpretam seus próprios papéis e a narrativa mítica ali contada não foi por eles criada, mas por um olhar estrangeiro dos romances históricos de Alencar.

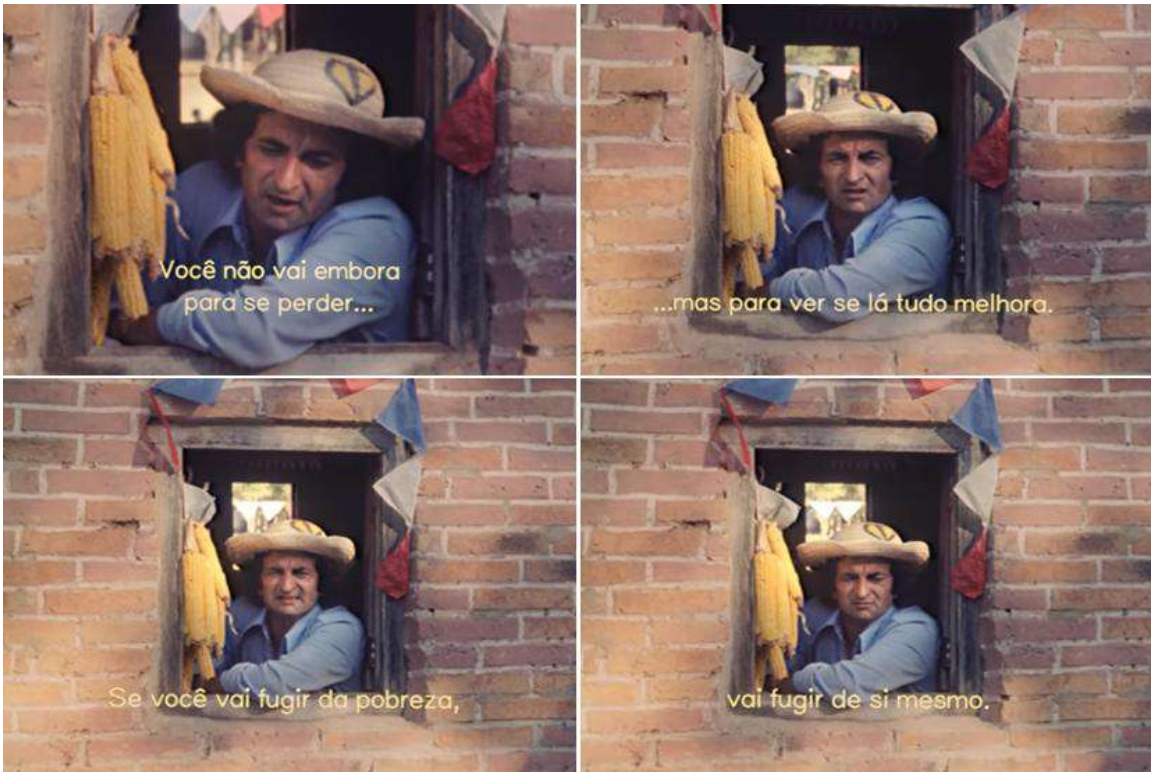
4.4.3.4. A legenda de tradução enquanto gesto de afirmação política e cultural em *Noites Paraguayas* (1982, Aloysio Raulino)

Em relação à legenda de tradução, outro caso significativo pode ser visto na tradução do guarani para o português por meio da legendagem em *Noites Paraguayas* (1982, Aloysio Raulino), obra que irá radicalizar os procedimentos verificados no filme citado de André Luiz Oliveira.

Aqui, a figura da tradução figura não apenas enquanto um gesto ético do cineasta de afirmação da cultura daquele que é por ele representado, mas atua como recurso para dar voz ao "outro" (neste caso, o imigrante em busca de oportunidades no Brasil) que, ao falar em sua língua original, tem suas características culturais preservadas. Realizado no momento da Abertura e primeiro longa-metragem do diretor (além da sua participação no filme coletivo *Vozes do Medo*, de 1972), com extensa trajetória em curtas e médias-metragens desde a

segunda metade dos anos 1960, *Noites Paraguayas* conta a trajetória de imigrantes paraguaios que após deixarem o campo, vem tentar a vida em São Paulo. Após uma série de problemas na capital, pela precarização da mão de obra e pela violência urbana, o retirante decide voltar a sua cidade natal, onde os problemas sociais mostram-se ainda mais agudos.

O uso de legendas de tradução do guarani é uma opção do filme que, ao mesmo tempo que aproxima o público da realidade dos personagens, lhes resgata sua dignidade, tirando-os do papel subserviente de imigrantes para serem vistos em sua plural identidade cultural. Por isso, para além de tal escolha se colocar enquanto parte de um olhar ético de Raulino perante aqueles que são ali retratados, firma-se como um gesto político do filme de afirmação das individualidades dos migrantes que eram privados de falarem sua própria língua justamente por aqueles que os exploram.



Imagens - *Noites Paraguayas* (1982, Aloysio Raulino)

4.4.4. Legenda em materiais de arquivo, apropriação e desvios: os casos de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e *O Vampiro da Cinemateca* (1977, Jairo Ferreira, Super-8)

O presente tópico irá examinar casos em que o desvio da função de tradução pode ser pensado através da citação de materiais de arquivo com as legendas de tradução já previamente embutidas. Nestes casos, é através da apropriação de imagens que a relação

estabelecida entre a cena citada e o contexto da narrativa faz com que o conteúdo da legenda ganhe outro sentido. Tal incorporação de múltiplas camadas intertextuais entre os filmes envolve um novo processo significante que continua, em maior ou menor grau, estabelecendo uma relação com o material original referido. Interessa aos filmes explorar justamente um olhar metalinguístico para a experiência do "cinema", de forma com que o ver, o fazer e o refletir se misturem.

A isto soma-se um gesto presente em todos os casos citados de um cineasta que vai a uma sala de exibição "filmar filmes" (referência presente em cartela de *O Vampiro da Cinemateca*). Esta figuração reverbera todo um horizonte citacional cinéfilo autorreferencial do Cinema Moderno aqui evocado e um lugar de certa cultura urbana de um cineasta como um "*flâneur* de imagens" que transita pela história do cinema, apropriando-se dela de forma fragmentária e permitindo-se um olhar expandido para cultura cinematográfica e seus códigos, de forma a somar diferentes regimes de imagens (parte dos filmes são filmados de televisores enquanto outros da sala de projeção) e seus ruídos (a flicagem, o registro amador).

Em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), as legendas, entre as quais aquelas apropriadas de *Verboten* (1959, Samuel Fuller) aparecem como parte do conteúdo das imagens assistidas pelo personagem-título no interior de uma sala de cinema, onde é possível lermos as seguintes legendas ("preciso saltar de pára-quedas", "siga Raul... 27 graus, 43 minutos de latitude norte... 12 graus...", "um bólide caiu nas proximidades da base do comandante", "explosão provocando trovando devido à velocidade ultra-sônica", "Rádio de atividade... Nova Arma"), que se tornam diegéticas por fazerem parte da imagem de uma "outra" tela (a qual o personagem vê a projeção) e reiteram a descontinuidade dos planos filmados. Portanto, a relação com a imagem nos induz a ler os conteúdos das legendas enquanto signos a serem decodificados, mas, ao mesmo tempo, há um interesse pela interfase gráfica trazida pelas inscrições textuais.



Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla)

Neste aspecto, porém, quem mais radicaliza tal procedimento é Jairo Ferreira no Super-8 *O Vampiro da Cinemateca* (1977), o que se dá por meio do enxerto de materiais apropriados com legendas embutidas, citadas justamente com o intuito de se criar uma nova relação entre aquilo que está escrito nas legendas enquanto signo. Para evidenciar o conteúdo do texto, o som original do filme apropriado é anulado, o que nos induz a relacionar o conteúdo das legendas totalmente deslocadas do contexto da imagem a que se referiam e decodificar as frases em outro contexto muito distinto daquele originalmente utilizado. As legendas são, portanto, esvaziadas do seu sentido de tradução e aparecem como "comentários" das cenas.

Em meio tais sequências apropriadas filmadas pela câmera do realizador, nota-se, como já antecipado, um jogo com os deslocamentos de sentido das legendas dos filmes captados por sua câmera Super-8 em um procedimento que envolve um "processo de deglutição do cinema, da arte e da cultura de massa em geral" (PANNACCI, 2013, p. 87).

Desta forma, "Jairo Ferreira re-significa sons e imagens e se apropria de obras alheias para inventar novos signos" (PANNACCI, 2013, p. 87) por meio "de imagens sugadas, de legendas de outros filmes presentes na tela, letras de músicas, locuções radiofônicas, letreiros da cidade, etc." (PANNACCI, 2013, p. 88). No primeiro deles ("eles a tiraram de mim, minha doce Vitória... / mas eu a reaverei... / e eles pagarão com isso com suas próprias vidas"), no contraste com o som e precariedade da captação, nos é desnudado o lado melodramático da cena, aqui sem uma relação de causa e consequência presente no material original que, deslocado, nos evidencia os aparatos fílmicos.



Imagens – *Vampiro da Cinemateca* (1977, Jairo Ferreira)

Algumas cenas depois, o mesmo procedimento de apropriação da legendagem volta a aparecer (no qual, lê-se "... onde além do arco íris... /... voam pássaros azuis. / Pássaros voam além do arco-íris... /... porque eu na posso voar"). Há, mais uma vez um deslocamento do contexto originalmente dado à tradução, que é ressignificado através da montagem de Jairo, já que os versos remetem a uma tradução da canção *Over The Rainbow* (de Harold Arlen e Yip Harburg) composta para ser interpretada por Judy Garland em *O Mágico de Oz* (1939, Victor Fleming) e apropriada, com ironia, em *A Câmera de Horrores do Abominável Dr. Phibes* (1972), continuação de *O Abominável Dr. Phibes* (1971), ambos dirigidos por Robert Fuest e estrelados por Vincent Price.

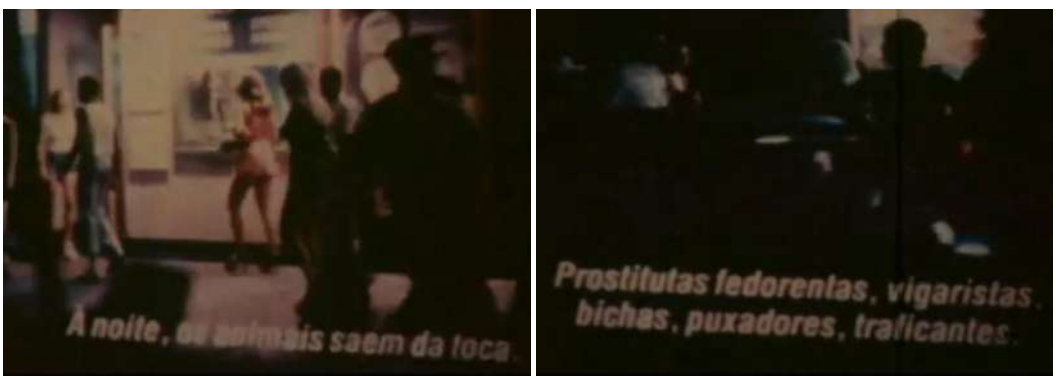
Tal ironia na apropriação da canção, somada à escolha da distribuidora do filme no Brasil de ter legendado à canção, certamente foram pontos de interesse do realizador ao "vampirizar" a cena enquanto a registrava com sua câmera Super-8. A isto soma-se, especialmente, a escolha de Jairo de referir-se à obra devido às falas do personagem de Price e sua "cabine de torturas", algo que, invariavelmente, naquele contexto, era lido pelo cineasta em relação ao aparato de tortura dos órgãos de repressão da Ditadura Militar. Tal menção aparece na narração ("na câmera de horrores do Dr. Phibes paulista, muita gente sumindo e o custo de vida subindo"), o que faz referência aparato de tortura, em especial, no caso paulista, sob responsabilidade de Erasmo Dias, mais próximo à linha-dura do regime, e as ações do DEOPS-SP (Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo, cuja sede estava localizada na região da Luz, ao lado da Boca do Lixo) e do DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informação, cuja sede principal era localizada na Rua Tutóia). Em texto não-publicado transcrito por Pannacci, Jairo Ferreira confirma que teria sido este o ponto de partida para a escolha do texto citado:

> Nos dias mais negros de outubro de 1975, quando morreu Vladmir Herzog, meu filme estava sob o impacto emocional desse acontecimento e passou a se chamar *Doutor Phibes em São Paulo*, mas isso se diluiu ao longo de dois anos (FERREIRA apud PANNACCI, 2013, p. 77).



Imagens – *Vampiro da Cinemateca* (1977)

O procedimento volta a ter destaque em uma cena que introduz uma perambulação pela noite no centro da capital paulista, quando há uma nova apropriação de sentido das legendas "vampirizadas" de outro material audiovisual. Nela, tal cenário da marginalidade urbana é referido por meio da legendagem ("à noite os animais saem da toca / Prostitutas fedorentas, vigaristas, bichas, puxadores, traficantes"), que gera outro deslocamento de sentido entre o material original e o procedimento de montagem que ambienta este universo de uma subjetividade marginal construída por meio dos inúmeros signos costurados pelo realizador.



Imagens – *Vampiro da Cinemateca* (1977)

Nos casos aqui referidos, portanto, o material de arquivo apropriado pelos realizadores é escolhido também com o intuito de articular uma relação com a palavra nele inserida através das legendas contidas na cópia dos filmes que o diretores tem acesso. Deslocadas do seu contexto de tradução, as legendas nos permitem uma nova relação com a imagem, adicionam camadas de leitura e, por vezes, desviadas do seu referente, criam novas situações para refletirmos as implicações éticas e políticas que surgem de tal apropriação.

Assim como nos casos citados de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e *O Vampiro da Cinemateca* (1977, Jairo Ferreira), é a partir de tal procedimento que outros trabalhos contemporâneos articulam tais camadas destes ruídos de tradução provocadas pelo deslocamento de função das legendas, caso que pode ser visto em três obras que se apropriam de stills de filmes justamente pela articulação com as legendas. O primeiro exemplo são alguns dos fotopoemas de Tadeu Jungle, em que o artista captou imagens de legendas que criassem um ruído em relação àquilo que era visto na imagem, apropriando-se de situações inesperadas criadas na relação entre a legenda e a situação vista em cena. Destaca-se ainda o trabalho de Daniel Jablonski *Still Brazil* (2018, exibida na ocupação do Paço das Artes no MIS-SP), no qual, utilizando-se de um grande acervo de imagens *still* de cópias legendadas de filmes estrangeiros que faziam menções ao Brasil, as desloca de contexto, de forma a evidenciar estruturas geopolíticas de poder a partir de tal compilação das diferentes situações em que o país foi citado. Por fim, cabe citar *Botão* (2020), trabalho de arte digital feito exclusivamente para ser exibido durante um mês na plataforma aarea (sendo excluído depois de cumprido o prazo estipulado pela curadoria) concebido por Jac Leirner em que, a partir de um arquivo de fotografias (feitas com o celular) de filmes legendados, a artista combina aleatoriamente, através de um algoritmo, duas das imagens por vez, de forma que, desviados dos seus sentidos originais e com as fontes já não reconhecíveis, elas possam ser recombinadas infinitamente, se rearranjando poeticamente na tela e revelando novas relações políticas e estéticas até então ausentes.

4.4.5. Legendagem como um procedimento disruptivo da relação som-imagem

No último eixo de investigação deste tópico, nos deteremos nos casos de *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães), *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970, João Silvério Trevisan) e *A Herança* (1971, Ozualdo Candeias) em que a legenda torna-se parte de um procedimento disruptivo da relação som-imagem e de experimentação de linguagem em

substituição aos diálogos na banda sonora, trazendo implicações políticas e estéticas num jogo com os códigos cinematográficos.

Partindo de exemplos em que as legendas aparecem para substituir um diálogo ausente na cena e tornam-se um procedimento de desvio da sintaxe fílmica, investigaremos a experimentação de linguagem com os ruídos causados por casos em que elas são propositalmente desviadas de uma simples tradução da fala verbalizada com a intenção de gerarem novos estranhamentos para o espectador, de distanciamento da diegese.

Neste sentido, tratam-se de exemplos em que o dispositivo fílmico incorpora novas camadas de significação ausentes dos diálogos através de um procedimento que envolve o uso de menções escritas, visto que são filmes sonoros em que há um gesto de recusa momentânea da fala oralizada em prol da busca de novos signos na relação entre o verbal e o escrito.

4.4.5.1. A experimentação com os processos de legendagem em *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães) e *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970, João Silvério Trevisan)

Nos dois primeiros exemplos, *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães) e *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970, João Silvério Trevisan) é o ruído causado pela inesperada ausência da voz que interessa os realizadores, o que se dá, em especial, pela forma como tais procedimentos evidenciam a arbitrariedade do registro e o jogo com os códigos cinematográficos.

No primeiro exemplo, a produção baiana *Caveira My Friend* (1970), as legendas aparecem como um recurso cênico para potencializar o descompasso entre a banda sonora e a imagem, sem que haja qualquer procedimento de tradução envolvido. No filme, destaca-se a cena na qual os atores, desviando de seus personagens, revelam seus anseios e expectativas. A ruptura entre o plano da representação e o diálogo sobre o oficio do ator é marcada por uma total dissintonia entre o som e a imagem, o que se dá em duas etapas. Na primeira delas, um dos atores faz comentários sobre seu oficio na banda sonora (“Meu nome é Ricardo Petraglia, nasci em São Paulo, tenho 19 anos e sou ator. E acho que sou um bom ator. Meu pai é... bom, pai não quer dizer nada, o papo é bem outro, não é que vocês estão fazendo aí”) enquanto a cena do filme, uma reunião de jovens, é silenciada momentaneamente (o que é ironizado no áudio). Em seguida, por meio de legendas, uma atriz comenta o que gostaria de ser/interpretar, enquanto na banda sonora ouve-se seu canto e o som direto da cena permanece

silenciado: “Toda vez que eu assisto a um filme eu penso no que eu gostaria de ser / uma mulher estranha, vidente, iluminada”. Terminada a exibição da legenda, o som direto volta à cena e após seu comentário (“E meu nome seria outro”) dizendo que o que a movia na arte da interpretação era a possibilidade de ser “outra”, há um corte brusco para a imagem da atriz representando aquela que ela gostaria de ser, já com outro figurino e uma peruca.

A legenda, portanto, introduz uma ponte para o imaginário, um desvio na trama na qual somos apresentados a um novo personagem, que invade a narrativa e passa a interagir com os outros. Ao longo do filme, inúmeros desvios entre a banda sonora, a imagem e o uso das legendas voltam a aparecer, o que inclui uma brincadeira com a dublagem, na qual, a voz de uma atriz é ironicamente substituída por uma voz masculina, e nova inserção de legendas no diálogo de uma personagem com a sua mãe (“Ora mamãe, já não lhe disse para não aparecer vestida assim? / a senhora é muito sem mistério e me arrasa nos negócios. Fora! Chá! Fora!”) marcada por um novo corte abrupto na banda sonora que reitera o descompasso intergeracional entre elas.



Imagens - *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães)

Dirigido por João Silvério Trevisan, *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970) também faz uso de um jogo com a figuração das legendas. A obra parte de um percurso de um grupo de sujeitos marginalizados, no qual, a cada cena se agregam novos personagens que se “encontram na estrada e, através de uma longa peregrinação, chegam a (...) uma cidade morta,

uma civilização fantasma" (NAZÁRIO, 1986, p. 75). Em meio a esta narrativa, Trevisan articula uma construção de uma ampla reflexão da formação histórica brasileira, dos mitos de fundação com um olhar para os processos políticos em curso e sobre o contexto repressivo instaurado pelos militares no poder.



Imagens - *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970, João Silvério Trevisan)

Neste grupo de marginalizados (o retirante, a prostituta, o intelectual que é obrigado a queimar suas obras pela repressão do Estado, o escravizado, o indígena que mora das periferias das cidades, os deficientes físicos e visuais, assim como aqueles que contrariam os discursos repressivos de gênero, personagens transexuais e homossexuais) e "marginais" (o parricida, o cangaceiro) que, sem destino, caminham pelo interior do Brasil, há um "grito dos excluídos" que reagem, através do avacalho, à um sistema de bens de consumo que os exclui nos colocando, paradoxalmente, diante de uma reflexão sobre a nossa própria formação social e histórica, terceiro-mundista e subdesenvolvida.

A cena final, síntese de tais aspectos aqui referidos, faz uso de um conjunto de cartelas de texto dispostas como legendas que evidenciam os ruídos daqueles que, de alguma forma, sintetizam nossa plural formação social (africana, indígena, etc.), ali carnavalizada e deglutida por um universo da marginalidade. Com uma câmera fixa, a cena enquadra o grupo de personagens no fim de sua jornada com um cemitério na periferia de uma grande cidade ao fundo. Amontoados em frente à câmera, eles passam a transitar pelo espaço de forma circular em uma espécie de dança mítica de formação carnavalizada e dirigida para a câmera. Enquanto isso, uma dúzia de cartelas-legendas exibe o seguinte texto:

> Apresentamo-nos ao povo civilizado aqui presente! / Somos representantes das feras desta terra / Mas hoje queremos ser irmãos de todos / Juramos pelos novos deuses... / ...que acataremos com obediência as regras da civilização / Abandonaremos os maus costumes da selva / ganharemos honestamente nosso dinheiro... / A fim de fazermos o tratamento da sífilis que nos espera / Ah! A Civilização é uma delícia / Que venha a sífilis! Estamos prontos para apodrecer / Bem-vinda a Civilização da sífilis! / Viva a Civilização!!!

Neste caso, as legendas não fazem menção a uma noção de tradução, mas sim a algo que estaria referido enquanto grupo, visto que os personagens evocam um conjunto de sujeitos de nossa formação social e que, após tal longo percurso mostrado durante todo o filme, chegam à dita "Civilização" (em maiúsculo), que os exclui e os marginaliza, mas que eles não podem evitar. Não poderia haver, portanto, um narrador uníssono que os representasse e, neste gesto de recusa, é o texto que entra no lugar da fala oralizada. Tais sujeitos ("representantes das feras desta terra") são, então, obrigados pelo dito "progresso" presente no discurso oficial do Estado brasileiro no contexto de realização do filme a incorporarem-se naquilo que irá excluí-los. Portanto, tal horizonte crítico reverbera diretamente como, em meio aos projetos do Governo Médici, seu Plano de Integração Nacional e o discurso ufanista presentes no projeto desenvolvimentista em vigor (já demonstrados por slogans como "integrar para não entregar"), aqueles excluídos pelo "milagre econômico" são alvo das ações repressivas do Estado, caso do massacre das populações indígenas que se contrapunham a este processo e eram visto como "entraves" ou mesmo no caso dos inúmeros camponeses torturados na região do Araguaia mesmo sem qualquer contato ou relação com a guerrilha como forma de coação.

Os textos das legendas evocam como o grupo, agora involuntariamente incorporado na "civilização", era obrigado a jurar "novos deuses", acatar "com obediência as regras" e abandonar os "maus costumes da selva", caso que diz muito sobre a migração das populações indígenas para uma situação de miserabilidade social na periferia das cidades. Além disso, o texto recupera menção anterior em relação ao discurso do governo em defesa da pílula anticoncepcional, o que não preveniria doenças sexualmente transmissíveis, caso da sífilis, como já tratado em cenas precedentes.



Imagens - *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970)

4.4.5.2. "... E o resto é silêncio": A legendagem e a adaptação de Hamlet em *A Herança* (1971, Ozualdo Candeias)

Nos casos destacados neste tópico, verifica-se uma ampla possibilidade de usos da legendagem a partir de diferentes relações com a diegese fílmica e com a ideia de tradução. É no exemplo seguinte que se encontra, porém, o mais interessante dos casos de experimentação de linguagem entre os citados, já que radicaliza tal procedimento na proposição de um filme que evita o uso da fala oralizada e faz uso, ainda que de forma esparsa, da legendagem: o caso de *A Herança* (1971, Ozualdo Candeias).





Imagens - *A Herança* (1971, Ozualdo Candeias)

Com boa parte das cenas sem diálogos, que aparecem por vezes, transcritos por meio de legendas, já há de princípio um jogo com os códigos cinematográficos em um experimento radical de linguagem a partir da apropriação do universo do texto de Shakespeare que, ao longo do filme, é constantemente desviado dos seus referenciais históricos, espaciais e temporais, de forma a sugerir outras camadas de leitura que ganham potência justamente no radical deslocamento de contexto implicado nas escolhas de Candeias.

Adaptação de *Hamlet* (peça teatral escrita entre 1599 e 1601) para retrógrada estrutura fundiária brasileira, o filme é referido por Marcel Álvaro Amorim (2016) como uma "obra intertextual, configurando-se também como uma adaptação transcultural, antropofágica, do drama shakespeariano" (AMORIM, 2016, p. 10). Candeias incorpora “outras” questões, ausentes na obra original e se serve da obra, com liberdade, referindo-se inclusive ao problema fundiário brasileiro e à questão do preconceito racial (através da figuração de uma Ofélia, negra, que suscita tais questões). Destaca-se, em especial, a mudança no desfecho da trama, como destaca o próprio cineasta:

> Eu botei na fita a nossa questão social da terra: antes do duelo com o tio, Omeleto passa toda a sua herança para quem trabalha na terra. Ai eu mostro os beneficiários. (…) Isso não tem no original, é claro, mas eu botei na fita, no meu Shakespeare caipira, interiorano, tanto no sentido geográfico quanto cultural (CANDEIAS apud AMORIM, 2016, p. 24).



Imagem - *A Herança* (1971)

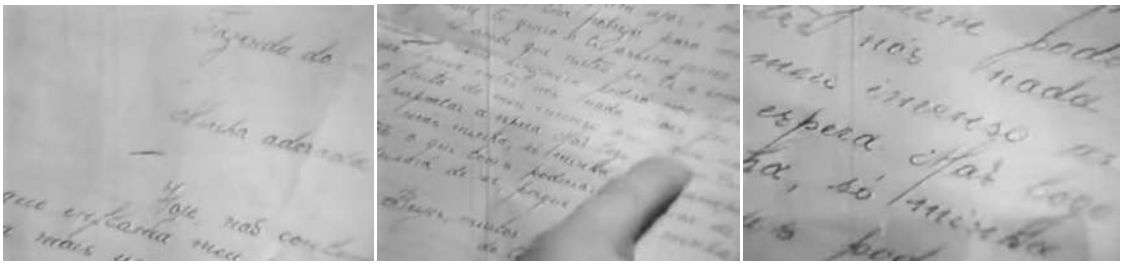
Há apenas sons ambientes na banda sonora do filme (com especial destaque para sons emitidos por animais, o que inclui grunhidos dos mais diversos, latidos, mugidos, etc.), que se tornam importante elemento de ambientação do cenário rural do interior do Brasil (por meio de um recurso assumidamente inverossímil), e praticamente todos os diálogos entre os personagens se apresentam através do texto na tela. Com isso, "Candeias parece vislumbrar ainda uma outra experiência da palavra (...), não-mediada (...): ao invés da palavra mediadora, sua presença, a matéria bruta e amorfa do seu som" (BORGES, 2009, p. 165) e, nesta direção, a legenda figura como um registro da arbitrariedade próprio signo, em especial, pela sua descontinuidade ao longo da estrutura do filme, de forma a não recompor integralmente os códigos da comunicação verbal dado os descompassos sempre reiterados. Em paralelo, os ruídos presentes durante todo o filme revelam o que há de animalesco naquela paisagem e reverberam como recursos anti-naturalistas de quebra da diegese:

> O pipilar de pássaros, rugidos, berros, mugidos e balidos substituem o discurso dos personagens. E com isso temos o comentário sonoro gerando uma interpretação imediata de cada cena sem fala. Cada personagem assume a posição de um animal e seu "lugar" no mundo dos bichos (ou na cadeia alimentar, diriam os biólogos...) (NETO e TOLENTINO, 2007, p. 158).

Desta forma,

> Retrocedendo sua expressão a uma espécie de "grau zero" da representação, Candeias parece provar, a partir de sua postura ficcional diante da história, uma virtude primordial e fundadora de sua prática, a saber, a virtude da liberdade (BORGES, 2009, p. 169).

Neste caso, há uma referência direta a recursos da própria história do cinema (na incorporação de cartas filmadas e das legendas que, neste contexto, indiretamente, fazem referência a seu uso no cinema silencioso) na forma como a adaptação de Shakespeare é transposta para uma estética própria do imaginário de Candeias, segundo Ramos "poeta da sensibilidade lírica popular da Boca" (RAMOS, 2018, p. 196). A precariedade torna-se elemento poético e o ruído incluí-se como parte da linguagem daquele universo que revela com crueza e poesia um olhar para o cinema, cujos códigos são desconstruídos e desviados, no nível da linguagem, e que, paralelamente, reverberam o lugar do silêncio do homem sertanejo.



Imagens - *A Herança* (1971)

Através das legendas, o texto na tela amplia suas possibilidades narrativas na incorporação do linguajar daqueles que habitam os rincões do país, locais nos quais o excludente projeto desenvolvimentista de integração nacional do governo Médici não chegam. Tal procedimento causa um estranhamento no espectador que, ainda que de formas distintas, já tem contato prévio com o imaginário da tragédia shakespeariana e, no filme, passa a ser confrontado com um "constante jogo entre o mundo não moderno brasileiro – sua terra –, e o mundo civilizado" (BORGES, 2009, p. 148).

No célebre monólogo de Hamlet na primeira cena do terceiro ato da peça, por exemplo, é interessante notar como, através do uso do texto na tela, a adaptação de Candeias para a estrutura dramatúrgica proposta surte efeito.

Na cena citada, Homeleto (nome dado ao personagem de Hamlet) entra em uma pequena capela e, após retirar o chapéu após uma curta oração (simbolizada pelo seu gesto), encontra uma jovem ao fundo e dá início ao monólogo, transcrito exclusivamente pelas legendas:

> Matam meu pai, prostituem minha mãe, tomam o que é meu. Eu, vadio dos mais vis, não mexo nem um dedo, não verto nenhuma lágrima. Ouvi dizer que tem gente que já chorou por Hécuba, sem nunca saber o que é ou o que foi Hécuba.

Neste momento surge um crânio de um boi em primeiro plano, que é carregado pelo personagem e a legenda afirma: "Não, não sou um homem. Devo ser um Homeleto. Ser ou não ser. Morrer pra dormir, dormir pra sonhar".

Na sequência, pela primeira vez, podemos ouvir o ator pronunciar alguma palavra ("To be or not to be, that's", no idioma original), ainda que fora de sincronia com a voz, com a carcaça da cabeça do boi nas mãos (que substitui o crânio humano, de Yorick, usualmente utilizado em inúmeras encenações). Ele não pronuncia a frase inteira na dublagem, mas é possível ler em seus lábios que ela foi dita integralmente alguns segundos depois. Na sequência, o personagem carrega os ossos consigo e se despede da jovem.

Na escolha de manter a frase em inglês, há um procedimento reverso de tradução, visto que se trata exatamente daquele trecho que, ainda que de forma isolada do seu contexto original, incorporou-se ao imaginário popular como uma síntese do pensamento da obra, algo que aqui ganha um tom irônico, em especial pela forma como é pronunciada em cena, em que o ator sorri maliciosamente, como uma referência "à presença do estrangeiro não devorado" (AMORIM, 2016, p. 20), que esvazia a citação de sua pretensa "profundidade", a qual o espectador já aguardava.

Há que se destacar a concisão das legendas, visto que, enquanto no original tal trecho é composto por "35 versos, no texto do filme brasileiro, somos apresentados a cinco" (AMORIM, 2016, p. 19) e, com exceção daquele mantido em inglês, todos muito distintos do original em uma "tradução que não encontra paralelos em outras versões de Hamlet" (AMORIM, 2016, p. 17).



Imagens - *A Herança* (1971)

A próxima cena, ambientada em um circo, volta a trazer a articulação com a legendagem. O espaço é, à princípio, introduzido por uma placa ("Circo 4 irmãos") e, no fundo do cenário, as palavras "música, arte, luz e alegria". Na sequência, o protagonista, Homaleto, pede aos cantadores uma canção, algo transcrito na legenda: "Podereis, sendo bem pago, cantar uma moda de vida inteira que eu escrevesse. Pois irão cantar para os senhores dessa terra que se perdem no horizonte". Para uma pequena plateia, eles cantam uma canção que é parte integrante da narrativa, o que pela segunda vez, agora por meio da música, rompe o silêncio dos personagens e sua sisudez e aparece como uma abertura a um espaço do sonho. Tal cena dos violeiros referida é realizada para retratar o momento em que a peça de Shakespeare mais explora a metalinguagem, quando Hamlet faz uma encenação para seu tio. Essa é a única sequência em que a voz humana pode ser ouvida em uma cena por completo, apenas através da música dos violeiros. Isto causa um estranhamento no espectador em um momento de clímax do filme, que muito contribui e explicita a forma como diretor conduz a narrativa.



Imagens - *A Herança* (1971)

Em outro trecho, a exibição de mais uma carta aparece como ferramenta narrativa na ausência dos diálogos, com os seguintes dizeres: "como estou pre-vendo, são tão poucos que poderão ser contatos nos dedos de uma mão. Meus dias estão contados, portanto meu desejo é que minhas terras sejam entregues àqueles que nelas trabalharam e que nelas nasceram, por que eles poderão fazer mais e melhor do que meus parentes (…)". No grifo identificado, há uma marcação no texto da legenda, que sublinha o trecho cuja entonação do personagem seria mais marcada e pausada, ou seja, é uma marca da oralidade transcrita para o texto, ao mesmo tempo que destaca um aspecto central da fala, justamente aquele que mais ecoa o cenário político:

> A modificação empregada por Candeias no final da peça (em *A Herança* o personagem de Hamlet doa suas terras para os pobres da região, em carta lida por Fortimbrás) (...), fator fundamental para a compreensão da dimensão política que o filme pretende contestar (COSTA, 2010, n. p.).

No final do filme, há um intertítulo com os dizeres "... e o resto é silêncio", que sintetiza a relação do filme com a palavra e deixa clara as implicações da utilização dos intertítulos em sua proposta de experimentação de linguagem. Neste caso, ao subverter a base do cinema falado com a substituição do diálogo pelo uso do texto na tela, é possível pressupor uma reflexão ampla sobre linguagem cinematográfica e seus códigos.

Além disso, tal estranhamento causado pela proposta dramatúrgica do diretor, além de evocar a sisudez do meio rural (e todos aqueles que não tinham poder de fala naquele contexto), refere-se a um silenciamento que, invariavelmente, ecoa o momento político país no momento em que o filme foi realizado, no auge da repressão, em que aquelas populações do meio rural eram ignoradas pelos projetos do "Brasil Grande" das pautas desenvolvimentistas do Estado brasileiro, já que não atendiam os interesses econômicos, e eram largados à própria sorte. A isto, soma-se uma possível reverberação ao gesto "subversivo" de Cadeias ao já referido desfecho do enredo em que, desviando do original, inclui uma referência à questão fundiária, ao sugerir que a terra havia sido dividida entre todos os trabalhadores na herança de Homeleto e, nesta perspectiva, tal "silêncio" evoca de alguma forma tal experiência silenciada desde o contexto pós-Golpe de 1964 das pautas por

reforma agrária seguida da sistemática perseguição àqueles que levantaram tais bandeiras (caso das Ligas Camponesas, por exemplo).



Imagem - *A Herança* (1971)

Conclui-se, portanto, a partir das sequências revisitadas, que se trata de obra fundamental entre aquelas que radicalizam a relação entre o texto na tela e a legendagem, pelas camadas que o filme articula em torno dos procedimentos de tradução e pela liberdade com que as referências literárias se relacionam com os processos comunicacionais, referidos com o linguajar dos personagens. Tais escolhas geram implicações estéticas e políticas que tal desvio pode trazer, seja pela incomunicabilidade entre os personagens quanto pela escolha de assinalar tal ruptura aos substituir os poucos diálogos presentes em cena por legendas.

4.5. A citação textual e as propostas do audiovisual brasileiro pós-1968: resistência e intertextualidade

> Não diferencio o escrever sobre cinema do escrever cinema; escrever sobre cinema já seria fazer cinema, com a máquina de escrever (SGANZERLA, 2007, p. 15).
> O escrever é mais livre. Pode-se escrever aquilo que se quer e se o livro não é publicado, não importa. Em vez disso, o cinema implica em uma máquina, mas não existe diferença entre a máquina de escrever e a cinematográfica, como é claro desde Walter Benjamin (ROCHA, 2004, p. 301).

Entre os filmes aqui situados, a apropriação de referências, códigos e estilos, na sua dimensão metalinguística ou intertextual, é parte de uma construção de um pensamento fílmico que articula múltiplas camadas de citações que incluem diversos procedimentos do texto na tela. A partir de uma identificação dos recursos mais frequentes no corpus fílmico, nos foi possível rastrear um conjunto de recorrências destas formas de figuração do texto que pudessem trazer indicativos em torno destas possibilidades.

Desta forma, tendo em vista como nos projetos de cinema articulados no contexto de 1968 a citação textual aparece enquanto um meio de resistência e intertextualidade, nos

debruçaremos sobre um conjunto de obras que fazem uso de tal procedimento através do texto na tela.

No conjunto de filmes que serão aqui relacionados, notam-se citações por meio de cartelas de texto e intertítulos, mas também através de elementos da cena: capas de livros, cartazes de filmes, páginas de jornais e revistas, grafismos na imagem, entre uma dezena de outras possibilidades que exploram tais recursos. Há uma postura bastante coerente que envolve como ponto de partida, uma

> (...) descoberta intertextual atraída pelo verniz clássico que incorpora, numa inspiração *nouvelle vague*, desde o filme B autoral hollywoodiano mais precário (ou cafajeste), o *western*, o musical e o policial *noir*, agora glorificadas exatamente na precariedade que antes tanto incomodava e no deboche, que lhes é inerente (RAMOS, 2018, p. 183).

A partir de tal referencial, introduziremos o tema da citação no cinema e, em seguida, nos concentraremos na prospecção de uma filmografia que, produzida neste contexto da Ditadura Militar, articula estas múltiplas camadas intertextuais como uma figura central da sintaxe fílmica e joga com suas implicações políticas, estéticas e éticas.

4.5.1. A citação no cinema e o cinema que cita: antecedentes e advertências

A figuração da citação textual no cinema pode ser pensada a partir de um referencial histórico bastante amplo, visto que está presente desde os seus primórdios. Seus usos, porém são diversos: há desde casos em que aparecem por meio de intertítulos até aquelas no espaço da cena, de citações anônimas à outras acompanhas por dados bibliográficos do citado. Portanto, para além das referências diretas por meio de uma voz *off*, "uma citação (...) pode aparecer de forma escrita, caso de um parágrafo de um livro filmado, (...) impressa numa parede; ou escrita num papel, (...) por um personagem ou impressa no próprio material fílmico" (COUTINHO, 2010, p. 124).

Segundo Mário Alves Coutinho, "o comentário e o diálogo com um texto, no cinema, são ao mesmo tempo simultâneos e sucessivos" (COUTINHO, 2010, p. 124), já que as citações implicam, ao mesmo tempo, um diálogo com o conteúdo daquilo que é referido e um olhar para as implicações que tal citação possuem na narrativa, visto que referenciar determinados autores ou dados históricos somam novas camadas de leitura.

É preciso considerar, porém, que há um gesto muito distinto entre o personagem que lê em cena, a narração de um trecho de um livro ou um fragmento de página que é exibida para que o espectador leia, assim como é distinta a relação estabelecida entre uma citação de uma fonte textual em obras inspiradas ou adaptadas e aquelas em que a citação se dá de forma por vezes fortuita ou apenas a criar um ruído de sentido.

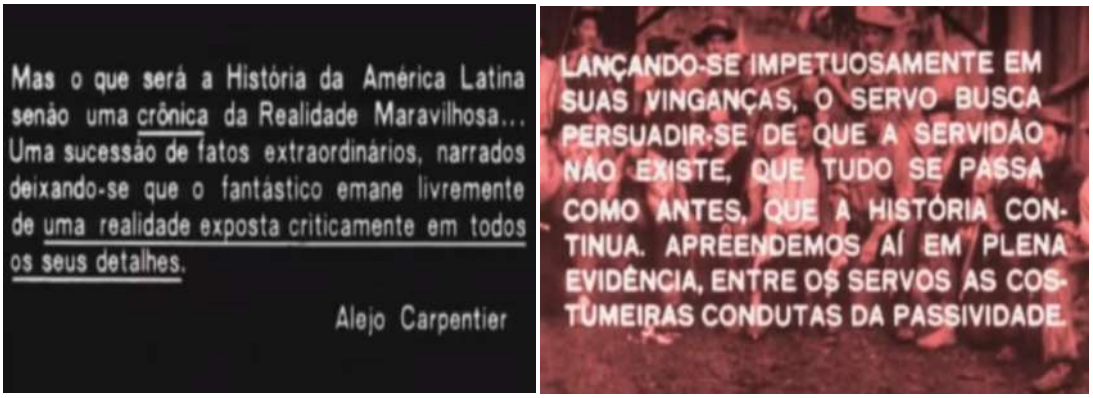
Uma investigação em torno do recurso à citação direta por meio de cartelas de texto pode nos trazer muitas indicações sobre as filmografias apresentadas se pensadas a partir do ponto de vista da figuração do texto na tela, visto que se trata de um procedimento que pressupõe escolhas estéticas e políticas do autor com os sujeitos, objetos e temáticas representadas. Ao deslocar o eixo para um olhar histórico/dialético em torno dos diferentes usos das citações em cartelas, tal metodologia nos revela considerações sobre as distintas leituras da história presentes nas obras, ou seja, como os filmes refletem sobre os processos históricos brasileiros.

Trata-se de um recurso bastante difundido e, portanto, mapear o uso de citações no cinema certamente indicaria um número muito significativo de obras. Se pensássemos, por exemplo, em procedimentos que partem da citação de personagens históricos, seria possível relacionar casos tão distintos quanto as cartelas com citações de Lênin, colocado em um lugar a ser reverenciado na história soviética em *A Mãe* (1926, Vsevolod Pudovkin) até os fragmentos da carta de Pero Vaz de Caminha em *O Descobrimento do Brasil* (1937, Humberto Mauro) na construção de uma narrativa heróica da chegada dos colonizadores portugueses ao Brasil.

Na tentativa de buscar os distintos usos das citações no cinema brasileiro, foi possível rastrear uma filmografia bastante vasta que fez uso de citações textuais, em especial, por meio de cartelas de texto, introduzindo temáticas, relacionando-se com autores cujo debate sobre o tema que a obra irá refletir já é consolidado ou fazendo referência a nomes canônicos que pensaram o objeto ao qual o filme se debruça.

Qualquer tentativa de catalogar tais usos levará a um conjunto bastante diverso de filmes e projetos de cinema. Há cineastas, por exemplo, cujas obras frequentemente recorrem ao uso de uma citação textual após os créditos iniciais ou junto aos créditos finais. Líbero Luxardo, por exemplo, *Um Dia Qualquer* (1965) introduz o filme com citação de Petrarca. Abílio Pereira de Almeida, em *Candinho* (1954) cita Voltaire, autor cuja obra *Cândido, ou o*

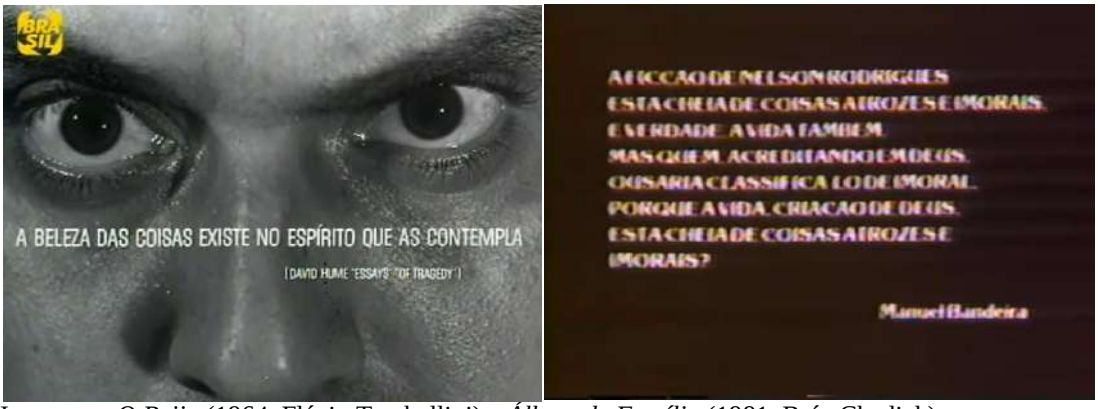
otimismo (1759) fora adaptada. Carlos Hugo Christensen faz uso de inúmeras citações em suas obras, caso de *A Mulher do Desejo* (1975, com citação à S. T. Coleridge), *A Morte Transparente* (1978, com citação de frase de Rudyard Kipling) e *A Intrusa* (1979, que faz referência a frase de Jorge Luis Borges e de um trecho da Bíblia). William Cobbett, por sua vez, cita frase bíblica em *A Vida de Jesus Cristo* (1971), de Câmara Cascudo em *Jesuíno Brilhante, O Cangaceiro* (1972) e Balzac em *Uma Tarde Outra Tarde* (1974). Paulo Thiago, em *Os Senhores da Terra* (1970, Paulo Thiago) faz referências a Alejo Carpentier, Frantz Fanon e Carlos Drummond de Andrade. Jean Garrett, em *A Força dos Sentidos* (1978) faz menção à H. P. Lovecraft. Alfredo Sternheim à Edgard Allan Poe em *Mulher Desejada* (1978); Cláudio Cunha à Santo Agostinho em *O Gosto do Pecado* (1980); Ody Fraga à Miguel de Unamumo em *A Fêmea do Mar* (1981); Victor Lima à Shelley em *Crazy - Um Dia Muito Louco* (1981); Jean-Pierre Manzon (com o pseudônimo Pedro Mawashe) à Sigmund Freud em *Força Estranha* (1983); Guilherme de Almeida Prato à Karl Marx em *Flor do Desejo* (1983); Antonio Carlos Fontoura, à Rainer Maria Rilke em *Espelho de Carne* (1984). Trata-se também de algo bastante presente inclusive no cinema contemporâneo brasileiro, no qual, uso de citações por meio de cartelas de texto é frequente, como ocorre em *Lamarca* (1994, Sérgio Rezende), que tem início com um texto de Charles Dickens, em *A Paixão de Jacobina* (1992, Fábio Barreto) que cita o Evangelho segundo Mateus, em *Irmãos de Fé* (2004, Moacyr Góes, com a frase "Paulo 1 Corintios 13"), em *Diários de Motocicleta* (2004, Walter Salles) que cita uma frase de Che Guevara, em *Bezerra de Menezes – O Diário de um Espírito* (2008, Glauber Filho e Joe Pimentel), com uma citação atribuída ao Anjo Ismael, em *A Revolta de Oceano Atlantis* (1993, Francisco de Paula) com um verso de Fernando Pessoa e em *O Aleijadinho - Paixão, Glória e Suplício* (2000, Geraldo Santos Pereira, com uma citação de Germain Bazin), apenas para nos concentrarmos nos exemplos mais variados possíveis.



Imagens – *Os Senhores da Terra* (1970, Paulo Thiago)

Se pensássemos em recortes mais estritos, caso, por exemplo, de sua figuração no Cinema Novo, seria possível verificar que o uso mais frequente de procedimentos ligados ao uso do texto na tela aparece nas citações diretas por meio de cartelas de texto. Trata-se da única presença constante da figuração do texto neste cinema, em especial, através de cartelas antes e depois dos créditos em filmes já da segunda metade da década de 1960. Entre os exemplos, destaca-se caso da citação a um poema de Mário Faustino em *Terra em Transe* (1967, Glauber Rocha), de Nietzsche em *O Bravo Guerreiro* (1968, Gustavo Dahl), de Drummond em *Opinião Pública* (1967, Arnaldo Jabor) e de Paulo Prado em *Pindorama* (1970, Arnaldo Jabor). Além disso, há referências diretas a fontes ou obras adaptadas, caso de *Menino de Engenho* (1965, Walter Lima Jr.) em que há duas citações da obra original de José Lins do Rêgo e das inúmeras citações em *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1970, Nelson Pereira dos Santos) que citam as fontes originais de autores do século XVI que foram referências diretas para o filme, caso de citações de Abade Thevét, Padre Anchieta, Pero de Magalhães Gândavo, Gabriel Soares de Souza, Padre Manuel da Nóbrega, Hans Staden, Jean de Léry e Mem de Sá.

Tais referências em torno da citação por meio de cartelas de texto e intertítulos pode, por exemplo, nos revelar indicativos interessantes em torno da noção de adaptação. Para ilustrarmos tal relação usaremos o exemplo de dois filmes que adaptam a obra de Nelson Rodrigues, *O Beijo* (1964) de Flávio Tambellini e *Álbum de Família* (1981, Bráz Chediak). Em *O Beijo*, adaptação de *O Beijo no Asfalto* de Nelson Rodrigues, há citações a Hume ("A beleza das coisas existe no espírito que a contempla / David Hume, Essays of tragedy") e João Cabral de Melo Neto ("Por fim a realidade / prima, e tão violenta / que ao tentar apreendê-la / toda imagem rebenta"), ambas em diálogo com a narrativa e a noção de um real midiatizado, que evocam diretamente o contexto da obra: um fato, que se torna, pela imprensa, um escândalo social (um beijo dado a um homem por outro homem, que teria sido seu último pedido na hora de sua morte). Dentro deste universo de adaptações da obra de Nelson Rodrigues, *Álbum de Família* (1981, Bráz Chediak) opta por um caminho bem distinto: uma citação de um texto de Manuel Bandeira sobre a obra do próprio Nelson. As citações nestes dois filmes, portanto, seguem caminhos opostos, apesar de ambas adicionarem camadas de leitura para a narrativa: enquanto um refere-se a um comentário sobre o autor, recém falecido à época do lançamento do filme, e sua obra em geral, o que é tratado com reverência, em *O Beijo* (1964) referências alheias ao imaginário de Nelson são incorporadas por Tambellini enquanto comentários daquilo que é visto.



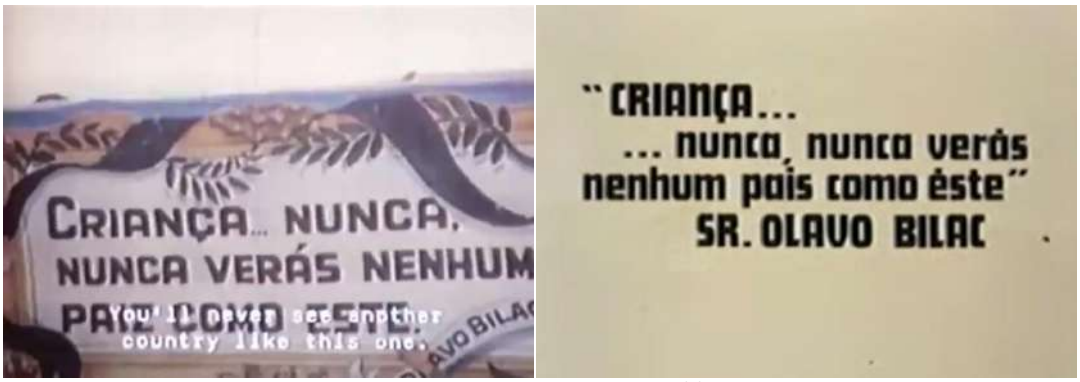
Imagens – *O Beijo* (1964, Flávio Tambellini) e *Álbum de Família* (1981, Bráz Chediak)

Outro exemplo em torno desta relação entre o filme e aquele que é citado por meio de cartelas de texto pode ser pensada em *O Homem do Corpo Fechado* (1972) de Schubert Magalhães, no qual, um intertítulo, logo após os créditos, traz uma frase atribuída à Guimarães Rosa ("tudo ali, pelo dito, quer que deva reger não o regido, mas o dado") que introduz o imaginário da obra e a ideia de que as condições espaciais, sociais e políticas daquele espaço se apresentam como inalteráveis, algo que de fato ocorre na trama. Em relação a isso, o fato da citação ser atribuída a Guimarães Rosa direciona sua leitura a análise de determinado espaço e tempo, já que não se trata de uma obra adaptada, mas um roteiro original de Magalhães. A referência, porém, assim como em *O Beijo* (1964), é trabalhada mais no plano conceitual, sem apresentar de fato a trama da obra e sem antecipar trechos pontuais da narrativa.

O horizonte de referências também nos traz indicativos importantes sobre obras às quais os cineastas gostariam de estabelecer um diálogo direto. Se pensássemos, por exemplo, os filmes em que Brecht é citado, poderíamos encontrar obras de autores que se encontram em pólos opostos do campo ideológico e cujos projetos de cinema tem pouca relação, caso das frases do dramaturgo alemão serem encontradas em cartelas tanto de Luiz Rosemberg Filho (em *O Santo e a Vedete*, 1982) quanto de Ipojuca Pontes (em *Pedro Mico*, 1985), que reverenciam o dramaturgo alemão e assumem sua obra como referência.

Há casos, por exemplo, em que dois filmes distintos fazem uso da mesma citação, caso das menções à Olavo Bilac em *O Rei da Vela* (1982, Zé Celso e Noilton Nunes) e *A$$untina das Amérikas* (1976, Rosemberg Filho). A frase "Criança... Nunca, nunca verás nenhum país como esse (Sr. Olavo Bilac)" aparece figurada tanto em cartela do filme de Rosemberg quanto como parte da cena em *Rei da Vela*, onde já fazia parte do cenário da peça original concebido por Hélio Eichbauer (1967, filmada em 1971). Isso se deve ao fato da frase original de Bilac, um trecho do poema *A Pátria* (1904), ter sido citada em diferentes fontes, caso de um dos

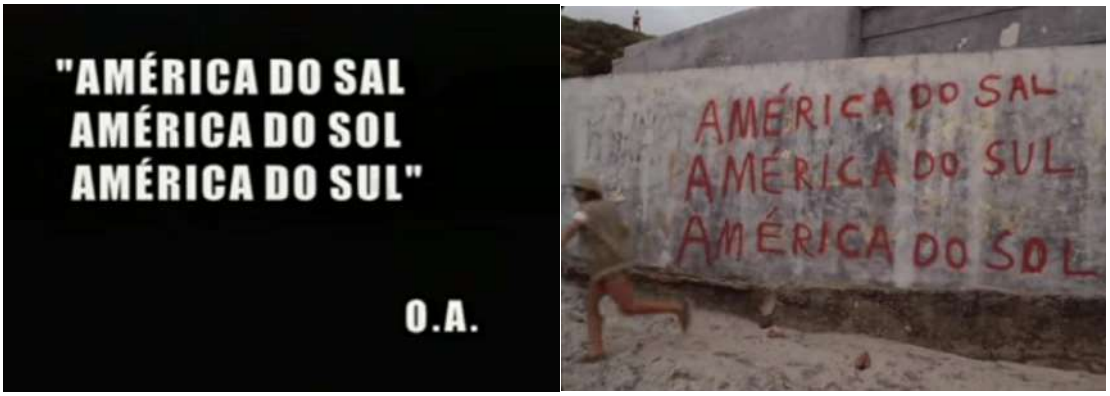
versos do *Hino à Bandeira* e, ao mesmo tempo, apropriada por Oswald de Andrade na primeira parte de *Marco Zero* (1943).



Imagens – *O Rei da Vela* (1982, Zé Celso e Noilton Nunes) e *A$$untina das Amérikas* (1976, Rosemberg Filho)

Já a frase de William Blake, "O caminho dos excessos leva ao palácio da sabedoria" aparece em cartelas de dois filmes do mesmo período em situações muito diversas e através de procedimentos que tem pouca relação entre si, caso de *Vampiro da Cinemateca* (1977, Jairo Ferreira, Super-8) e *25* (1975, Celso Luccas e Zé Celso), mesmo que, em comum, aludam a uma reverência a um amplo referencial da figura romântica daquele que se eleva contras as normas sociais.

Procedimento correlato pode ser pensado nas citações a Oswald de Andrade. Na abertura de *América do Sexo* (1969) o episódio de Luiz Rosemberg Filho, *Colagem* cita trecho do poema *Hip! Hop! Over* (1928): "America do sal, América do sol, América do sul / O A". O nome faz uma referência satírica a visita do presidente norte-americano Herbert Hoover ao Brasil em 1928 (já eleito, assumiria de fato em 1929), primeiro a vir ao país, quando desfilou em carro aberto e, diferentemente de outros países latino-americanos que visitou, foi aplaudido, o que é ironizado por Oswald. O mesmo poema seria citado por José Sette de Barros Filho em pichação em *Um Filme 100% Brazileiro* (1985), que aparece sendo pichada por um garoto nos muros quando o personagem narra sua chegada em São Paulo e seu encontro com os modernistas.



Imagens - *Colagem* (1969, Luiz Rosemberg Filho) e *Um Filme 100% Brazileiro* (1985, José Sette)

No já citado *Vozes do Medo* (1969-1972), filme-coletivo realizado junto à ECA com parte dos episódios filmada já em 1970, duas citações estruturam o prólogo e o epílogo, essenciais para dar unidade ao filme. Na obra, os caminhos dos cineastas são variados, mesmo que sempre a partir do referencial da contracultura e da noção de "medo" evocada justamente no período do auge da repressão. O pavor da repressão, a indústria cultural, a noção de consumo, o humor ácido com a cultura oficial e as instituições, as figuras da exasperação e, por fim, a figuração de uma juventude e seus laços contraculturais são os temas centrais dos episódios, que aparecem misturados através de uma densa montagem, costurados com um prólogo e um epílogo que apresentam a noção de "medo": "Era uma vez um jovem ou uma jovem que não sabiam o que fazer com o medo. Ou de sua coragem. Enquanto isso se enganavam. E apenas envelheciam. Era uma vez...". Nota-se que a cartela não evoca diretamente o contexto político e parece deslocar a noção para uma questão geracional, o que corroborava com uma tentativa de lançamento do filme em um momento em que a censura estava muito atuante.

A introdução ao tema do "medo" aqui referida é também essencial nas menções diretas presentes no prólogo, que incluem uma citação de um verso da canção *2001* (gravada pelos Mutantes e Tom Zé, "dei um grito no escuro / sou parceiro do futuro na reluzente galáxia) e do célebre poema de Drummond, *Congresso Internacional do Medo* (publicado em 1940, no livro *Sentimento do Mundo*), narrado na íntegra e que ecoa um conjunto de questões que serão tratados durante o filme, em especial os trechos aqui transcritos ("Provisoriamente não cantaremos o amor, que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos. Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços (...) Cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas, cantaremos o medo da morte") entoados pelo narrador, menções que ecoam de forma direta o contexto político.

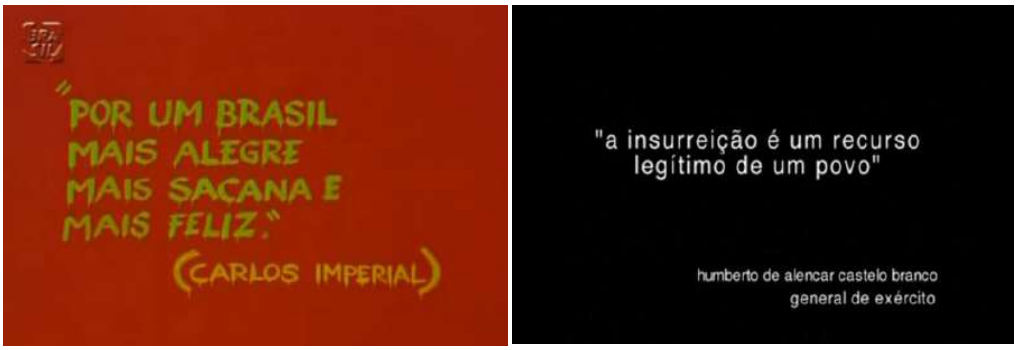


Imagens - *Vozes do Medo* (1972, coletivo)

Nota-se, portanto, nos inúmeros exemplos aqui elencados, que se trata de um procedimento que transpassa distintos modos de pensar o cinema e, a partir de tal referencial, passaremos a refletir como alguns procedimentos jogam com as possibilidades da citação de forma desviante.

Entre elas incluem-se obras que jogam com as atribuições de autoria e incluem menções autorreferenciais, caso, por exemplo, de duas comédias eróticas cariocas de Carlos Imperial que brincam com uma suposta falsa atribuição de autoria de citações enunciadas por cartelas. Em *Loucuras, o Bumbum de Ouro* (1979, Carlos Imperial), durante os créditos há uma citação do próprio diretor "Por um Brasil mais alegre, mais sacana e mais feliz (Carlos Imperial)", o que desloca o caráter discursivo do texto e joga ironicamente com uma auto-citação ao mesmo tempo em que tal procedimento lhe permite uma interlocução direta com o público por meio do texto. Outro exemplo significativo aparece em *Mulheres, mulheres* (1981, Carlos Imperial), no qual, o realizador faz uso de intertítulos durante os créditos com falsas citações a Pier Paolo Pasolini, de forma a questionar a leitura do público diante da obra, levando-se em conta que essa forma de “citação-pastiche” de um cineasta-autor de renome ironicamente mudaria a recepção do público e lhe daria prestígio. Tal jogo funciona, porém, de forma dúbia, já que não há elementos que direcionem a leitura para o fato da citação ser

uma atribuição falsa, o que certamente enganava o público que assistiria ao filme e, em especial, aqueles que detratavam as escolhas ditas "popularescas" de Imperial.



Imagens – *Loucuras, o Bumbum de Ouro* (1979, Carlos Imperial) e *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino)

Outro exemplo desviante do uso de citações é o caso de *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino; Ana Carolina reivindica co-direção) e o deslocamento de contexto de citação de frase dita pelo ditador Castelo Branco ("a insurreição é um recurso legítimo de um povo / humberto de alencar castelo branco, general de exército") que, na forma como aparece no filme, ganha outro sentido ao fazer referência a um clamor por uma "insurreição", justamente no contexto de 1968, atribuída àquele que era tido com um dos nomes mais centrais na consolidação do Golpe Militar e seu aparato repressivo, o que gera um irônico ruído de sentido e implica um caráter subversivo na forma como joga com as instâncias de poder.

Tal longo conjunto de exemplos demonstra que o esforço para compreender as diferentes formas de figuração do texto por meio de citação em cartelas de texto passa obrigatoriamente por um conjunto de referenciais muito vastos que exigem que possamos compreender a existência de distintos procedimentos que se utilizam do mesmo recurso, mas que guardam pouca semelhança entre si.

No tópico seguinte, nos concentraremos em uma investigação sobre a figuração de tal procedimento no Cinema Moderno, tendo em vista aproximações e reverberações com os estudos de caso que virão a seguir.

4.5.2. A citação textual e os distintos processos artísticos do Cinema Moderno ao Experimental: intertextualidade, rupturas e desvios

A idéia de um cinema que articula múltiplas camadas de referências, citações e códigos como base da estruturação de uma ambiência de uma experiência de urbanidade fortemente impactada por novos paradigmas comunicacionais massificados é essencial para

entenderemos como a figuração de tais elementos intertextuais se situa diante de parâmetros do Cinema Moderno e suas reverberações. Trata-se do momento que irá de fato radicalizar tal procedimento citacional, o que atravessa a obra de diversos cineastas, de Godard a Straub-Huillet. Gabriela Almeida (2016), tendo em vista o exemplo de Godard, comenta como tal procedimento envolve a afirmação de um pensamento de mundo:

> No ato de selecionar, que passa também necessariamente por excluir, os seus museus imaginários são postos em movimento dando a ver uma "arte da memória pessoal": aquilo que criaram e produziram opera, ao mesmo tempo, como ferramenta de imaginação e inventário dos seus próprios interesses (ALMEIDA, 2016, p. 44).

Como já vimos, os usos da citação textual são bastante vastos e frequentes na história do cinema, mas em grande parte das vezes se limitam ao uso de cartelas antes e depois dos créditos. É nas diferentes acepções da ideia de Cinema Moderno que um projeto de cinema que articula múltiplas camadas citações se evidencia, em um momento que a figuração de tais elementos intertextuais se radicaliza, o que nos permite circunscrever a existência de um projeto cinematográfico calcado em uma soma de camadas de citações, menções autorreferenciais e apropriação de materiais distintos.

Inúmeros filmes que partilham referencial, tanto na *Nouvelle Vague* quanto em distintas reverberações dos Novos Cinemas pelo mundo, incluem em seus projetos estéticos a articulação com diferentes formas de citações, seja por meio de intertítulos, capas de livros, frases escritas no corpo dos atores, entre outras, que costuram uma teia de referências que se articulam com distintas figurações do texto na tela.

Junto a diversos procedimentos que exploram a citação no Cinema Moderno, as referências cinematográficas são parte integrante deste processo. Como exposto na cartela de texto de Jairo Ferreira em *O Vampiro da Cinemateca* (1977), abordado em outro capítulo, há ali a figura do "caça signos", descrito por ele na cartela como a possibilidade de, da forma mais livre possível, aproximar-se da experiência que ele denomina de "um safári semiológico no vídeo e nas telas" estruturado em uma lógica da decifração, apropriação e da citação ("Filmando filmes que filmam filmes"). Este cinema, portanto,

> (...) traz para junto de si o universo de referências cinematográficas (...), indo do brega sem complexos (incluído trilha sonora) ao *kitsch* reiterado dos cenários, a mídia sensacionalista, o estilo radiofônico (...) a presença recorrente dos quadrinhos, da ficção científica, das citações de filmes de gênero, tudo trabalhado em um modo citacional, intertextual, fundado na consciência reflexiva (RAMOS, 2018, p. 181).

Em meio a tal horizonte, destaca-se mais uma vez uma infiltração de procedimentos do Cinema Moderno que tem em Godard um dos seus principais referenciais neste sentido, enquanto um artista que

> (...) filma textos, cartas, mãos escrevendo poemas, palavras escritas em muros e quadros negros (que integra na sua narrativa): aqui também temos o uso intertextual da literatura, de procedimentos literários ou até mesmo, e simplesmente, da palavra escrita (COUTINHO, 2010, p. 230).

Como comentam Mário Alves Coutinho (2010), Philippe Dubois (2004) e Cláudio da Costa (2000), o realizador faz uso reiterado dos procedimentos de citação em um projeto de cinema no qual, mesmo incorporando, "citando, homenageando, parodiando, plagiando" (COUTINHO, 2010, p. 129) estruturas de gêneros fílmicos, estes são apenas "um ponto de partida, nunca um ponto de chegada" (COUTINHO, 2010, p. 130).

No caso brasileiro, ainda que, como visto no tópico anterior, a presença de citações textuais seja uma presença constante no projeto cinemanovista, em quase todos os exemplos aparece por meio de cartelas e, com exceção do exemplo citado de *Como Era Gostoso Meu Francês* (1970) aparecem acompanhando os créditos iniciais ou finais e não entremeadas entre as cenas. Desta forma, diferenciam-se de todo um horizonte de produções de inúmeros cineastas que compõem o corpus da pesquisa que experimentaram diferentes formas de estruturação de múltiplas camadas de referências textuais. O mesmo poderia se estender em relação à muitos superoitistas da geração seguinte nos quais a "vocação tropicalista e pós-tropicalista de citar, dialogar ou incorporar o discurso dos diversos meios de comunicação" (MACHADO JÚNIOR, 2001, n.p.) é um procedimento estruturante.

Neste cinema que emerge o contexto próximo a 1968 que experimenta com diferentes possibilidades de articulação de referências textuais e citações diretas, foi possível identificar realizadores em que tal procedimento encontra-se mais presente. Destacaremos obras de cineastas como Carlos Reichenbach, Luiz Rosemberg Filho, Haroldo Marinho Barbosa, André Luiz Oliveira, Neville de Almeida, Camilo Souza Filho, Fernando Coni Campos, tendo em vista cruzamentos e aproximações com obras de outros realizadores onde alguns destes procedimentos se destacam, caso de Rogério Sganzerla, um dos exemplos mais significativos neste tópico, Júlio Bressane, em especial sua obra a partir da segunda metade dos anos 1970 com suas mais frequentes aproximações com o universo poético/literário, entre muitos outros.

Neste caso, a relação é muito distinta daquela vista nos exemplos anteriormente citados em que a citação limita-se a uma cartela introdutória após os créditos que introduz o universo do autor adaptado para o filme ou que retoma a sua referência antes dos créditos

finais. Nas obras que serão aqui relacionadas, há múltiplas camadas de citações textuais que a todo tempo costuram a imagem, seja enquanto códigos a serem decifrados pelos espectadores ou como parte uma experiência da vida urbana das grandes capitais saturada de referências e signos.

Será preciso, pois, nos tópicos seguintes, investigar, na multiplicidade de procedimentos que envolvem a figuração da citação, aproximações, cruzamentos e desvios. Na sequência, a partir de um olhar mais adensado para a obra de alguns cineastas, iremos refletir como tal perspectiva sobre as citações nos revelam sobre o pensamento cinematográfico de alguns realizadores e sobre os ecos do horizonte político e social do país.

O primeiro tópico irá se debruçar sobre a citação por meio de cartazes de filmes na "falsa-citação" presente em *Meteorango Kid* (1969, André Luiz Oliveira) e os desvios no seu uso em *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães). Os tópicos seguintes, por fim, irão se dedicar a investigar a figuração da citação em obras de cinco cineastas ao longo de suas trajetórias: Fernando Coni Campos, Camilo Souza Filho, Haroldo Marinho Barbosa, Luiz Rosemberg Filho, Carlos Reichenbach e Aloysio Raulino, tendo em vista como tais inserções nos revelam sobre o pensamento cinematográfico dos cineastas, seus projetos estéticos e sobre os rumos políticos do país ao longo de suas trajetórias.

4.5.3. A citação enquanto desvio e o caso da "falsa-citação" em *Meteorango Kid* (1969, André Luiz Oliveira) e *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães)



Imagens - *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1969, André Luiz Oliveira)

Como antecipado, em meio aos variados usos da citação no cinema, inserem-se inúmeros procedimentos desviantes, que envolvem falsas atribuições de autoria e jogos autorreferenciais, como destacaremos no presente tópico, com enfoque central nos "falsos cartazes" em cena em *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1969, André Luiz Oliveira) e no jogo com a atribuição de autoria das cartelas de texto em *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães).

No caso do longa-metragem baiano *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico*, nosso objeto inicial de estudo neste tópico, o desvio de função da citação se dá a partir da utilização de "falsos cartazes" no espaço da cena para refletir a política cinematográfica da época e as relações entre cultura e mercado, ironizada no filme, assim como, no plano da relação com o Estado, da criação da Embrafilme (em 1969).

Muitos filmes recorrem a citações por meio de cartazes de filmes em cena, como veremos em diversas ocasiões ao longo do trabalho, procedimento que é, de alguma forma, partilhado em *Meteorango Kid*, apesar de desviado de seu referencial. Tal recurso se dá de distintas maneiras, a maioria deles com a inserção de planos com imagens de cartazes no espaço da cena, em especial, fachadas de cinema, caso, por exemplo, de *Documentário* (1966, Rogério Sganzerla) e *Olho por Olho* (1966, Andrea Tonacci), que incorporam inúmeros cartazes da Cinelândia paulistana durante a perambulação dos personagens pelas ruas do centro da capital paulista, incluindo inclusive menções à obras que povoavam a imaginação dos diretores (entre elas a de Godard, representada por um cartaz de *Alphaville* no filme de Sganzerla). No caso de *Meteorango Kid*, para além da cena que faz uso de falsos-cartazes, verificam-se também citações de filmes no espaço cênico, caso dos cartazes de *O Padre e a Moça* (1965, Joaquim Pedro de Andrade) e *Um Ramo para Luisa* (1965, J. B. Tanko). Na imagem da fachada de um cinema aparecem mais citações, entre as quais de dois faroestes italianos (*western spaghetti*), cujos títulos inclusive contrastam com o universo da personagem: uma moça que acabara de sair do colégio e que entra sozinha no cinema em filmes cujo público majoritariamente masculino: *Reze a Deus... e Cave Sua Sepultura* (1968, Edoardo Mulargia) e *Django Não Espera...Mata* (1967, Edward G. Muller).

Como antecipado, a cena que mais nos interessa neste sentido é aquela que recorre a inúmeros cartazes falsos de comédias eróticas durante a visita que o protagonista faz a um inescrupuloso produtor de cinema que lhe faz uma proposta de trabalho em troca que seu pai financie o filme. Na cena, são evocados distintos filmes que teriam sido por ele produzidos, mas que referenciam um cinema comercial que faz uso de títulos com tom erótico para atrair público, como parte do cinema da Boca do Lixo paulistana e da cena carioca de comédia de costumes faziam no mesmo período. O produtor trava o seguinte diálogo com o protagonista, Lula, um jovem sem rumo que perambula pela cidade em busca de um sentido para si, desiludido com rumos do país e bastante reativo aos padrões morais vigentes:

> Soube (...) que você está querendo fazer cinema! (...) Estou fazendo um filme agora e estou precisando de um rapaz como você para um papel importante (...). Neste

> caso, já que você está na nossa equipe, eu pensei que seu velho poderia dar uma pequena ajuda financeira na produção final. Eu posso lhe assegurar que o filme terá bastante publico. E estou no ramo a bastante tempo e sei o que o publico gosta. Só nós que temos experiência que sabemos. O público vai no cinema para distrair, não? Então, eu coloco mulher nua, tiro como o diabo, porrada, muito peito, muita bunda e pronto. É assim que se ganha dinheiro com cinema, meu filho. Esse negócio de fazer filme de arte todo complicado é pura besteira. Pode ter certeza, porque eu estou por dentro. Eu já ganhei Saci, Oscar, Leão de Ouro, de prata, de bronze. Eu estou cheio de prêmios. Mas nenhum filme me deu tanto dinheiro como a minha obra prima, Dorme Comigo que Serás Maior.

Durante a cena, são evocados diversos cartazes, todos com nomes falsos, de obras produzidas pela produtora ("Teu orgulho meu pecado", "Tarzan e as bananas de ouro", "A devassa"), adjetivações dos filmes ("filme de arte", "fantástico", "18 anos") e frases deslocadas do contexto da linguagem publicitária apropriados na estrutura dos cartazes ("uma ação para cada cidadão"). Os cartazes referenciam uma ideia de cinema enquanto mercado e suas "fórmulas" que contrastam com o desinteresse do jovem de se engajar em um projeto como este, que não dá atenção à fala do produtor e permanece alheio àquela discussão. Curiosamente, um deles, "Tarzan e as bananas de ouro" voltará a ser exibido em outra cena na qual, em delírio, Lula imagina o lançamento do seu filme (na frente do Teatro Castro Alves), o que é um ponto chave nesta lógica desviante em que as inscrições de texto contrariam a lógica "citacional" e situam-se em uma linha tênue entre o espaço simbólico do imaginário do personagem (cujo olhar, poderia, por exemplo, mediar nossa experiência de mundo) e o espaço da cena inverossímil presente na diegese fílmica.



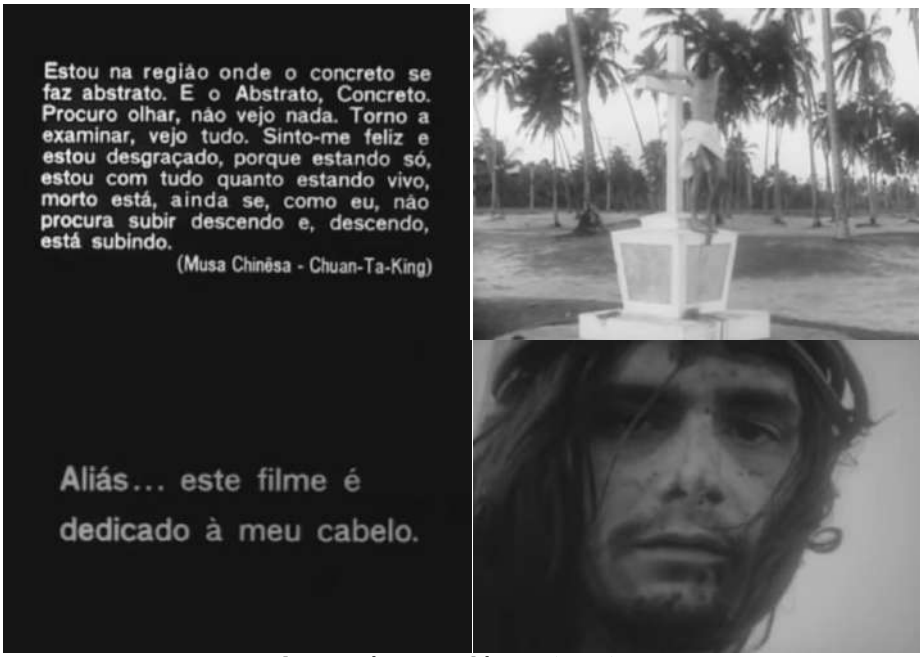
Imagens - *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1969)

Tais procedimentos desviantes ecoam também por meio de citações diretas através de intertítulos ao longo do filme que, como veremos, incluem um jogo com procedimentos autorreferenciais nas quais há um gesto de curtição intertextual com o horizonte citacional. O primeiro exemplo a ser mencionado aparece na cartela inicial, atribuída a uma suposta "musa chinesa Chuan-Ta-King", que introduz, de imediato um horizonte de desvio espacial e temporal e certa angústia do personagem em busca de uma forma de reagir aos tempos repressivos em que o filme foi realizado.

> Estou na região onde o Concreto se faz Abstrato. E o Abstrato, Concreto. Procuro olhar, não vejo nada. Torno a examinar, vejo tudo. Sinto-me feliz e estou desgraçado, porque estando só, estou com tudo quanto estando vivo, morto está, ainda se, como eu, não procura subir descendo e, descendo, está subindo (Musa Chinesa - Chuan-Ta-King).

A frase faz menção à cena imediatamente anterior, no qual, em uma intervenção direta em um monumento no espaço público, o personagem sobe em uma cruz com as vestes que remetem à figura de Jesus Cristo. A cena aparece invertida, de trás para frente, como se o personagem levitasse até a cruz, o que é mencionado diretamente na cartela ("procura subir descendo e, descendo, está subindo"). O desarranjo é ainda ressaltado pela trilha, bastante ruidosa, feita com uma guitarra elétrica.

Na sequência, é exibida uma cartela ("Aliás... este filme é dedicado ao meu cabelo") que, em referência ao uso de dedicatórias no cinema, reforça o jogo com o personagem-mártir do jovem que aparece vestido como Jesus na cruz, aqui deglutido em meio a uma menção autorreferencial. A tal procedimento, soma-se o aspecto contestatório referido pelos cabelos cumpridos do personagem, o que é de fato reiterado em meio a diversos diálogos ao longo do filme que se referem a ele como "Lula Bom Cabelo".



Imagens - *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1969)

A menção citada no intertítulo referido é reforçada por cartelas que aparecem na parte final do filme, na qual a cena inicial do personagem crucificado volta a figurar (porém sem a inversão que havia na sequência anteriormente exibida), aqui libertado de sua cruz para curtir, o que é reiterado pelo gesto de libertação, quando, com os braços abertos, caminha em direção à câmera antes de subir em uma palmeira (o que ecoa diretamente o horizonte tropicalista): "Que será de mim / De minha vida / Que importa?" e "Lasquei o corpo de / carne e sangue: / é outro mundo / e outro mambo. / A face oculta da terra". Cabe ressaltar como o texto dos intertítulos também dialoga com o universo simbólico do personagem e sua relação com o mundo em um momento de crise de perspectivas ao chocar-se com ambiente repressivo que não lhe dá direito a existência fora dos padrões sociais e ao qual ele tem que resistir, o que é, indiscutivelmente, um ato político:

> *Meteorango* questiona os valores dominantes para pensar outras formas de perceber o mundo. Isso, no entanto, não é algo tranquilizador, pois a frase que ele concebe como síntese da sua experiência e da sua geração evidenciada na frase: "Lasquei o corpo de carne e sangue" (DIAS, 2017, p. 18).

Tal situação será reforçada pelas duas cartelas finais "PROCURA-SE VIVO OU MORTO" e "CURTI ADOIDADO" que, expondo uma contradição entre a "curtição" enquanto uma razão de ser do personagem, cujo desejo é fruir de sua liberdade a "repressão", aqui evocada através de uma frase que faz menção aos cartazes de "procurados" (usados com frequência inclusive na busca por "subversivos" que atentassem contra a "ordem", como o próprio protagonista do filme), parece ecoar uma afirmação dita por uma voz off no bloco final que diz que tudo "é só uma questão de desordem". Dias (2017) destaca ainda uma

aparente contradição na enunciação entre as duas cartelas, que ecoa diretamente as questões aqui expostas:

> Está claro que "procurado vivo ou morto" é a palavra de ordem do estado de exceção, mas quem anuncia o "curti adoidado"? Numa primeira leitura se pode dizer que é o personagem de Lula, mas ele não está sozinho. O curtir adoidado é um agenciamento coletivo de enunciação entre Lula, Meteorango Kid, André Luiz e sua geração (DIAS, 2017, p. 18).

Além disso, é preciso ressaltar que a própria forma como o texto está disposto na tela reitera tal menção na maneira como emoldura o rosto de Lula em uma disposição que seria compatível com o material gráfico de um cartaz que oferece recompensas para quem dedurasse um "marginal"/subversivo, o que, de alguma forma, se contrapõe à expressão facial descompromissada do personagem, para quem "intensidade do curtir com algo se dá como experiência-limite entre a vida e a morte" (DIAS, 2017, p. 18), que ri para a câmera (reforçando o aspecto de curtição, o "curti adoidado") até que, em um gradual *fade* a cartela final ("FIM") irrompe a tela.



Imagens - *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1969)

Por fim, cabe uma menção mais detalhada à falsa citação em *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães), obra que também ecoa um conjunto de questões em torno da figura da marginalidade urbana que se fundem com a busca de um "eu" midiatizado. Segundo Ramos (2018), o filme vai "fundo na violência armada (...) e no banditismo adolescente, com clima de deslumbramento e curtição" (RAMOS, 2018, p. 192) e, neste sentido, percebe-se certa influência de *O Bandido* no retrato do bando assaltante do protagonista Caveirinha" (RAMOS, 2018, p. 192).

Tal ambientação estará presente no uso de dois intertítulos, nos quais o texto é parte da articulação entre as múltiplas camadas de midiatização do personagem. Para tanto, as cartelas referidas fazem uso de falsas citações, uma delas atribuída a um dos membros da equipe e outra ao próprio protagonista. O primeiro deles funciona como uma epígrafe do filme, com a frase: "Bandido demais vira bicho. Bicho interessa? / assinado: Gato Felix", que acaba por propor um jogo com o imaginário transgressivo do grupo de jovens que protagonizam o filme em suas perambulações por ambientes de marginalidade em um meio marcado pela desesperança na luta política. A isso se soma a menção a Gatto Félix, um dos membros da equipe (assistente de produção), que é "citado", o que revela a natureza autorreferencial do texto. Em outro momento, é exibido um intertítulo com a frase "Blood, sweet and tears / assinado: Caveirinha", ou seja, trata-se da citação de algo que teria sido dito pelo próprio personagem, que evoca, com ironia, sua trajetória ("sangue, suor e lágrimas"), situação que se soma à própria trajetória pessoal do ator, Manuel Costa Júnior, que recebeu tal apelido, com o qual assinaria sua participação em *Meteorango Kid* (1970), o que ressalta aqui mais um entrelaçamento entre o universo da trama e certo aspecto de curtição autorreferencial.



Imagens – *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães)

Nos exemplos citados, nota-se um interessante desvio deste horizonte citacional aqui evocado para referenciar diretamente o universo do personagem, um universitário desiludido com a luta política e em crise existencial que projeta sua indignação por meio de provocações de ordem moral. O texto torna-se, portanto, um articulador de uma ideia transmitida pelo

filme: a desesperança da juventude para enfrentar momentos de tão intensa repressão durante a Ditadura Militar pós-AI-5 e a escolha do deboche (de ordem moral, sexual até mesmo com com preceitos religiosos) como reação a um ambiente autoritário que se chocava frontalmente com o estar no mundo daqueles que viam na política dos corpos e no horizonte contracultural uma forma de ação.

4.5.4. *O Começo É Difícil, Depois o Atentado* (1969, Camilo Souza Filho) e o gesto subversivo de enfrentamento político a partir da transcriação do poema de Décio Pignatari

Um dos exemplos mais radicais da cena mineira, o curta-metragem *O Começo É Difícil, Depois o Atentado* (1969, Camilo Souza Filho), lançado em um contexto no qual o AI-5 já estava em vigor, traz à tona um projeto de enfrentamento direto ao regime repressivo instituído através de um olhar para um campo de enfrentamento simbólico que leva às últimas consequências a subversão dos discursos oficiais. Para tanto, o realizador, na época estudante de filosofia, elege alguns campos de embate: o consumo, a luta política e o sistema de repressão instituído. Silencioso, o curta é guiado pelas cartelas, que são responsáveis por fazer a ponte entre tais gestos de subversão.

Destaca-se, como objeto central do debate, a apropriação e transcriação do poema concreto de Décio Pignatari, *Beba Coca Cola* (1957), publicado na revista Noigandres, n. 4 (1958), que aparece disposto de forma fragmentária em um conjunto de cartelas, respeitando sua divisão em versos:

beba coca cola

babe cola

beba coca

babe cola caco

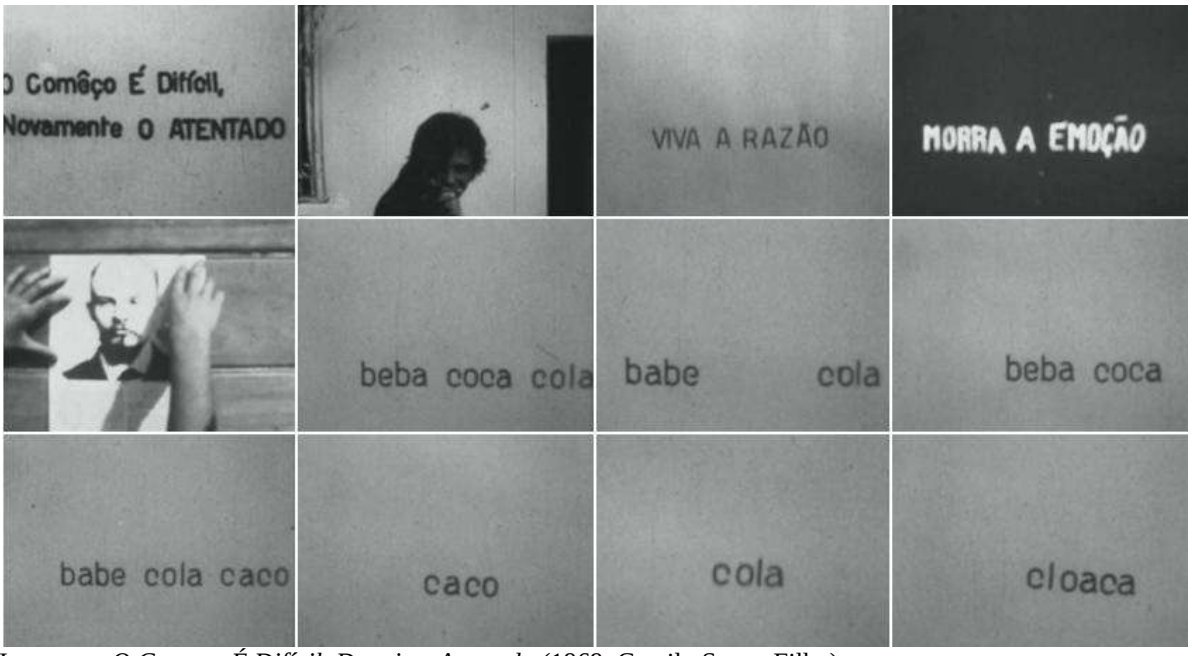
caco

cola

c l o a c a (PIGNATARI, 2004, p. 128)

O poema, construído a partir de um desvio de sentido original do slogan publicitário "Beba Coca-Cola" de forma a subverter o valor icônico do produto enquanto mito de certo horizonte do consumo, aqui é referido em um contexto disruptivo de montagem de forma a

problematizar a massificação e os horizontes de poder pressupostos. Trata-se, portanto de um "anti-anúncio, que se apropria do modo imperativo da língua, repetido em frenesi, para desconstruir o produto referenciado e a função apelativa da linguagem utilizada nos textos publicitários" (HOISEL; VIEIRA, 2016, p. 84).



Imagens - *O Começo É Difícil, Depois o Atentado* (1969, Camilo Souza Filho)

A citação direta ao poema de Pignatari é antecedida por um bloco inicial que sinaliza para um horizonte de resistência armada, introduzido pelo próprio título do filme que, nesta leitura, pode ser pensado como um comentário sobre as dificuldades do processo revolucionário ("*O Começo É Difícil*") e a noção de resistência armada ("*Depois o Atentado*") contra a Ditadura Militar, e que aparece na tela no plano inicial em que um jovem aponta uma arma para a câmera, como se enfrentasse os espectadores. José Américo Ribeiro (1997) destaca uma aproximação de tal gesto com aquele de *Acossado* (1960, Jean-Luc Godard) em que Belmondo atira "diretamente para a câmera" (RIBEIRO, 1997, p. 275).

O plano do "atentado" é sucedido pela exibição de duas outras cartelas, "VIVA A RAZÃO", "MORRA A EMOÇÃO", que comentam uma ideia vigente nos grupos de resistência armada que defendiam um foco estrito no horizonte revolucionário, e por um *insert* de duas fotos de Lênin, a primeira delas colada pelo personagem em uma parede como um cartaz. O olhar para tal horizonte de ruptura com os padrões morais conservadores volta à cena na sequência seguinte, na qual, um longo beijo entre dois jovens em um espaço público (provavelmente um importante cruzamento no centro da cidade de Belo Horizonte), é ironizado por uma cartela que comenta que "Freud foi o último romancista da burguesia",

seguida de comentário ácido por meio de um intertítulo (“MERDA”). Neste instante, nota-se como o filme joga com o aspecto de radicalização do gesto subversivo da forma fílmica, incorporando estruturas de agressão e uma recusa a submeter-se às normas sociais repressivas. O discurso firma-se em um espaço entre a adesão ao pragmatismo revolucionário e a opção do desbunde, que via na política dos corpos um gesto de enfrentamento político ao regime, jogando com as ambiguidades de tais discursos: a sexualidade (representada pelo beijo lascivo dos dois) era bem vinda, ainda que certas correntes da esquerda lessem a obra de Freud como burguesa (o que ele ironiza).

A cena final, a mais contundente delas, exibe uma violenta cena de tortura, na qual, o jovem, preso por dois homens (um deles de óculos escuros) é esmurrado contra a parede e ferido por um dispositivo em suas mãos. Após a saída dos torturadores, o jovem come uma banana em frente à câmera e acena para os espectadores, o que é sucedido pela exibição da cartela final (“FIM”). Há aqui um gesto radical de enfrentamento, tanto pela exibição de uma cena que explora justamente a figuração da repressão quanto pela postura de deboche do protagonista que se segue, desafiando os torturadores.

Tal gesto é reiterado pela cartela final, em um jogo ambíguo com os códigos cinematográficos entre a reafirmação da recusa do “espetáculo” e a desilusão de um vislumbre de transformação no horizonte político para além da subversão e da insubmissão. Era preciso, portanto, confrontar e desafiar as normas sociais e é neste contexto que o horizonte contracultural entra em cena: na sua postura de enfrentamento e recusa de submeter-se às arbitrariedades do poder e seus parâmetros morais repressivos.

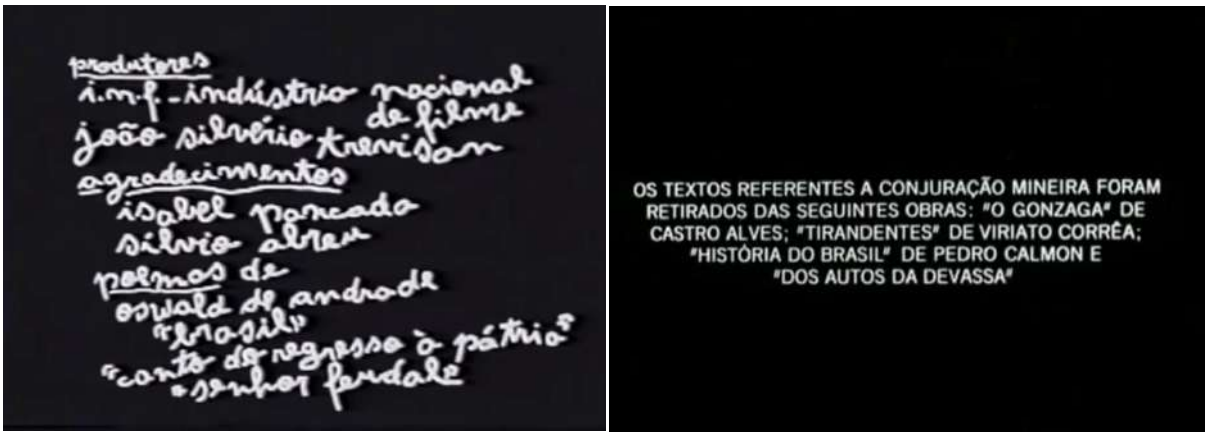


Imagens - *O Começo É Difícil, Depois o Atentado* (1969)

4.5.5. Fernando Coni Campos e a figura da citação literária: delírio e literatura

Coni Campos é um cineasta atípico dentro de uma tentativa de recorte historiográfico, pelas particularidades de sua obra que o tornam um caso à parte em qualquer estudo sobre o cinema produzido na segunda metade dos anos 1960, com o lançamento de *Viagem ao Fim do Mundo* (1968), seu segundo longa e, ainda nos anos da Ditadura Militar, *Uma Nega Chamada Tereza* (1970-1973) e *O Mágico e o Delegado* (1983), obras que abordaremos no presente tópico. Neste caso, nosso enfoque será pensar a importância da citação literária, que é exposta pelo autor enquanto algo estruturante para pensar seu cinema e a liberdade com que ele faz uso de cartelas, intertítulos e demais procedimentos ligados ao uso da palavra escrita na tela, caso das legendas em *Uma Nega Chamada Tereza*. No caso dos seus filmes de 1968 e 1973, o recurso à citação direta é bastante presente e a articulação entre o pensamento dos autores citados reverbera na dramaturgia dos filmes de maneiras pouco usuais.

Procedimentos correlatos também estarão presentes em obras posteriores de Coni Campos, ainda que de forma mais discreta, como *Ladrões de Cinema* (1977), no qual uma cartela explicita as fontes das citações feitas ao longo do filme (menções a "conjuração mineira (...) retirados das seguintes obras: 'O Gonzaga' de Castro Alves, 'Tiradentes' de Viriato Corrêa, 'História do Brasil' de Pedro Calmon e 'Dos Autos da Devassa'") que, na forma como estão inseridas nas cenas, jogam com os discursos autoritários de poder, deslocando os referenciais para criar pontes com o momento político brasileiro. Cabe destacar que João Silvério Trevisan é outro que faz uso de tal procedimento, o que ocorre principalmente através dos intertítulos de *Contestação* (1967-1969) que, como comentado no tópico dedicado ao filme, se estrutura em torno de uma citação, neste caso, de frase de Mao Tsé-Tung e, pouco depois no longa-metragem *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970), que faz menção aos textos que serão referidos durante o filme ("poemas de Oswald de Andrade 'Brasil', 'Canto do regresso à pátria' e Senhor Feudale'").

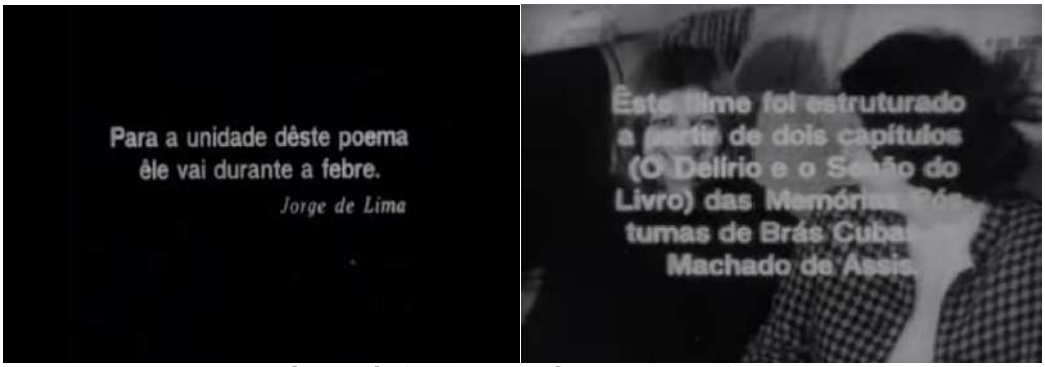


Imagens - *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970, João Silvério Trevisan) e *Ladrões de Cinema* (1977, Fernando Coni Campos)

Viagem ao Fim do Mundo vai além ao trazer esses referenciais explicitados de citações misturados às cenas, o que leva a muitas camadas de intertextualidade, que são inseridas de formas distintas ao longo da narrativa: trata-se do trajeto de um grupo de personagens durante um vôo, os tempos de espera e os encontros propiciados por tal situação, aparentemente banal, sempre em uma linha tênue entre algo que é real, mas que está um passo fora do real.

Neste contexto, são as referências textuais diretas que costuram a narrativa e estruturam um desvio da estrutura lógica racional em meio a uma trama situada no espaço entre o real e o absurdo. Tal procedimento proporciona uma fusão da noção de ficção e realidade através de deslocamentos das fronteiras em relação à percepção de realidade dos personagens. Ocorre, dentro do universo de cada personagem, um desvio da relação do sujeito com a sua percepção da realidade ao mesmo tempo em que o filme opera continuamente um jogo com a percepção do espectador. Desta forma, o humor e o jogo com aspectos do aparato cinematográfico tornam-se elemento da obra e permitem uma interlocução metalinguística com o espectador.

O filme tem como primeira imagem a seguinte citação: "Para a unidade deste poema ele vai durante a febre", atribuída a Jorge de Lima. O poema mencionado seria incluído, posteriormente, como parte do livro *A Viagem de Orfeu*, publicado somente em 1974 e apresenta-se como uma referência ao imaginário da obra por introduzir um universo surrealista e onírico, também presente no filme. Segundo Paulino (1995), tal poema reflete um "estilhaçamento das ideias, espécie de colagem, o *modus faciendi* do autor" (PAULINO, 1995, p. 21) e relaciona sua lírica com a ideia de onirismo, sonho e devaneio, como se a obra abrisse "janelas para o interior de si própria" (PAULINO, 1995, p. 21). O poeta "Jorge de Lima deixa entrever um pouco da camada do irreal maravilhoso" (PAULINO, 1995, p. 22) e evoca no poema uma musa, Miraceli, "nascida do onírico e dos delírios da febre (...), figura que está no limiar do real" (PAULINO, 1995, p. 22) e que se relaciona diretamente com a personagem do filme que aparece na praia, o que, se pensado em uma noção mais ampla, pode aludir a certa figura mítica que representa o próprio planeta terra (cuja imagem é inclusive referida em imagens durante a sequência em uma imagem de satélite).



Imagens - *Viagem ao Fim do Mundo* (1968, Fernando Coni Campos)

A citação e a colagem tornam-se, então, procedimentos estruturantes na concepção da obra e a literatura torna-se uma ferramenta para discutir os problemas de seu tempo: a repressão, o autoritarismo, a ideia de consumo e a mídia de massa. Segundo Reis (2005),

> As técnicas de utilização de materiais preexistentes e a apropriação de fragmentos costumam introduzir na leitura um elemento de estranhamento. As descontinuidades, os cortes abruptos, a sátira, mobilizam a combinação familiar/estranho como estados simultâneos. É desta força ambígua que o plágio e suas formas mais criativas se nutrem (REIS, 2005, p. 9).

O autor cria, a partir de tais referenciais explicitados ao espectador através do texto, uma ideia de deslocamento na noção de ficção e realidade baseada nos trechos e recortes de outras obras, sendo que cada uma delas estrutura o universo simbólico de um dos personagens centrais. A partir de tal procedimento, o tempo das obras citadas também é deslocado, o que acentua a atmosfera onírica do filme.

O primeiro dos letreiros que explicita as referências que serão utilizadas para a construção do roteiro afirma que "Este filme foi estruturado a partir de dois capítulos (O Delírio e O Senão do Livro) das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis", textos que, ao longo do filme, merecerão dois blocos específicos.

É, porém, no grupo de cartelas que se segue, que nos será revelado aquilo que há de mais particular na estrutura do filme: o uso de diferentes fontes literárias para cada um dos personagens na estruturação do roteiro, o que é prontamente informado ao espectador no início através do texto (nas cartelas de abertura entremeadas às sequências iniciais) e leva a diversas experimentações em relação a como o filme explora as possibilidades do "narrar". Para o personagem vivido pelo ator Jofre Soares, o ponto de partida é um conto de Carlos Alberto de Góes, já o personagem do monge parte de referências ao pensamento de Robert Merton, enquanto grande parte das falas da personagem vivida por Tellulah Campos são adaptados de recortes da obra de Simone Weil. Tais referências nos são apresentadas de forma espaçada nas cenas iniciais e, portanto, criam rupturas no ritmo da narrativa. Um deles exibe a

frase “O monge é francamente mertoniano”, referência ao sociólogo Robert Merton e sua teoria da burocracia e o outro exibe o seguinte comentário: “A citação inicial é de Chesterton (Ortodoxia) e o poema final é de T.S. Elliot”. O uso da palavra “francamente” traz um tom paródico, mas, ao mesmo tempo, explicita um aspecto central na relação dos textos apropriados que irão compor o universo simbólico dos personagens ao reiterar que as fronteiras entre o que seria uma “citação” e os diálogos criados por Coni Campos permanecerão em permanente tensão durante a narrativa.



Imagens – *Viagem ao Fim do Mundo* (1968)

Ao longo do filme, em muitas ocasiões, tais citações referidas deslocam a noção de espaço e tempo, evocam a dimensão do imaginário e a noção de delírio e sonho, enquanto, em outras, nota-se como os textos fornecem pontes com situações contemporâneas. Tal procedimento pode ser verificado, por exemplo, na narração que abre o filme, citação de obra de G. K Chesterton: “uma coisa é descrever uma entrevista com uma górgona ou com um grifo, criaturas que não existem e outra coisa é descobrir que o existe realmente e experimentar depois certo prazer pelo fato de saber que não existia (...)”. A frase é citada com poucas alterações, mas se nota que o texto do autor é alterado para se referir ao tempo presente, enquanto no original era referido como o século XIX. Destaca-se também uma alternância entre o uso dos termos “livro” e “filme”, sendo que o último aparece mais referenciado quando o autor propõe uma interlocução direta com o espectador.

Em meio aos inúmeros deslocamentos no espaço-tempo que costuram o filme, o realizador experimenta inúmeras possibilidades do "narrar" e faz uso de uma interlocução direta com o espectador, caso do exemplo em que a narração diz:

> Porque o maior defeito deste filme és tu, espectador. Tu tens pressa de envelhecer e o filme anda devagar. Tu amas a narração direta, o estilo regular e fluente e este filme e o meu estilo são como os ébrios: inclinam à direita e à esquerda; andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu. Escorregam e caem.

Trata-se de uma citação quase literal do capítulo "O Senão do Livro", de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (publicado originalmente em 1881), de Machado de Assis, já citado textualmente nas cartelas, com a substituição das referências literárias por aquelas que se referem a uma obra cinematográfica, o que pressupõe um procedimento autorreferencial. Está ali, portanto, proposto um jogo de interlocução com o espectador que, assim como a estrutura do filme, oscila entre o real e o imaginário, o consciente e o inconsciente. Neste sentido, cabe destacar que um procedimento semelhante ocorre em *Ladrões de Cinema* (1977), no qual Coni Campos introduz uma interlocução direta com o público em cena na qual narrador nos pergunta se o filme é ou não sobre Tiradentes.



Imagens – *Viagem ao Fim do Mundo* (1968)

Em *Viagem ao Fim do Mundo* são também explicitadas, através das cartelas, menções à origem das matérias jornalísticas citadas, de forma a revelar todas as fontes a priori ao espectador (em cartelas alternadas as cenas iniciais exibidas com uma referência de cada vez), o que altera nossa relação com a obra, já que passamos a identificar ao longo do filme as referências dadas no início, em especial pelo fato destas aparecem mencionadas de maneira que, pela forma como estão dispostas e pelo destaque que tal procedimento é evocado, o público pudesse retomar tais menções de memória. Dentre as citações a outras imagens da mídia verificam-se páginas das revistas *Fatos e Fotos* e *Manchete*, cujas matérias são citadas ao longo do filme com uma estrutura de colagem, assim como inúmeras imagens da II Guerra Mundial cedidas por Primo Carbonari, utilizadas para introduzir o tema do autoritarismo e do fascismo, pontos chaves na discussão proposta pelo filme na relação com o seu tempo

histórico, marcado por um recrudescimento do autoritarismo, a censura, pela violência de Estado e o cerceamento das liberdades individuais da Ditadura Militar.



Imagens – *Viagem ao Fim do Mundo* (1968)

É importante notarmos que as referências provêm de fontes múltiplas, o que mostra um pouco a forma como pensamento de Coni Campos estruturava uma soma de fontes diversas como parte dessa estratégia de colagem. Entre os elementos que condizem com tal visão sobre a obra, deve-se destacar o fato de que todos os elementos do filme se relacionam com referenciais diversos e trazem chaves de leitura não-hierarquizadas. Tal aspecto também está presente na banda sonora, uma colagem sonora de fragmentos da cultura de massas que alterna canções do cancioneiro popular com de ruídos sons provenientes de campanhas publicitárias.

Além de *Viagem ao Fim do Mundo* (1968) percebem-se alguns procedimentos que envolvem o uso das citações textuais também em *O Mágico e o Delegado* (1983), por ele realizado em um contexto onde a Abertura Política já estava consolidada. Para a presente pesquisa, nos interessa, em especial, como a cartela de texto final, uma citação ao Padre Antônio Vieira com a frase "CADA UM SONHA COMO VIVE / PE. ANTÔNIO VIEIRA" é elemento central na estrutura do filme ao sugerir uma ponte para o imaginário ao remeter a uma ideia de uma leitura onírica do mundo e pela forma como introduz um jogo dialético que dialoga com o horizonte de expectativas de um caminho de liberdade no porvir que ecoa o contexto da redemocratização em curso.

O intertítulo é exibido logo após a uma cena na qual ideia de “truque” aparece como um procedimento de desrealização, quando, durante o que seria o enterro do mágico, saem pombos brancos do caixão e a câmera passa a acompanhar a revoada de pássaros no céu, o que culmina na citação analisada de Padre Vieira, fundamental para tal compreensão. A frase alude, portanto, a relação dos limites entre sonho e lucidez, evocados através da figura de um “mágico” cujos truques sugerem um continuo deslocamento do real que acompanha toda a narrativa, e ecoa a forma como “o filme abre-se para os sonhos humanos e acende a chama da esperança, embora, por detrás desta janela, a visão do espectador possa alcançar a razão que se descortina e o convida a refletir sobre o caráter político e ideológico da obra” (SOUZA, 2013, p. 12).



Imagem - *O Mágico e o Delegado* (1983, Fernando Coni Campos)

Desta forma, pode ser pensada como uma síntese de como, ao longo do filme, há uma dimensão lúdica que constantemente se mescla com os elementos do fantástico que, de fato, se concretizam nos truques do “mágico”. A noção de alegoria também pode ser relacionada, na possibilidade com que o filme propõe, através da contradição entre os personagens centrais (o mágico e o delgado), uma crítica à repressão da Ditadura Militar. Portanto, a figura do mágico representa a materialização do sonho, da fantasia e da liberdade de imaginar, enquanto o delegado representa o que seriam as convenções sociais, a repressão e os valores morais burgueses. Tal lógica é por vezes rompida, algo que desloca as contradições dos personagens para uma autocrítica entre os limites concretos de tais “valores”. Segundo Coni Campos, em depoimento,

> O filme todo é uma luta entre a opressão e a liberdade, entre a censura e a imaginação. E quando parece que as forças da opressão venceram mesmo, dá-se a volta por cima, afirma-se esta vocação essencial do homem, que é um ser imaginoso (CAMPOS apud SOUZA, 2013, p. 11).

Tal afirmação reforça aquilo defendido no parágrafo anterior, através de um olhar para o que foi nomeado pelo autor como “imaginoso”, o que envolve a ideia de imaginação e sua interface com a luta política pensada enquanto gesto de transformação e de abertura de novas

possibilidades de sonhar o mundo. Refletir o filme passa, portanto, por uma reflexão sobre o poder político da noção de lúdico e da subversão das relações de poder através da arte e sua relação com o fantástico. Como afirma Souza (2013), está ali imputado que "mesmo em condições adversas, quando o poder das forças opressoras parece vencer o poder da arte, o artista insurge, conforme menciona Coni, como 'um ser imaginoso'. E, nesse caso, o sonho revela-se mais forte" (SOUZA, 2013, p. 11).

4.5.6. As cartelas de texto em *Vida de Artista* (1972, Haroldo Marinho Barbosa) e figuração da citação

Longa de estreia do cineasta carioca Haroldo Marinho Barbosa, que já havia realizado os curtas *Copacabana* (1965) e *Eu Sou a Vida, Eu Não Sou Morte* (1970), *Vida de Artista* (1972, Haroldo Marinho Barbosa) é obra essencial para refletirmos o uso de citações por meio de intertítulos. A presença de cartelas de texto em meio às referências literárias é central na estrutura de montagem do filme, adaptação de *Marco Zero* (Oswald de Andrade, cujos primeiros tomos foram lançados em 1943 e 1945). Apesar de distante de diversos elementos presentes em outros dos filmes aqui analisados, trata-se de obra aberta a experimentação e que radicaliza a incorporação de distintos elementos do Cinema Moderno em torno de tal procedimento citacional. Há, por exemplo, uma clara aproximação ao uso de cartelas de texto em seu aspecto disruptivo na montagem com forte influência godardiana.





Imagens - *Vida de Artista* (1972, Haroldo Marinho Barbosa)

Nota-se, entre os inúmeros intertítulos que se alternam entre as cenas, o uso de três distintos procedimentos: citações diretas de pequenos trechos da obra original (“Mudar de vida”, “Em busca de Miguelona. Das páginas de Marco Zero. Óculos de ouro e pulôver marrom. O campo”, “O vale ao longe. A decisão. Mudar de vida”, “Aula Zero”, “Eu sou a verdade”, “Miguelona queria ficar ali para sempre. O mundo rodava demais do outro lado”. “Mudar de vida. Parque Laje. Há Poucos dias”. “A visita. O Som natural”), cartelas numeradas (“1 – A má viagem”, “2 – À margem”) e a inserção de letras (“A”, “B”, “C”) sobre um fundo vermelho entre as cenas. Destas, nota-se uma referência à própria estrutura da obra original de Oswald, que é incorporada à estrutura de montagem do filme.



Imagens - *Vida de Artista* (1972)

4.5.7. Luiz Rosemberg Filho: entre citações e dedicatórias, a luta política e a reflexão sobre a imagem

A obra de Luiz Rosemberg Filho é uma das cinematografias que mais radicalizou os procedimentos da citação textual, seja nos seus primeiros filmes em 16mm e 35mm como em sua obra videográfica.

Nota-se especialmente como o uso da citação, da dedicatória e das epígrafes na sua filmografia dialoga com a busca do realizador de compreender seu ofício e refletir as implicações políticas e econômicas das imagens que, de alguma maneira são uma coleção de definições que acompanham sua trajetória como cineasta e seu pensamento sobre cinema. Observadas retrospectivamente, tais menções, sejam elas por meio de cartelas de texto, citações, homenagens ou dedicatórias, tem muito a nos revelar, a partir da verve ensaística do seu realizador, de sua visão de mundo ao longo dos tempos e dos desdobramentos da história brasileira ao longo das décadas.

Em meio a tal percurso da figuração da palavra em seu cinema, nos é revelado como Rosemberg pensou na contradição dialética como parte da construção da relação texto/imagem nos seus filmes. Nota-se uma reflexão em torno dos processos históricos de forma bastante ampla, o que ecoa a afirmação de Rosemberg enquanto "cineasta ambicioso, cuja pretensão é tratar do todo" (COUTINHO, 2011, p. 33). Como veremos, enquanto nos seus primeiros trabalhos prevalecia a inserção da palavra em cena, em especial no corpo dos atores, gradualmente são as cartelas de texto que ganham destaque e as citações diretas.

Rosemberg teve uma carreira longeva, bastante independente nos meios de produção (em especial nas três últimas décadas), ainda que, de sua produção dos anos 1970, muitos dos filmes aqui citados tenha tido dificuldade de chegar às salas por conta da censura, caso de *O Jardim das Espumas* (1970), *Imagens* (1972), *A$$untina das Amérikas* (1975-1976) que, mesmo com "financiamento da Embrafilme para finalização" (PANNACCI, 2016, p. 591) foi totalmente censurado, assim como seu filme seguinte (*Crônica de um Industrial*, 1978).

Ao longo de sua filmografia, o realizador utiliza o texto nas mais distintas plataformas (corpo, solo, cartazes, paredes, entre outros espaços urbanos) e também através de intertítulos, explorando o texto como parte da composição da imagem. Carmo e Capel (2012) comentam a aproximação do cinema de Rosemberg com uma ideia de colagem visual, o que é por eles relacionado com a estética russa do cinema de montagem, o que reverbera diretamente em alguns dos procedimentos que serão destacados. Segundo eles,

> A gramática cinematográfica de Rosemberg ou sua ruptura com as regras do fazer cinema é marcada pelo construtivismo da colagem das atrações, daí a necessidade de um modelo para avaliar o seu cinema na eficácia do uso das teorias cinematográficas

> de vanguarda. Vanguarda entendida como o uso permanente da técnica do cinema para recriá-lo e com isso abrir novas possibilidades como meio para pensar a sociedade (CARMO; CAPEL, 2012, p. 10).

O texto no cinema de Rosemberg é frequentemente inserido para refletir sobre a imagem, o que nos aproxima da ideia de que "esse cinema mais pensa por imagens do que narra por imagens" (CARMO; CAPEL, 2012, p. 10). Como afirma Coutinho (2011):

> Rosemberg sempre trabalhou a literatura (...) em seus filmes: primeiramente a literatura falada, orquestrada num texto primoroso (*Crônica de um industrial*), até chegar a seus curtas mais recentes, onde ele filma (escreve) as muitas palavras que tem a dizer. Mas já em *Crônica de um industrial* ele filmava algumas palavras (anúncios em neon), mas também uma mão escrevendo num caderno (COUTINHO, 2011, p. 33).

O primeiro caso a ser relacionado pode ser visto em *Colagem*, parte do filme coletivo *América do Sexo*, 1969 (cujos outros episódios foram dirigidos por Flávio Moreira da Costa, Rubens Maia e Leon Hirzsman), projeto "de realização rápida, como geralmente eram feitos os longas de episódio na época, (...) coprodução entre Rubens Maia e Antônio Polo Galante" (PANNACCI, 2016, p. 590), no qual, tendo em vista como o texto funciona como um procedimento de ruptura narrativa e da ordem dramática, destacaremos o uso de citações por meio de cartelas (entre as quais, frases apropriadas cuja autoria, propositalmente, não é identificada) e o uso de intertítulos como parte de uma reflexão mais ampla obre a imagem.



Imagem – *Colagem* (*América do Sexo*, 1969, Luiz Rosemberg Filho)

Logo no primeiro bloco, as imagens do "progresso" (aquelas captadas no espaço, antenas, satélites, tanques e outros maquinários militares) alternam-se, em um gesto que explora as contradições dialéticas, a um percurso que vai de uma fotografia dos povos originários aos edifícios de uma metrópole. Enquanto isso, a narração leva à cena uma discussão em torno do conceito de "civilização" que ressalta as implicações éticas e políticas referidas na banda imagem:

> Mais uma visita àquele planeta cheio de máquinas, fome, ruídos, guerras, moscas. Eternamente habitado por selvagens e letrados que decidem o destino a ser seguido pelo homem. Mais uma vez eu visitava aquele chiqueiro planetário de sangue e vômito que não chega nem ao menos a ser considerado o centro do universo. Jogado na selva no meio dos vermes, eu nem ao menos sabia se esse povo era feliz ou se era

> triste. Se era gente ou se era bicho. Se era mosca ou se era máquina. Uma dessas máquinas que se vê por aí fabricando em massa o micróbio da loucura.

Em seguida, tal imaginário contrasta com a cena que um conjunto de figuras (entre as quais, alguns deles com vestes indígenas) devora antropofagicamente um personagem (um homem branco fruto da civilização, interpretado por José Celso Martinez Corrêa), o que é comentado com ironia pela narração, que ironiza as situações vistas em cena na maneira como se refere a um

> Massacre do milagre, *rock and roll*, a política dos vermes, a Kodak, a linguagem, a teoria da literatura, América Latina, Tio Patinhas, quintal do mundo, a síntese, os porcos, repressão, os sentidos, a sociedade industrial, os sonhos, a fome, paraíso perdido, a revolução sexual, gritos, sangue, cinema, o câncer, a civilização, a necessidade, a destruição da razão, a criação, o elemento, a violência diária, o mito, o vômito, o sentimento, a concepção do universo, o *Cidadão Kane*, a lógica, o filme de Jean-Luc Godard, os estudantes, poder comunitário, o comentário ideológico, história, o medo, partido, livro, África, Brecht, o relógio, música, câmara, ciência, liberdade, dúvida, criação simbólica, reflexão, estátua.

Ao longo da narração, a situação de "curtição antropofágica" prossegue (destaca-se em especial, a presença de páginas de jornal na mão daqueles que o devoram) e, aos poucos, ruídos de animais passam a povoar a banda sonora, em especial os grunhidos de porcos e latidos de cães que se chocam com o aspecto discursivo da fala. A última palavra ("estátua") pontua o corte e introduz a exibição da irônica cartela "UMA REUNIÃO DA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA", que é acompanhada pelo som de uma marcha nupcial que debocha de certo horizonte conservador e moralista. Tal "reunião" mais uma vez quebra a expectativa daquilo que foi enunciado por meio do intertítulo referido quando o espaço cênico é introduzido mais uma vez por uma situação catártica em que personagens dançam tendo a palavra "BUNDA" escrita com letras garrafais ao fundo. O mesmo espaço voltará a ser referido ao longo do filme, quando outras inscrições de texto se tornarão legíveis, entre as quais, uma obra de arte pop com uma irônica referência história: "para governador geral vote em Tomé de Souza", serigrafia de autoria de Samuel Szpigel (1965) que, no contexto em que foi inicialmente exibida, brincava com os paradoxos que a realização da eleição dos membros do Congresso Nacional em 1966 trazia enquanto a primeira votação em um momento não-democrático e após a instituição do bipartidarismo em 1965 com a promulgação do Ato Institucional n. 2.



Imagens - *Colagem* (*América do Sexo*, 1969)

Em meio à tal soma de referenciais diversos da cultura pop e da ressignificação de imagens apropriadas, o som dos meios de comunicação de massa passa a povoar a banda sonora em confronto direto com o aspecto discursivo da narração que, de forma dialética, faz menções que se contrapõem ao que é visto na imagem, evocando o contexto político e a noção de alienação. Tal estilhaçamento de referências midiáticas é ainda mais acentuado pelos elementos disruptivos que irrompem a montagem, que incluem, com frequência, elementos textuais, caso, por exemplo, de uma placa do Lions Club do Rio de Janeiro (que aqui referencia certo meio da burguesia) enxertada em meio a um lapso na ação, na qual, após sua exibição, o personagem que vemos aparece morto.

O som de vozes de ícones midiáticos (entre os quais, Chacrinha) são reconhecidos em meio a uma massa sonora da cultura pop articulados a um acúmulo progressivo de ruídos que reverbera o excesso de informações deste universo midiatizado evocado. Tal menção ao apresentador se apropria de trecho de um de seus programas, na qual, quando ele parece estar na iminência de fazer uma crítica mais direta ao regime militar, ele se desvia para um jogo de palavras que reitera uma curtição com os ruídos no seu próprio discurso, o que é comentado diretamente por meio de uma cartela com a expressão "É UM COMUNISTA!!!", referência esta que ecoa frontalmente o momento de "caça às bruxas" do contexto pós-AI-5 em que o

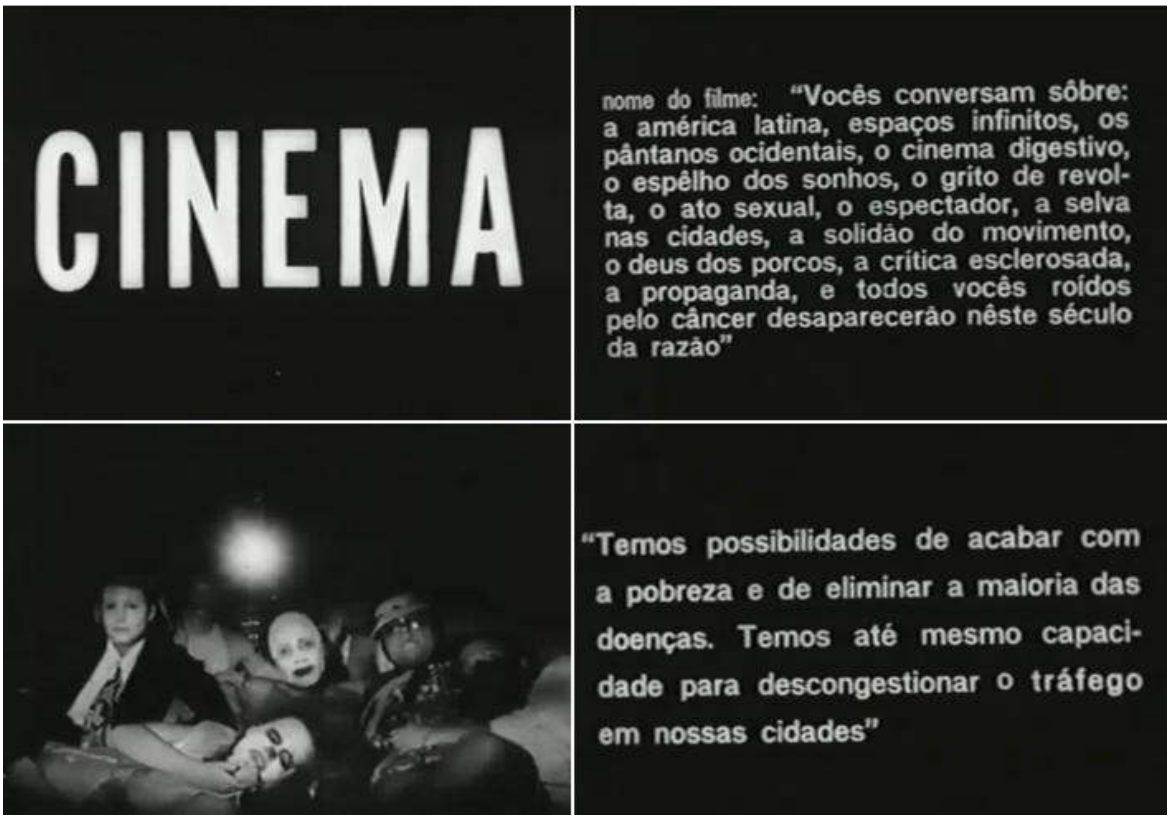
filme foi realizado. Enquanto tal situação transcorre na banda sonora, um conjunto de estranhas figuras em violento embate físico (um homem com cocar indígena, um religioso com uma mitra e um crucifixo e um sujeito de óculos escuros e uma arma que remete a um horizonte de repressão), fazem referência às visões conflituosas sobre as noções de "Brasil" em jogo (a formação cultural vista de forma ampla versus o "ame-o ou deixe-o" dos slogans oficiais), aqui deglutidas com ironia no gesto de Rosemberg.



Imagens - *Colagem* (*América do Sexo*, 1969)

Ao longo do filme, as cartelas de texto voltam à cena em distintas ocasiões, tendo sempre como eixo central um jogo metalinguístico com o cinema e seus códigos. Destaca-se, em especial, sequência introduzida por uma cartela com a palavra "CINEMA", seguida pelo seguinte intertítulo:

> NOME DO FILME: "Vocês conversam sobre: a América Latina, os espaços infinitos, os pântanos ocidentais, o cinema digestivo, o espelho dos sonhos, o grito de revolta, o ato sexual, a selva das cidades, a solidão do momento, o deus dos porcos, a crítica esclerosada, a propaganda, e todos vocês roídos pelo câncer desaparecerão neste século da razão".



Imagens - *Colagem* (*América do Sexo*, 1969)

Há aqui um jogo autorreferencial que parodia um (impossível) gesto de síntese que reitera como o filme aponta para pautas irreconciliáveis em um lugar marcado justamente por uma impossibilidade de conciliação e de subversão das lógicas racionais em prol de outras formas de embate com as estruturas de poder e sua lógica socialmente, politicamente e sexualmente repressiva. Tais inscrições introduzem uma cena ambientada em uma sala de projeção na qual se reúne um grupo de estranhos personagens que encaram diretamente o espectador de maneira frontal. Enquanto isso, na banda sonora, retomando a referência feita por um intertítulo anterior sobre uma "reunião da crítica cinematográfica", diferentes interlocutores (cujos rostos não podem ser identificados) fazem comentários sobre o que seria, supostamente, o próprio filme que estamos vendo, em um ácido jogo autorreferencial (situação semelhante pode ser vista em *Lerfá Mú*, 1979, Carlos Frederico, realizado uma década depois). O primeiro crítico faz, portanto, o seguinte comentário:

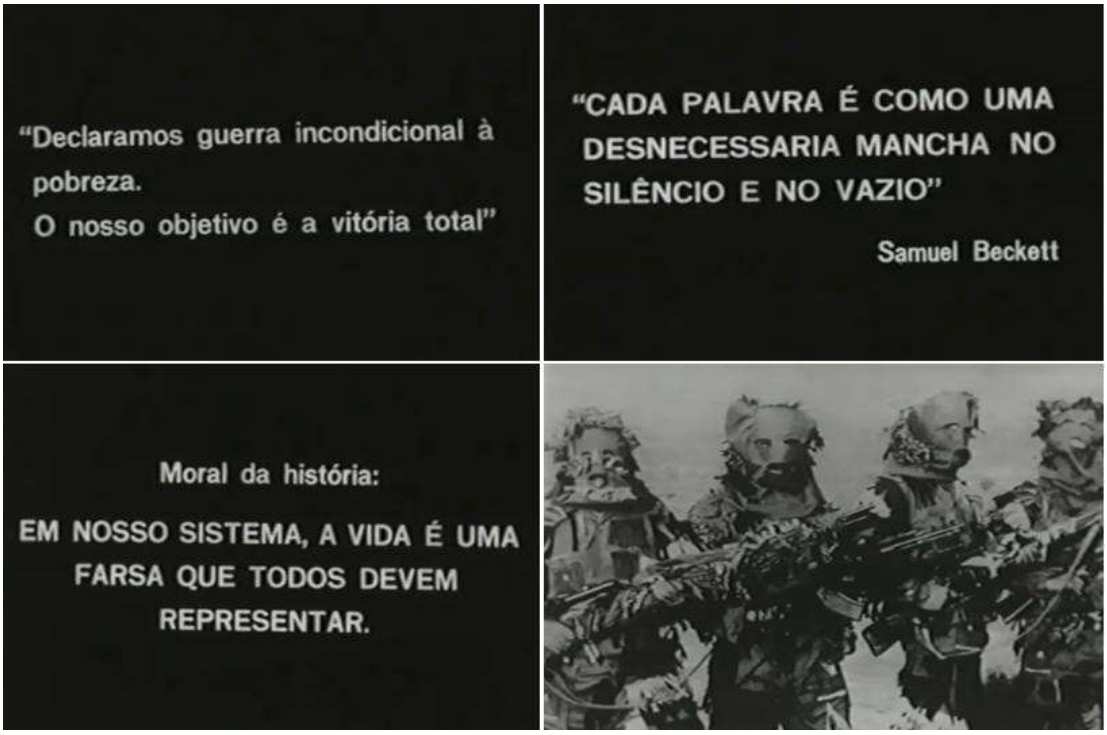
> O cine é arte, beleza, naturalidade. Isto que estamos vendo é um crime contra a cultura. Política é para os políticos e não para o cinema. Fazer cinema é prestigiar a capacidade de quem tem. Devemos, portanto, participar da queima de filmes políticos, de filmes eróticos, para continuarmos de bem com as capacidades do Estado.

Na sequência, haverá mais um interlocutor, com posições semelhantes: "Isto que estamos vendo não é nada. O cafonismo tropical deste filme sujo não corresponde à realidade

do nosso povo. Proponho um abaixo assinado (...) para entregarmos não só o diretor como toda a equipe para as feras tropicais de Jardim das Piranhas". Em comum, nota-se como ambos assumem posturas refratárias ao filme e, em um discurso cheio de chavões, denigrem a visão de mundo a qual o filme se conecta, assuem a postura de que cinema e arte não podem se misturar ("Política é para os políticos e não para o cinema"), tomam como ponto de vista o olhar das elites ("Fazer cinema é prestigiar a capacidade de quem tem") e defendem o uso da repressão como solução (a "queima de filmes" referida pelo primeiro dá lugar à defesa do denuncismo no segundo, que afirma querer "entregar" os responsáveis para as "feras", menção direta aos órgãos de controle social da Ditadura Militar).

As cartelas jogam e parodiam o caráter discursivo, apropriadas de falas supostamente ditas por personagens públicas (ou mesmo criadas pelo cineasta) que fazem menções a um projeto "redentor" de erradicação da miséria, esvaziado de ação: "Temos possibilidades de acabar com a pobreza e de eliminar a maioria das doenças. Temos até mesmo capacidade para descongestionar o tráfego em nossas cidades", "Declaramos guerra incondicional à pobreza. O nosso objetivo é a vitoria total".

A estas, soma-se uma citação direta, por meio de um intertítulo, de frase "Cada palavra é como uma desnecessária mancha no silêncio e no vazio / Samuel Beckett" que, ao mesmo tempo que remete a uma afirmação da experiência e da experimentação de linguagem nos processos de criação (em detrimento de que se seguisse à risca o texto contido nos roteiros), como pretendido pelo dramaturgo irlandês, inclui, na forma como está inserida, uma reflexão sobre as implicações políticas da noção de representação em defesa de um projeto de cinema experimental-revolucionário em detrimento de um cinema militante de "conscientização social" de base discursivo-argumentativa.



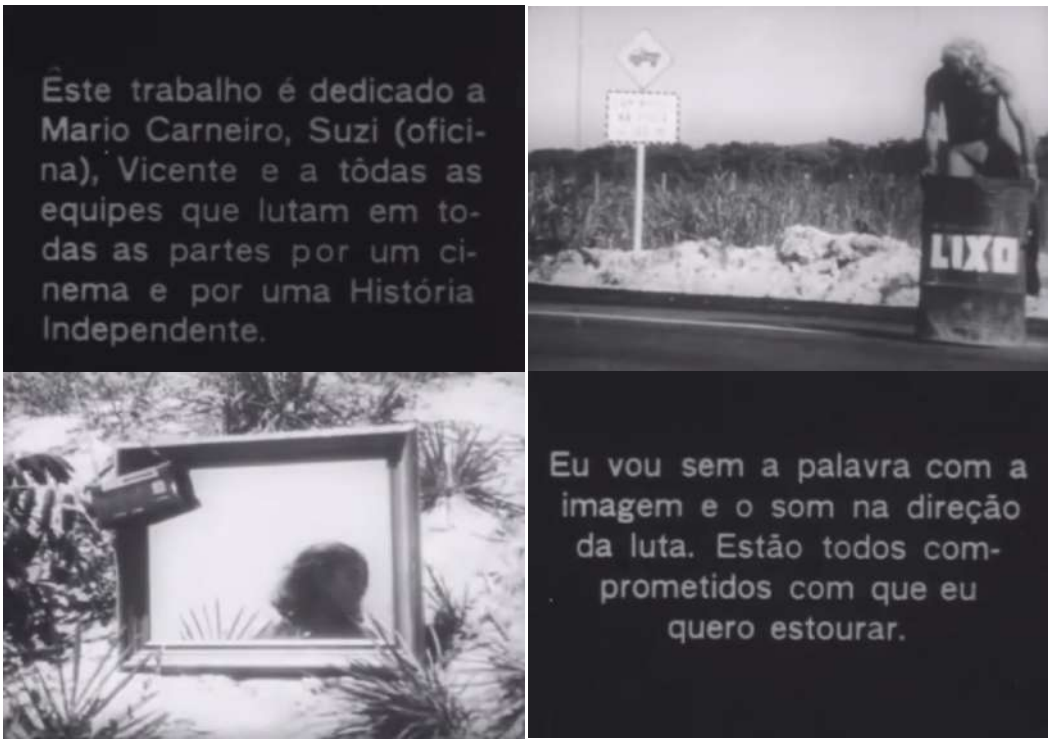
Imagens - *Colagem* (*América do Sexo*, 1969)

Já no trecho final, é uma cartela-epígrafe que, refletindo a sequência de cenas que a antecede (que tematizam o lugar das normas sociais enquanto algo a ser vencido pela livre manifestação do desejo dos corpos e pelo enfrentamento com os parâmetros morais repressivos), sintetiza, com ironia, o pensamento do filme: "MORAL DA HISTÓRIA: EM NOSSO SISTEMA, A VIDA É UMA FARSA QUE TODOS DEVEM REPRESENTAR", se, utilizando, para isso, de uma construção derivada de um chavão presente nas fábulas.

Cabe ressaltar a maneira como este pretenso "lugar da representação" é mencionado enquanto algo normativo e, por consequência, falso, como se, desta forma, replicasse as estruturas de poder entranhadas nas relações sociais. A cartela é sucedida por uma fotografia com a imagem de estranhas figuras com armas em punho com um paramento militar (caso daqueles usados para evitar a contaminação com alguma substância tóxica ou arma química, como as de parte dos exércitos na Primeira Guerra Mundial e dos norte-americanos no conflito no Vietnã), cujas vestes destacam um lado do patético, risível daqueles que, contraditoriamente, representam um lugar da violência (o que é ressaltado justamente pelo armamento que carregam).

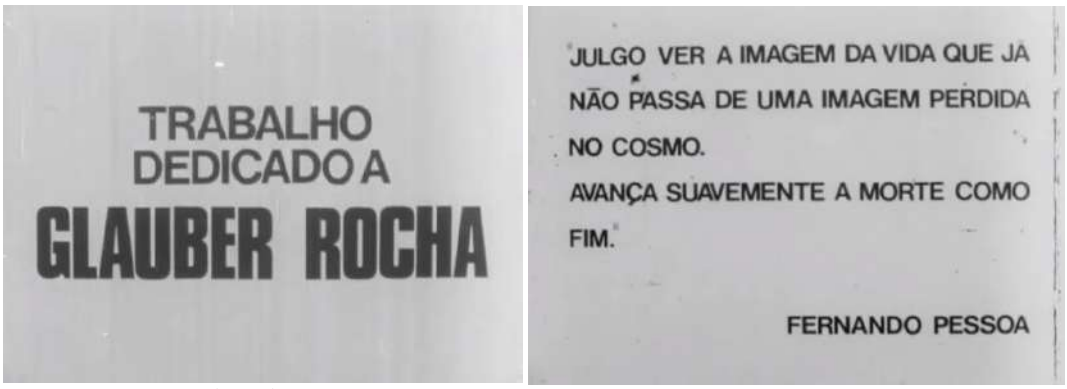
Procedimento correlato ecoa, indiretamente, na frase citada em intertítulo de *O Jardim das Espumas* (1970), no qual, em meio a "dicotomia exasperação/curtição" (RAMOS, 2018, p. 188), lê-se a seguinte o seguinte texto ("Eu vou sem a palavra com a imagem e o som na direção da luta. Estão todos comprometidos com o que eu quero estourar") no qual o

realizador faz a defesa de um projeto de cinema "na direção da luta" que fosse além do aspecto discursivo ("sem a palavra"), mas que incluísse um método experimental-revolucionário na relação na relação imagem/som. O texto presente em uma dedicatória também reforça tal projeto de cinema ("Este trabalho é dedicado à Mário Carneiro, Suzi (Oficina), Vicente e a todas as pessoas que lutaram em todas as partes por um cinema independente"), que é entendido enquanto projeto de resistência política e econômica.



Imagens – *O Jardim das Espumas* (1970)

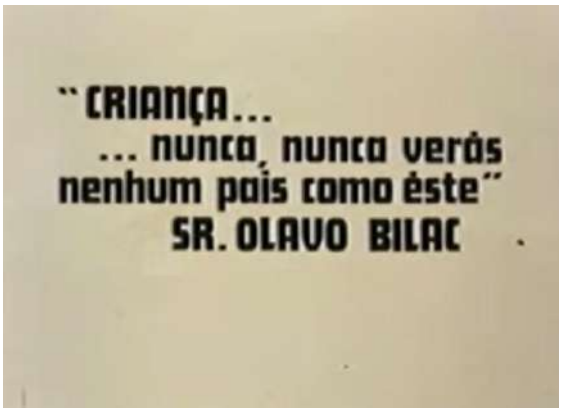
Em *Imagens* (1972) também ecoam citações e referências diretas, caso de uma menção a Glauber Rocha (que estava no exílio naquele momento), à quem o filme é dedicado em uma cartela de texto ("trabalho dedicado a Glauber Rocha") e uma cartela com frase de Fernando Pessoa ("Julgo ver a imagem da vida que já não passa de uma imagem perdida no cosmo. Avança suavemente a morte como fim") com a qual mais uma vez reflete sobre a imagem.



Imagens - *Imagens* (1972)

A este exemplo, soma-se a citação de frase de Maiakovski, grafada nas costas de um personagem (“Para vocês, o cinema é um espetáculo. Para mim, é quase uma concepção de mundo”), mais uma vez evocando uma discussão sobre as implicações políticas da imagem em *A$$untina das Amérikas* (1976).

Ainda que, ao longo do longo do filme, Rosemberg utilize a palavra escrita nas suas mais diversas formas, destaca-se um conjunto de citações e referências que somam camadas ao filme, entre as quais uma cartela, já citada em tópico anterior, no qual, com a ironia característica da obra do diretor, é exibida uma frase de Olavo Bilac (“Criança... Nunca, nunca verás nenhum país como esse (Sr. Olavo Bilac)”, transcrita do Hino à Bandeira (com algumas alterações na pontuação), o que a aproximaria de uma ideia de cultura oficial a que ele parece se referir.



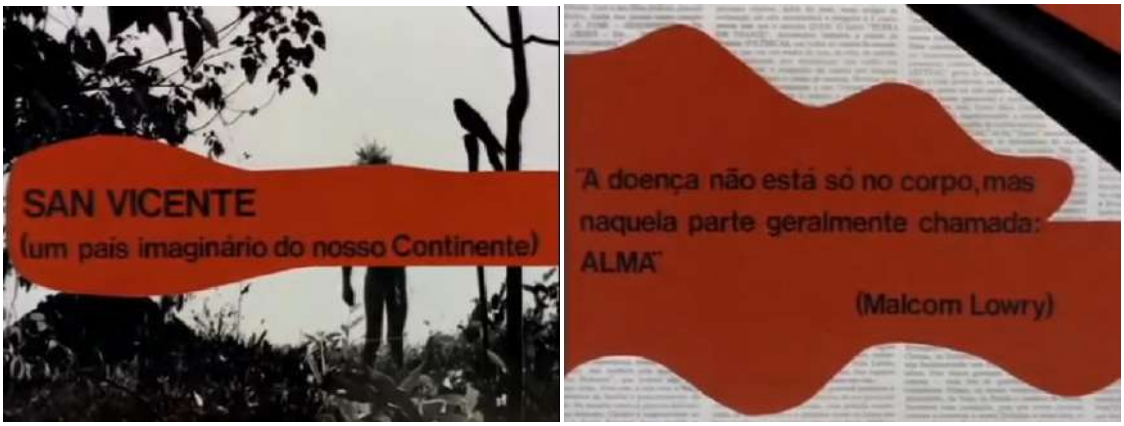
Imagens - *A$$untina Das Amérikas* (1976)

Crônica de um Industrial (1978) também recorre ao uso de citações, em reverência a Jean-Luc Godard e Malcolm Lowry. A primeira imagem do filme, já mencionada, é uma citação a uma frase de Godard: “Toujours le sang, la peur, la politique, l’argent ...” que, mantida no seu idioma original, como se o diretor clamasse ao público para decifrá-la, é acompanhada por recortes de jornais e por uma mancha vermelha, supostamente de sangue, o que a torna uma referência ao noticiário diário e aos meios de imprensa, nos quais, “todos os dias o sangue, o medo, a política, o dinheiro...” dominam as manchetes.



Imagens – *Crônica de um Industrial* (1978)

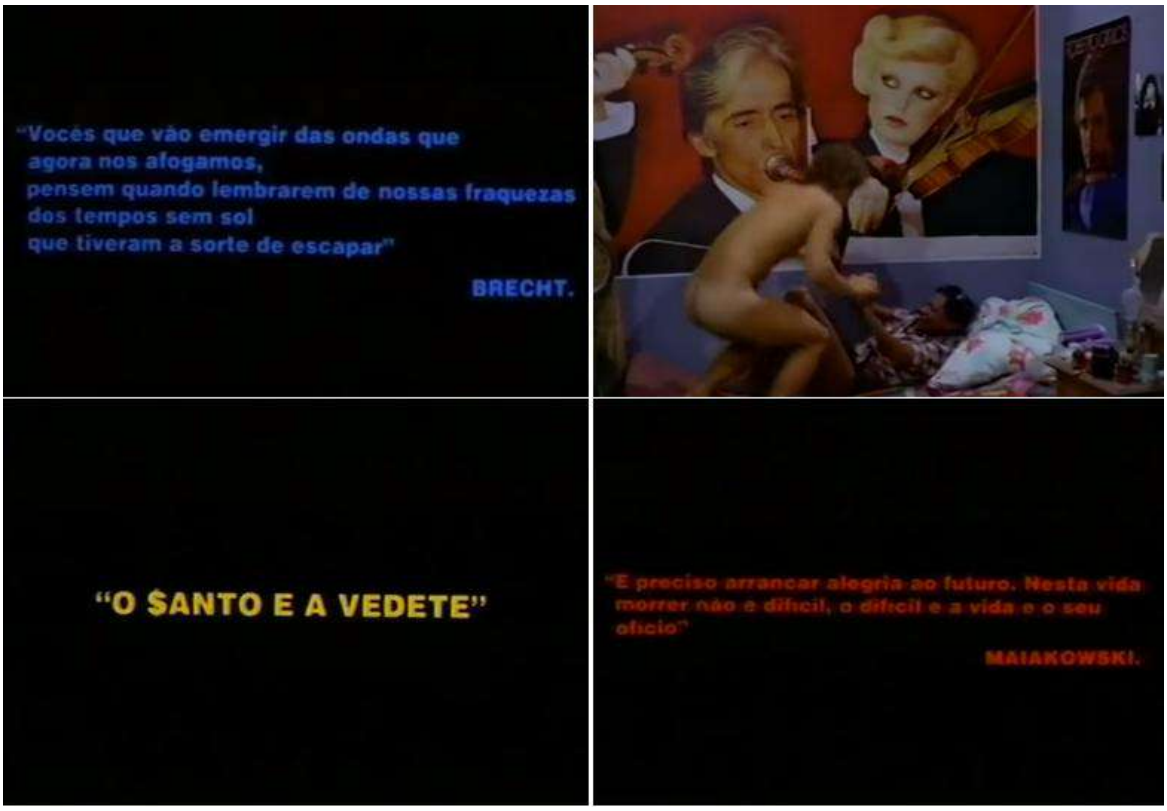
Na sequência, há outro letreiro que introduz um espaço alegórico ficcional ("San Vicente – um país imaginário do nosso continente") sobre qual, a partir da instauração de um ambiente da ficção, Rosemberg partirá para discutir temas que não poderiam ser discutidos em um âmbito preso ao real, inclusive como uma forma de evitar a censura do filme (o que não conseguirá). Logo após os créditos, que aparecem apenas após algumas cenas iniciais, há uma citação do escritor e poeta inglês Malcolm Lowry: "A doença não está no corpo, mas naquela parte geralmente chamada ALMA". Mais uma vez é introduzida uma frase que funciona como uma forma de estabelecer uma relação ensaística com o tema, que comenta e reflete sobre os temas que perpassam a narrativa. Portanto, o texto atua como um procedimento dialético de estranhamento e introduz uma postura do diretor diante daquilo que é visto na trama.



Imagens – *Crônica de um Industrial* (1978)

O uso da citação também ecoa em *O Santo e a Vedete* (1982), no qual, Rosemberg Filho inicia o filme com uma frase de Brecht ("Vocês que vão emergir das ondas que nos afogamos, pensem quando lembrarem de nossas fraquezas dos tempos sem sol que tiveram a sorte de escapar") que, ao mesmo tempo que se refere à um momento político repressivo, coloca a postura do publico em xeque, questionado pela sua posição diante da desigualdade e do poder político ditatorial.

Outro procedimento que merece destaque é a forma com que o título do filme é exibido, no qual, o cifrão ($) aparece no lugar da letra “s” da palavra “santo” (do título da obra), o que estabelece um diálogo com *A$$untina das Amerikas*, no qual se verifica procedimento semelhante, assim como com os dos códigos “da comédia erótica, com o intento de satirizar e dialogar com a produção da chamada pornochanchada brasileira” (PANNACCI, 2016, p. 592) já antecipados pelo nome *O Santo e a Vedete*. Por fim, *Assuntina* será ainda reverenciada mais uma vez em sequência, na qual, quando o diretor coloca a palavra “AMERIKA” pintada em vermelho numa parede (como se fosse feita com sangue), envolta por diversas marcas de mãos.



Imagens – *O Santo e a Vedete* (1982)

Procedimento fundamental do seu cinema, a dimensão da colagem passa a ser parte cada vez mais presente em sua produção, que articula as menções de texto enquanto camadas da imagem, fazendo uso do “o entrechoque perturbador entre frases filmadas, faladas, (...) imagem e som, mas também literatura, poesia e música” (COUTINHO, 2011, p. 34), ainda que já estivesse presente em toda sua trajetória, em especial no já referido episódio *Colagem* (1969) e em *O Jardim das Espumas* (1970). Tais recursos ganharam ainda mais destaque na sua produção em 35mm na virada dos anos 1970 para os 1980, caso dos curtas *Ideologia* (1979) e *Auschwitz* (1980), assim como em suas realizações em vídeo, como *Alice* (1984) *Videotrip* (1984) e, já no início dos anos 1990, nas inúmeras produções independentes do

diretor na “busca da liberdade criativa e estética propiciada pelo menor custo de produção no uso do novo suporte” (PANNACCI, 2016, p. 592).

Nestas obras, o tom discursivo se evidencia ainda mais e o texto aparece em diversos de suas obras com pautas mais diretas, criticando a mídia hegemônica, as grandes corporações e revisitando os processos históricos de forma mais ampla, como se verifica em *Auschwitz* (1980). Estruturado a partir das colagens feitas pelo autor que eram, posteriormente, filmadas e transpostas para a tela, o curta traz à tona um olhar para certa cultura do consumo, baseada em bens descartáveis. A partir daí, o filme introduz uma reflexão mais ampla sobre como tal modelo de consumo, que dominara o sistema de telecomunicações e tornara-se base de sustentação de um modelo econômico excludente e estruturado a partir de uma lógica do autoritarismo. Ao longo de todo o filme, há uma imagem que permanece estática que, segundo o discurso do filme, sintetizariam as três referências estruturantes na sustentação de tal modelo econômico por ele problematizado: a imagem de um grupo de militares, referência ao governo militar autoritário no poder, de um crucifixo, que referencia a igreja como base de sustentação de tal sistema e, por fim, uma janela onde serão enxertados materiais de diversas fontes provenientes de meios de comunicação (a TV, o rádio, a publicidade, os jornais de grande circulação), que representam os sistemas de telecomunicações.

Ao longo da narração, tais temáticas são articuladas com os blocos de colagem e seus *inserts* de texto inseridos na referida janela, que vão desde trechos de jornais, publicidades, imagens de arquivo, entre outros materiais dos mais diversos. Em paralelo, ao se debruçar sobre tal disputa de narrativas entre a postura da mídia hegemônica e sua dependência dos sistemas econômicos aos quais favorece (a seguinte frase compõe a narração: “admitir a ignorância total da TV é difícil (...) é fácil só culpar o sistema, mas o sistema já está dentro das pessoas dos gestos e das análises (...) a TV atua na (...) verdade deformando-a”), inclui o cinema nesta discussão e a própria ideia de que um produto midiático possa representar uma “verdade” é posta em xeque ao longo de sua argumentação.

Tal questão é referida no texto, por ele apropriado, de uma propaganda de um jornal (“todo mundo pensa que entende de TV, mas o problema é muito mais complexo”) e ecoa nas mais diversas imagens que compõe o filme, que vão desde a figura do Tio Sam à ditadura de Alfredo Stroessner no Paraguai, de propagandas da Esso à inserções de quadrinhos, de imagens televisivas do apresentador Silvio Santos a uma cena de um concurso de Miss. A estes enxertos, somam-se as referências à relação entre os aparatos de propaganda e os

regimes totalitários, o que já estava, inclusive, contido na menção ao nazismo no título do curta.

Por fim, entremeado em suas observações sobre o aparato das telecomunicações e suas implicações políticas, está uma reflexão ampla sobre o conceito de democracia, o que inclui um olhar para o processo de redemocratização em curso no país no momento de realização do filme, aqui entendido como um processo cheio de contradições. Tais questões reverberam, em especial, na referência a uma manchete que faz menção direta ao contexto da Abertura Política, na qual, lê-se frase dita por Figueiredo no contexto de 1979 após sua posse ("Juro fazer deste país uma democracia"), o que é referido com ironia pelo realizador.



Imagens - *Auschwitz* (1980)

Cabe destacar que tais procedimentos também reverberam em sua produção recente, entre os quais os casos de *Uma Carta* (2008), *Desertos* (2011), *Desaprender* (2013), assim como os já citados vídeos-colagem realizados partir do fim dos anos 1980 (antecipada por *Alice* e *Videotrip*, de 1984), em especial, *Desobediência* (1988-1989), *Agit-Prop* (1992-1993), *Barbárie* (1993), *Science Fiction* (1993) *Experimental* (1993), *Imagens e Imagens* (1993), *Pornografia* (1993), *As Máscaras* (1994) e *As Sereias* (1994). Desta produção dos anos 1990, já prenunciada por seus trabalhos realizados na década anterior, destaca-se o jogo com a

incrustação das camadas de texto na imagem videográfica, a apropriação indiscriminada de materiais de arquivo e, em especial, a liberdade com que as obras articulam-se como filmes-colagem. Destes, *Agit-Prop* (1992-1993) é o único que tem um trecho mais longo de imagens captadas no espaço urbano, com entrevistas sobre seu homenageado, o professor e poeta Moacyr Cirne, que são alternadas como as estruturas que prevalecerão em todos os outros casos citados: uma colagem visual que articula fragmentos de obras audiovisuais, recortes de jornais e revistas, textos e citações, sempre acompanhados uma narração (frequentemente de mais de uma voz). Deste conjunto, destacamos, assim como no caso citado da cena de *Viagem ao Fim do Mundo* (1968) em que a imagem toma a forma de um "almanaque", uma cena de *Agit-Prop* em que Rosemberg enquadra as páginas de um livro e incorpora na imagem a estrutura gráfica das páginas por ele folheadas. As citações são figuras frequentes, assim como as dedicatórias, como se verifica em alguns exemplos aqui levantados: *Agit-Prop* (1992-1993) cita Artaud e é "dedicado a Luiza Erundina, Sindoval Aguiar, José Roberto de Morais". *Barbárie* (1993), por sua vez, é dedicado ao poeta Almandrade e cita frases de Godard e Vertov, *Science Fiction* (1993). *Imagens e Imagens* (1993) apresenta-se como "adaptação livre de poema de Almandrade", cita frase de Godard e é dedicado a Graça Salgado, Fátima Falcão e Ilma Fontes. *Pornografia* (1993) cita Brecht e Machado de Assis e é dedicado a Luiz Egypto, Moacy Cirne e Sérgio Santeiro. Nota-se que, portanto, as dedicatórias alternam-se entre homenagens a figuras que influenciaram seu pensamento com reverências a colaboradores diretos, amigos e figuras públicas (caso de Erundina), o que é feito de forma não-hieraquizada e, desta forma, indiretamente, aproxima as duas formas de homenagear aqueles que contribuíram para as reflexões do cineasta.

Há também um grupo de filmes que trabalha ironicamente as citações, como visto em *Desobediência* (1988-1989) nos trechos de noticias do jornal O Globo sobre desenvolvimento de nova arma pelo exército americano ("O pentágono vai exibir o seu avião invisível / Washington – O Pentágono anunciou ontem que B-2 Stealth, primeiro bombardeio 'invisível', assim chamado por ser capaz de escapar à detecção dos radares inimigos, será mostrado ao público em meados de novembro / Globo, agosto 5 – 88"). *As Sereias* (1994), por sua vez, dedicado a Verena Oliveira e Haroldo Cajazeira, cita frase de uma "*top model*" (Rita Lobo) e de comentário do fotografo Richard Avedon sobre a fotografia publicitária e com isso introduz o tema do universo da moda e sua superficialidade. Por fim, *As Máscaras* (1994), cita ironicamente o escritor pró-fascismo e colaboracionista Pierre Drieu de La Rochelle e

uma entrevista da *socialite* Carmen Mayrink Veiga para a revista Status para introduzir uma crítica ao universo das socialites e a relação delas com os meios de comunicação.

A partir desse percurso pela obra de Rosemberg, verifica-se que o texto na tela na obra atua como uma forma de introduzir uma leitura ensaística dos temas na qual o pensamento do filme é costurado pelas menções escritas. Predominam citações, seja por reverência (por vezes, o autor mencionado é mais importante do que a própria frase citada), para homenagear colaboradores e de forma a ironizar personagens da história (caso de *As Sereias* e *As Máscaras*). O texto atua como um procedimento de estranhamento e de quebra da diegese fílmica e funciona como um elemento dialético que introduz uma ideia de contradição e ruptura da narrativa que reflete criticamente sobre aquilo que compõe a cena.

4.5.8. O texto na tela na obra de Carlos Reichenbach: citação e intertexualidade

O cinema Carlos Reichenbach explorou distintas formas de figuração do texto na tela, o que inclui a articulação de múltiplas camadas de citações, estruturadas de formas pouco convencionais, que deslocam continuamente a percepção do espectador sobre a diegese fílmica.

Tal conjunto de inscrições de texto revelam um projeto de cinema denso de referências, sejam elas, cinematográficas, literárias, musicais etc. que compõem uma densa trama intertextual imersa na narrativa. O diretor, portanto "trabalha reiteradamente com a intertextualidade, fazendo com que o espectador encontre referências e ligações em filmes distintos" (MORAES, 2014, p.17) e

> (...) despeja nas telas um vasto repertório, acumulado com sua paixão cinematográfica e com inúmeros influxos literários, políticos, filosóficos. Tudo em tingido com as cores vivas de uma ideologia libertária radical. (...) São filmes que possuem amplo referencial da cultura moderna: histórias em quadrinhos, filmes classe B de puro divertimento, cinema "erudito" (Godard, principalmente) e japonês, melodrama, surrealismo e poesia, geração *beat*, musicas marcantes, da clássica ao rock, passando pelo regionalismo de Almir Sater, podendo está lista continuar até a exaustão. O cineasta é um autor-símbolo da modernização avassaladora, que deglute, retrabalhado uma avalanche de cacos culturais, sempre ligado no processo estético e político mais amplo (AUTRAN; ORTIZ, 2018, p. 236-237).

A isto soma-se uma especial atenção a tais infiltrações de signos audiovisuais no espaço urbano, em que os personagens perambulam pelas ruas do centro da capital paulista, entre os quais diversas fachadas de cinema por onde o próprio realizador circulava, caso, por exemplo, de cena de *Amor Palavra Prostituta* (1982) em que Fernando (interpretado por Orlando Parolini) circula sem rumo em busca de alguma diversão.



Imagens - *Amor Palavra Prostituta* (1982, Carlos Reichenbach)

Desta forma, "os filmes de Reichenbach, assumem explicitamente o tom de cinema e (...) as influências se dão em relações múltiplas, como numa relação constituída pela liberdade em escolher sua tradição (e romper)" (CAETANO, 2012, p. 69), "sejam paródicas (ou seja, miméticas) ou canibais (ou seja, digeridas) (CAETANO, 2012, p. 69).

Tal aspecto de "curtição intertextual" em que o pensar, criar e o fazer cinematográfico se misturam, ecoa de forma muito presente entre seus primeiros projetos, como os filmes de episódios *As Libertinas* (1968) e *Audácia* (1969), no radical jogo com o cinema de gênero e a comédia erótica em *A Ilha dos Prazeres Proibidos* (1978), *Império do Desejo* (1981) e o seu episódio em *As Safadas* (1982), assim como, na obra posterior de Reichenbach, mais madura, realizada no momento final do processo de redemocratização, caso de *Extremos do Prazer* (1983) e *Filme Demência* (1985).

Ao longo do seu cinema, o cineasta expande cada vez mais o horizonte de referências, incorporando, para além do cinema, de poetas a cineastas, da teoria política à filosofia, da musica *pop* à contracultura, o que era menos presente em seus filmes iniciais e atinge seu ápice nas suas produções durante entre a segunda metade dos anos 1970 o início dos anos 1980, em meio à Abertura Política.

Em *Extremos do Prazer* destaca-se o uso de citações diretas através de figuração do processo de escrita, referidas por Jairo Ferreira ao descrever o filme como um "drama existencial onde se discute alienação, sexo, convicções, psicanálise, marxismo, liberdade, até o próprio filme que está sendo realizado (...) entre citações de Kierkegaard, Italo Svevo, Kropotkin, Camus, Henri Michaux, Claudio Willer" (FERREIRA, 2000, p. 70). Pouco revisitado na filmografia de Reichenbach, o filme narra os encontros e desencontros de três casais que partilham uma casa e é nas camadas de memória dos personagens que as relações com o processo histórico se evidenciam. Entre os jovens, há um jogo com a diferença de geração na forma com que as relações amorosas são encaradas descompromissadamente, o que é ainda mais marcado no moço, um teatrólogo.

Destaca-se, como uma figura central, um professor de sociologia (Luiz Antônio), proibido de lecionar na Ditadura Militar, que sofria as angústias do suicídio da esposa e evoca um conjunto de reverberações com os processos históricos, que são articulados nas camadas de sua memória gradualmente reveladas no filme, o que inclui citações diretas a capas de livros no espaço cênico, como obras de Lênin e Focault que aparecem nas mãos do personagem.



Imagens - *Extremos do Prazer* (1983)

Atormentado pela morte da sua esposa (Ruth), o personagem do intelectual passa a ter visões dela pelos espaços da casa. Há uma menção ao fato de que ela teria se suicidado por que "não suportava a dor física", o que, tendo em vista as citações à ação política da personagem por ele comentadas, torna-se uma possível referência a ela ter se matado pela angústia de ter que passar novamente por sessões de tortura das forças de repressão. Além disso, há menções ao fato de sua esposa tê-lo traído com um homem (Miller) que partira para a luta armada, opção que o intelectual rechaçara, o que é retomado em outro dialogo (entre os amigos que partilhavam a casa com ele, Ricardo e Marcela):

> Tanta lenga-lenga só pra dizer que o tal de Miller fez a cabeça da mulher dele, que foi o primeiro que comeu ela. E o pior é que essa história da guria se matar só porque ficou com medo de levar um choquinho na bunda. Esse papo de quererem entender o terrorista que queria continuar traçando a mulher dele, isso é coisa de corno, né Marcela.

Depois de ter visões da esposa, Luiz Antônio lê um texto teatral escrito por Sérgio, o jovem dramaturgo citado anteriormente que convivia na casa com ele. O título da peça "Sodomia na Sibéria ou Coquetel Strogonoff" retoma um contexto contracultural em que estaria inserida, e reitera tal diferença de geração mencionada, no qual, Sérgio Calvino (uma menção indireta a Ítalo Calvino) encarnava a liberdade sexual da juventude, inicialmente ausente no personagem do intelectual. Em meio a encontros e desencontros amorosos, o personagem cede e passa por uma transformação, quando, apesar de seduzido por Marcela, tem relações sexuais com Sérgio.

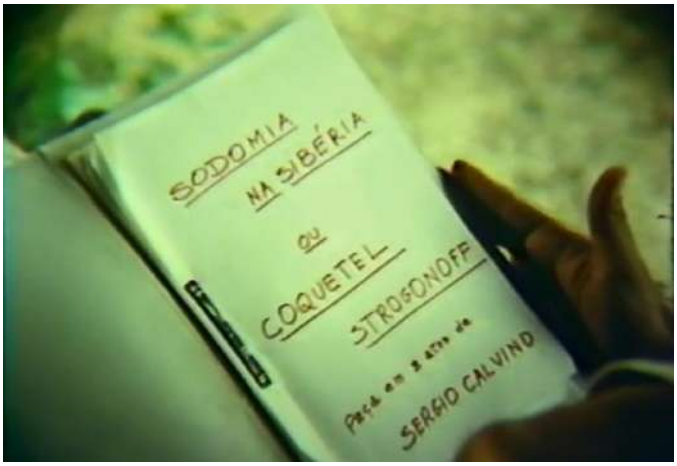
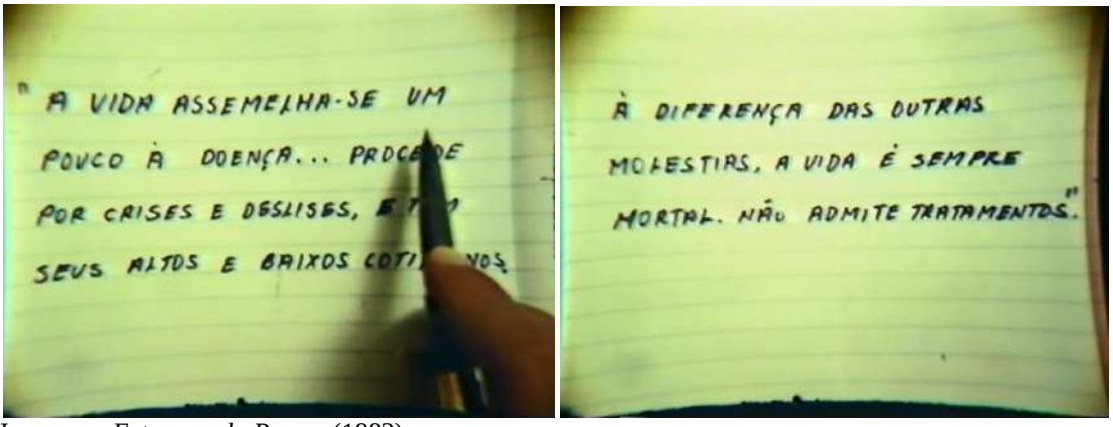


Imagem - *Extremos do Prazer* (1983)

O texto volta a cena em algumas ocasiões, como parte de um caderno que invade a cena com pensamentos do autor sobre a vida e que resumem aspectos da narrativa do filme e da vivência dos personagens, obrigados a conviver na casa: "a vida assemelha um pouco à doença... procede por crises e deslizes e tem seus altos e baixos cotidianos / à diferença das outras moléstias, a vida é sempre mortal, não admite tratamentos". Tal citação articula-se diretamente com a narração do personagem (Luiz Antônio), no qual ele afirma que: "Este texto é o meu testamento. Uma maneira árdua de descobrir que a matéria deve servir o espírito do homem. Alguém já disse que o intelectual é um homem perigoso, porque quase sempre trai", o que reitera a angústia vivida pelo intelectual ao ver-se inerte perante a um horizonte repressivo da Ditadura Militar e não conseguir agir.



Imagens - *Extremos do Prazer* (1983)

Sua obra seguinte, *Filme Demência* (1985) destaca-se especialmente pela presença de cartelas de texto, citações de capas de livros e cartazes de filmes. O filme é apresentado nos créditos como "inspirado na lenda de Fausto", onde assume a referência na obra de Goethe, menção posteriormente retomada através das citações. Além das referências literárias, há inúmeras referências cinematográficas, o que inclui um conjunto de cartazes de diversas obras no decorrer do filme, imagens de arquivo e inserções de texto.

A cena inicial do filme exibe uma imagem televisiva de um antigo filme hollywoodiano, que logo é interrompido com o texto "The End". Trata-se de texto diegético, já que está inserido em uma imagem que é visualizada por um personagem da trama, que é apropriado de um material em um jogo com os códigos cinematográficos. É através desta infiltração do imaginário do cinema que o filme inaugura o horizonte autorreferencial que irá permear a trama e instaura um lugar "do cinema", distante da lógica do real.

A metalinguagem e a citação de outros filmes aparecem como um procedimento recorrente no filme, caso, por exemplo, de uma cena em que o protagonista vê cartazes de uma sala de cinema que inclui obras como *The Steel Helmet* (1951) e *O Barão Aventureiro* (ou *O Barão do Arizona*, 1960), ambos de Samuel Fuller, o "filme B" americano *Monster from the Ocean Floor* (1954, Wyott Ordung, célebre por ter sido a primeira produção de Roger Corman), o clássico faroeste *Sua Única Saída* (1947), de Raul Walsh, entre outros. Todos os cartazes se referem a filmes exibidos décadas atrás, ou seja, aparecem fora do seu tempo histórico e foram assumidamente colocados na cena pelo realizador, já que não estavam em cartaz. Além disso, a maioria deles se mantém no idioma original, o que comprova que eram referências do diretor para compor referências ao próprio cinema. Entre eles, porém, um se destaca: o cartaz de "As Dores no Sonho", falsa citação de um filme que introduz a presença de Mefistófeles (do original de Goethe, próximo do visual referido no

cartaz), que surpreende o ator com sua aparição enquanto propõem um "pacto". Por fim, como se compactuasse com aquilo que fora informalmente acordado entre eles, o personagem compra ingressos e entra na sessão do filme. Coexistem na cena referências, pelas inscrições de texto em cima da bilheteria ("filme pornográfico / cenas de sexo explicito"), de um universo dos cinemas que passaram a exibir filmes pornográficos, referência indireta aos rumos da Boca do Lixo e do circuito exibidor na região central.



Imagens - *Filme Demência* (1985)

Em meio às inúmeras citações à obra de Goethe, outros procedimentos ecoam as distintas figurações do texto na tela, entre eles cartelas, assim como inscrições que ambientam certa urbanidade referida na diegese, incluindo recorrentes letreiros luminosos, banners, etc. Em uma das cenas, há uma placa com a frase "Boite Happy Hell apresenta grande show com garotas infernais", que indica o local em que o personagem se encontrará com Fausto após selar o pacto com Mefistófeles. Neste caso, há uma referência entre a narrativa e as pistas deixadas pelo texto para compor o universo do personagem, distanciando o espaço fílmico de

um vínculo com o real. Em seguida, é inserido um intertítulo escrito em branco sobre um fundo preto, com a frase "É curioso o modo como os diabos encaram a natureza", que funciona como um elemento disruptivo, de transição de cena e, ao mesmo tempo, um comentário irônico sobre a cena e as escolhas do personagem.

Em outra cena, o jogo com o conteúdo das cartelas de texto prossegue e, assim como no primeiro caso, tece um comentário irônico sobre a cena (caso do pôster com a frase "preserve a vida" exibida em momento de desilusão do personagem). Além das cartelas, há um interessante uso da ressignificação de materiais publicitários que remetem a memórias do personagem e são motivo de confusões mentais do protagonista. Fragmentos dessas propagandas passam a interromper o fluxo das imagens e entrecortam o mundo real, interferindo na narrativa do filme.



Imagens - *Filme Demência* (1985)

Além disso, o texto aparece como parte da citação de capas de alguns livros, exibidos em planos fechados, referências que dialogam diretamente com imaginário do diretor e da obra adaptada, o que inclui menção ao livro de Dudley Andrew sobre André Bazin (publicado originalmente em 1978) e à obra *Folhetos Revolucionários*, de Piotr Kropotkin (compilação de textos que inclui *Lei e Autoridade*, 1986, mencionado na capa). O mesmo procedimento aparece em outras cenas, com destaque para sequência em que o livro *Manual de Economia política* (de Raymond Barre, primeiro-ministro francês no governo de Valéry Giscard

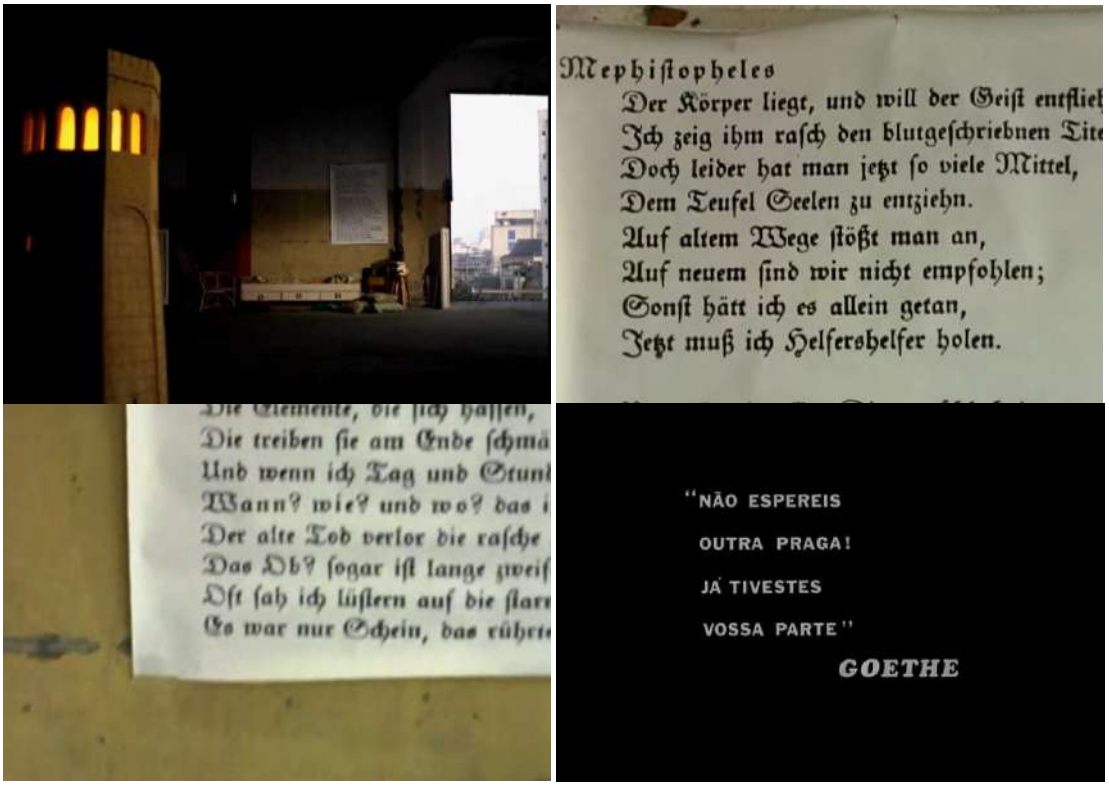
d'Estaing) aparece ocultando a face do personagem interpretado por John Doo, em referências a procedimento godardiano (bastante presente em *A Chinesa*, 1967, Jean-Luc Godard, por exemplo).



Imagens - *Filme Demência* (1985)

Em seguida, o texto de Goethe volta a ser referido, citado em um pôster próximo ao local onde o protagonista dorme. Apesar de inicialmente apresentado como um elemento do cenário, na sequência uma aproximação da câmera revela que se trata de uma citação. Em letras góticas, tal inserção presente no espaço da cena figura como uma menção ao texto original através de um elemento estranho à diegese. Tal referência a *Fausto* (de Goethe) é retomada através de uma cartela de texto, responsável por introduzir um momento de virada na narrativa, em que mais uma vez articula um comentário irônico sobre os rumos do personagem: "Não espereis outra praga! Já tivestes vossa parte! Goethe".

Nota-se, portanto, a variedade de recursos citacionais aos quais o cineasta recorre, que envolvem desde procedimentos diegéticos (cartazes, capas de livros, cartazes de filmes no espaço da cena) a não-diegéticos (caso dos intertítulos), em uma densa camada intertextual que joga continuamente com distintas camadas do real que, pouco a pouco, vão sendo desviadas.



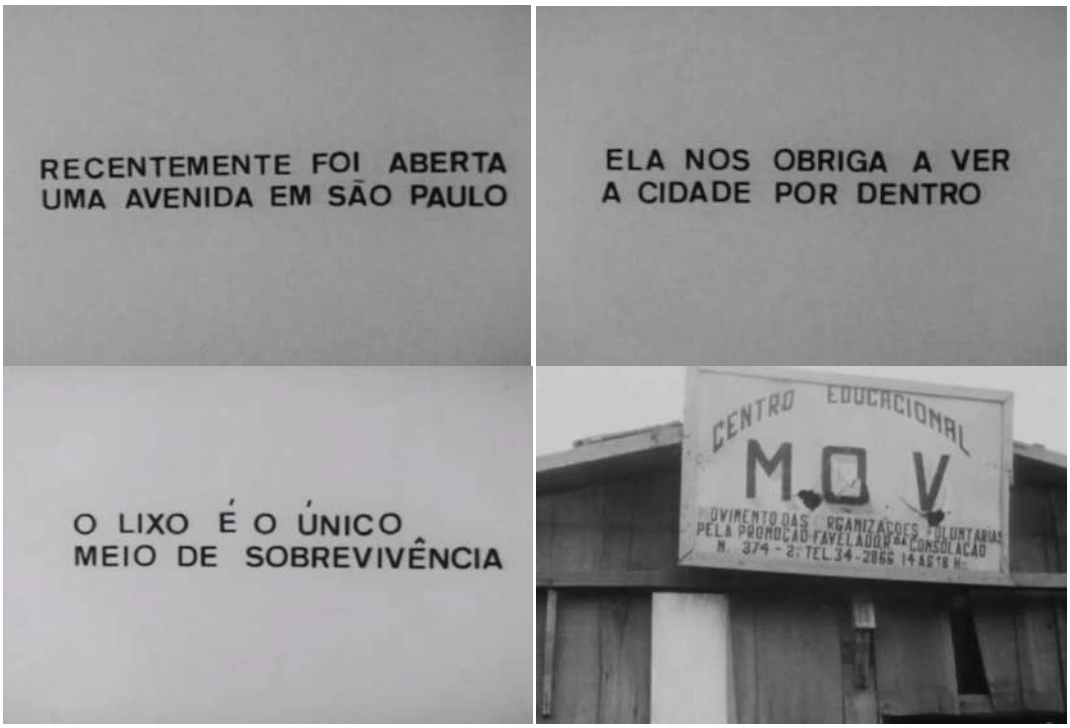
Imagens - *Filme Demência* (1985)

4.5.9. A citação no cinema de Aloysio Raulino: nos limites da ficção e nos horizontes da Abertura

Com uma obra nos limites entre os domínios da ficção e do documentário, o cinema de Aloysio Raulino explora com grande liberdade tais aproximações, entre as quais a figura da citação aparece como procedimento frequente nesta posição limítrofe de costurar um denso conjunto de significações que se entrelaçam à narrativa, o que atingirá seu ápice em *Inventário da Rapina* (1985), produzida em um período em que a Abertura Política já estava consolidada e quando se apontavam novos rumos, ainda em aberto, que sinalizavam, após duas décadas de repressão, um momento de possibilidade de transformação.

No intuito de explorarmos tais tensões, faremos um retrospecto de sua obra desde os Anos de Chumbo até o contexto da redemocratização tendo em vista como os procedimentos com o texto na tela nos revelam o pensamento cinematográfico do diretor sobre seu tempo, o que inclui *Lacrimosa* (1970, co-dirigido por Luna Alkalay) e a articulação do texto com o pensamento do cineasta que media aquilo que é visto nas imagens, *Arrasta a Bandeira Colorida* (1970, também em parceria com Luna Alkalay) e as cartelas informativas de texto, *Jardim Nova Bahia* (1971) e as contradições dialéticas explicitadas no uso dos *inserts* de

jornal, *Teremos Infância* (1974) e o jogo de contradições enunciado pelo crachá do personagem, *O Tigre e a Gazela* (1976-1977) e as citações que corroboram para a construção do pensamento do filme na inversão dialética da figura do colonizado que canta e dança em torno do colonizador, *O Porto de Santos* (1978) e a atenção às inscrições de texto tatuados no corpo do personagem a presença do texto no espaço urbano e os *inserts* de jornal, e por fim, o caso de *Inventário da Rapina* (1985). Em torno destes filmes, destaca-se, em especial, que é através das cartelas de texto, pensadas juntas com a narração, que o cineasta introduz uma postura clara diante do objeto.

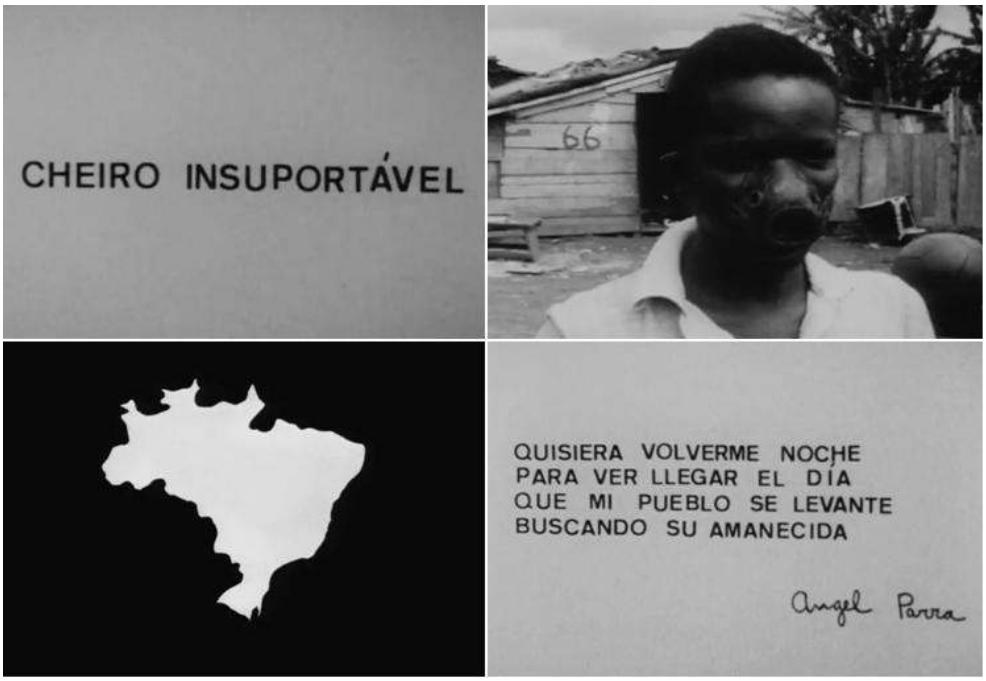


Imagens - *Lacrimosa* (1970, Aloysio Raulino e Luna Alkalay)

Dentro deste corpus aqui enunciado, o primeiro caso a ser detalhado é o de *Lacrimosa* (1970, co-dirigido por Luna Alkalay), no qual destacamos a citação ao compositor Ángel Parra e a forma como as cartelas nos revelam as relações com os objetos representados. Realizado durante as obras de inauguração da Marginal Tietê, o filme se debruça sobre a contradição modernidade/desenvolvimento e a realidade social dos habitantes daquela região na época e, com isso, reflete como tais projetos de desenvolvimento são excludentes. O filme tem início com um longo trajeto pela via recém-inaugurada, interrompido por um letreiro que introduz a narrativa e especifica o cenário. A cartela, que introduz um jogo dialético pelo contraste da objetividade analítica do texto ("recentemente foi aberta uma avenida em São Paulo"), desloca nossa perspectiva para além da dimensão do urbano: é a avenida que "(...) nos obriga a ver a cidade por dentro".

Na sequência, vemos a câmera percorrer a avenida expondo suas contradições: as favelas ao lado dos novos outdoors instalados e de indústrias atraídas pela nova via, que se contrapõem ao lixo presente no local. No momento em que acompanhamos a câmera descer do carro, há um intertítulo que diz "o lixo é o único meio de sobrevivência", que marca um *falso raccord* que, ao reiterar tal sensação disruptiva, evidencia a estrutura de choque pretendida pela construção de caráter argumentativo.

Em seguida, a câmera percorre o espaço, mostrado a condição dos moradores às margens da cidade e sua luta, o que inclui uma placa de um movimento social ("Centro Educacional M.O.V. – movimento das organizações voluntárias pela promoção favelador da Consolação – n. 274 – 3 – tel: 34-2866 – 14 as 18hs"). Após mais algumas imagens do local, há um novo intertítulo com as palavras "Cheiro Insuportável", seguida por uma imagem de uma criança usando uma máscara de gás. Alguns segundos depois, um mapa do contorno do Brasil em preto e branco, o que ressalta seu caráter gráfico, é exibido na tela, seguido de uma frase da compositora Angel Parra (cujo nome é escrito em letra cursiva) "Quisiera volverme noche / para ver llegar el día / que mi pueblo se levante / buscando su amanecida" que evoca um horizonte de resistência política.



Imagens - *Lacrimosa* (1970)

Outro filme essencial nesta discussão, *O Tigre e a Gazela* (1976-1977) destaca-se pelo papel estruturante das citações de Frantz Fanon na construção do pensamento do filme. A obra se propõe uma reflexão em torno do pensamento de Fanon, cujas citações se articulam

com as cenas em um contraste dialético entre a construção argumentativa e a figuração dos personagens em cena: o colonizado que se reafirma perante aquele que o coloniza e inverte dialeticamente o jogo da opressão.

As cartelas têm um papel fundamental nesta relação. A primeira delas introduz o pensamento do autor ("Frantz Fanon / nasceu em Martinica em 1925 / morreu em Washington em 1961 / São dele os textos usados nesse filme"), seguida de citação a Lima Barreto ("Eu a olhava com meu olhar pardo, em que há o tigre e a gazela (Lima Barreto, *Diário Íntimo*)"), o que justifica a escolha do título para o filme e introduz a preocupação do realizador em relação a seu olhar sobre os sujeitos representados e suas implicações éticas. Na sequência, é introduzido, também por cartela de texto, o tema do colonialismo, central da obra: "Ao colonialismo não basta encerrar o povo em suas malhas, esvaziar o cérebro de toda forma e todo conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido, deforma-o, desfigura-o, aniquila-o".



Imagens - *O Tigre e a Gazela* (1976, Aloysio Raulino)

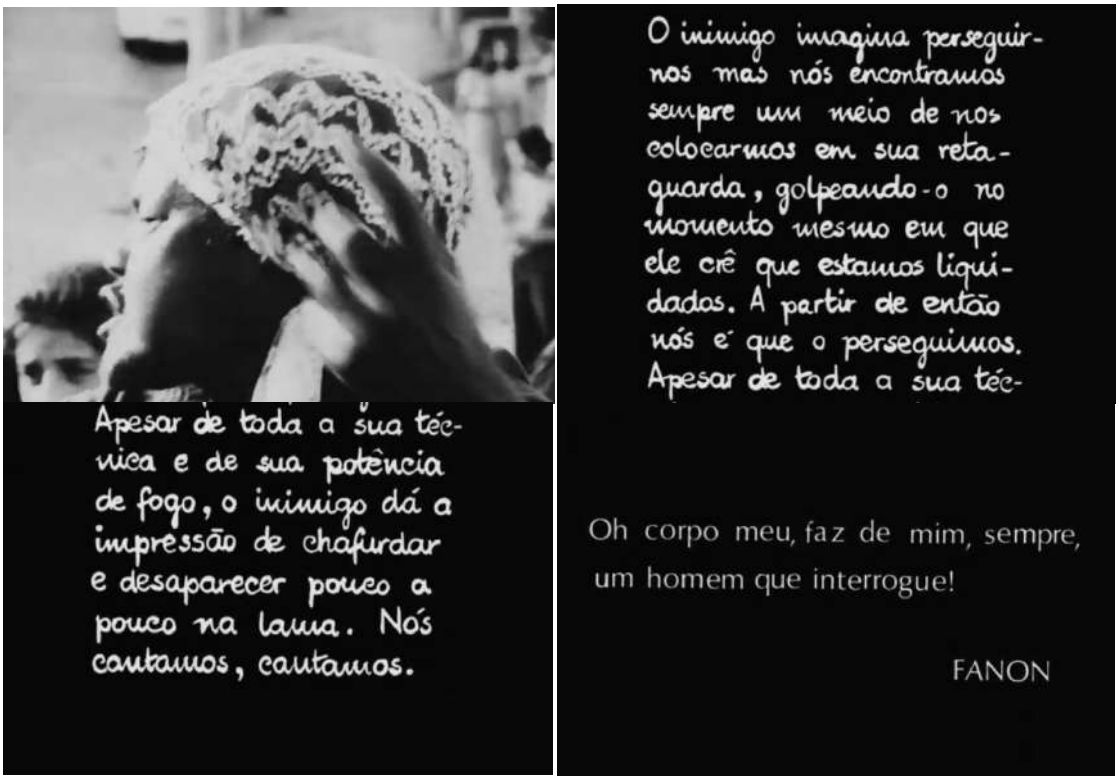
Em meio às menções a Fanon e a noção de América Latina, somos apresentados a uma mulher negra em situação de vulnerabilidade social que canta samba negacionista sobre a dita "abolição" dos anos 1930. Na banda sonora, alternam-se também trechos do Réquiem de Mozart e, em especial, do Hino da Bandeira, o que cria uma dissonância que, ao mesmo

tempo que amplifica a incongruência do hino com a situação de vulnerabilidade vista, acaba por ironizar o tom nacionalista por ele evocado, essencial no projeto dos regimes militares autoritários instituídos. Há ali um conflito presente na imagem entre a auto-afirmação da personagem e o fato dela ser motivo de chacota daqueles que a cercam. O que interessa ao autor é, portanto, a contradição entre a canção entoada pela personagem, a dita "história oficial" e o profundo desacordo entre tal leitura do processo histórico em contraste com a condição social que a oprime.

Ao entoar tais cânticos oficiais, a personagem nos parece diante de um momento de epifania, de libertação do corpo que, mesmo em contraste com o conteúdo por ela cantado, tem por si uma potência descolonizadora ao tratar-se de um instante em que a personagem sente-se libertada para se auto-afirmar perante a câmera.

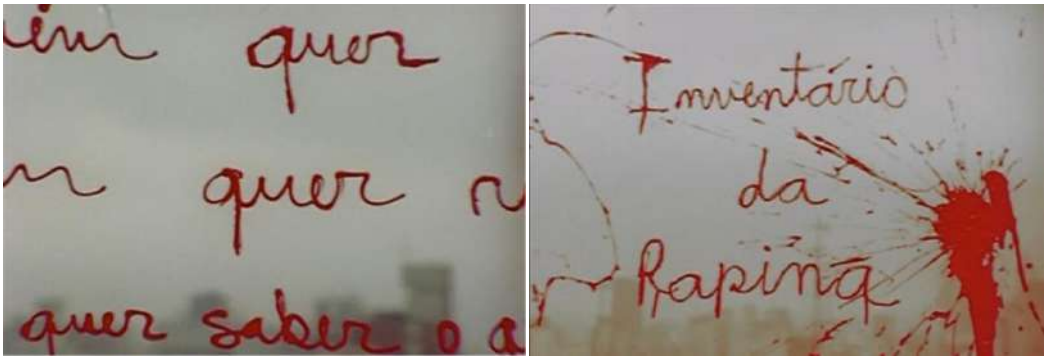
Este movimento do filme de expô-la em tal momento configura-se como um instante em que há uma vitória simbólica do colonizado diante daquele que o oprime. Portanto, o cineasta exacerba as potencialidades dos sujeitos, que são libertados de uma representação de subserviência e opta por uma afirmação da potência do vulnerabilizado, que tem suas individualidades respeitadas por meio do "olhar ético" (LIMA, 2013, p. 81) do cineasta. Ao longo do filme haverão ainda duas outras citações diretas de Fanon, as cartelas "Oh corpo meu, faz de mim, sempre, um homem que interrogue!" e aquela que parece sintetizar o pensamento do filme:

> O inimigo imagina prosseguir-nos, mas nós encontramos sempre um meio de nos colocarmos em sua retaguarda, golpeando-o no momento mesmo em que ele crê que estamos liquidados. A partir de então nós é que o perseguimos. Apesar de toda sua técnica e de sua potência de fogo, o inimigo dá a impressão de chafurdar e desaparecer pouco a pouco na lama. Nós cantamos, cantamos.



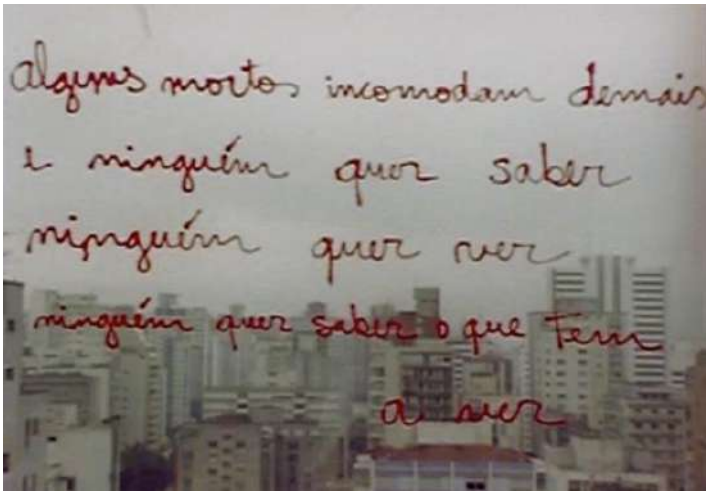
Imagens - *O Tigre e a Gazela* (1976)

O eixo seguinte em torno de sua obra foi pensar um conjunto de filmes que se aproximam do domínio da ficção, caso de *Retorna, Vencedor* (1968), o episódio *A Santa Ceia* (1972, parte do projeto *Vozes do Medo*, 1972) e o longa-metragem *Noites Paraguayas* (1982), que receberá destaque ao longo da pesquisa pelo uso de legendas de tradução. Destes, destaca-se o caso de *Inventário da Rapina* (1985), tanto pelas inúmeras citações que ganham destaque na estruturação da sintaxe fílmica, quanto pelo conjunto de inscrições de texto relacionados com o espaço da cena que, de forma ensaística, refletem sobre os rumos do país na redemocratização durante a Abertura Política, tendo em vista as perspectivas que abriam os horizontes futuros e, ao mesmo tempo, as profundas desigualdades brasileiras, que se tornaram ainda mais agudas durante os anos de vigência da Ditadura Militar.



Imagens - *Inventário da Rapina* (1985)

Em uma das cenas, destaca-se uma frase escrita em vermelho sobre um vidro de um grande edifício que se abre para a vista da capital paulista, lida simultaneamente pela voz do narrador: “alguns mortos incomodam demais / e ninguém quer saber / ninguém quer ver / ninguém quer saber o que tem / a ver”, cujo contexto se articula diretamente com um conjunto de depoimentos sobre o pouco valor da vida do pobre para aqueles que lideram o capital financeiro e, indiretamente, à repressão do Estado nos anos que antecedem o filme, ainda sob a vigência da Ditadura Militar. A escolha da cor remete diretamente ao sangue dos trabalhadores impressa na paisagem da cidade, o que acrescenta ainda mais camadas de significados para a articulação entre texto e a imagem. Por fim, a câmera se aproxima das palavras “quer saber / quer ver”, como se passasse a palavra para os trabalhadores: quais seriam seus desejos neste momento de Abertura Política e em que a nova constituição estava em jogo?



Imagens - *Inventário da Rapina* (1985)

Em relação às citações, há outro ponto que merece destaque: as sequências que exibem capas de livros, em uma câmera frontal que os articula com o espaço da cena. No primeiro caso a ser citado, o livro de Paulo Emílio Salles Gomes (feito a partir de suas críticas para o Suplemento Literário), é seguido de um plano em que um menino sorri para a câmera em diálogo direto com a fotografia do autor na capa. Em outra cena, *O Livro de Areia* de Jorge Luis Borges aparece nas mãos da personagem, a esposa do realizador, que o exibe para a câmera em diálogo direto com um relato do diretor, na banda sonora, que inclui, na história pessoal que narra, o momento da compra do livro.



Imagens - *Inventário da Rapina* (1985)

A areia referida no título do livro de Borges volta a povoar o universo do filme em outra cena, em que por duas vezes a frase "VIVA O MEU BRASIL", escrita na areia, é apagada e reescrita. Está ali referido o momento histórico do país, quando, após mais de duas décadas de governos não-democráticos (que tinham o ufanismo e o nacionalismo como parte de suas estratégias de Estado), a Abertura Política abria caminhos para reinserir novas noções de "Brasil", à serem lidas em suas pluralidades, como um país que, mais uma vez tinha seus horizontes abertos para um porvir de esperanças pela reconstrução de novos sentidos para o processos históricos e a própria noção de nação.



Imagens - *Inventário da Rapina* (1985)

O último aspecto refere-se à relação proposta entre o espaço urbano enquanto "espaço da percepção" e aquele que pode revelar camadas ocultas de nossa história, o que é evocado através de uma frase, citada em uma câmera que filma uma imagem eletrônica:

> Ajuda-me a desembrulhar esta cidade / e seus pacotes de percepção / guardados pelos dedos murchos do inverno / encaminha estas cartas cifradas / e atravessadas na garganta / pronuncia as senhas / e nomeia os afogados / mostra o sentido vertical / e horizontal da vida / revela o que está oculto / por trás da turva sombra: / sinal dos tempos luminoso e precoce.

Tal menção articula-se a um conjunto de situações que, em diálogo direto com aquilo que é prenunciado no texto, referem-se a um lugar do urbano a ser descoberto enquanto um espaço da percepção e do jogo. Seria preciso buscar novas formas de viver na cidade, mais humanas, o que ecoa diretamente nas sequências em que um homem-placa dança, descompromissadamente, com uma boneca pelas ruas do centro da capital paulista e aquela que mostra um grupo de meninos brincando pelo espaço com vendas nos olhos.



Imagens - *Inventário da Rapina* (1985)

Há ali, nesta relação com a menção escrita referida, duas camadas: a primeira delas refere-se a como o processo histórico brasileiro dos tempos de Abertura Política e pré-Constituição de 1988 é referido como um respiro de liberdade em que se inaugura um momento em que o país precisava refletir sobre si mesmo, os processos históricos e os rumos abertos para o futuro. O segundo ponto faz referência aos aspectos da vida nas grandes cidades, em que os personagens ressignificam com seus gestos a paisagem urbana ao se possibilitarem um gesto de liberdade, o que destoa de uma experiência repressiva das grandes cidades, marcada pelas desigualdades sociais, pela precarização da mão de obra, pelas más condições de moradia, pelos raros espaços de encontro e convívio e pouco afeitas ao lúdico. Está ali apontado, portanto, um momento de expansão de percepções (mesmo às cegas) e liberdades, em que o lúdico ganha um novo papel e prenuncia um novo horizonte para o país a ser experimentado.



Imagens - *Inventário da Rapina* (1985)

Nos casos refletidos no presente tópico, verifica-se como a figura da citação textual é recorrente no cinema de Raulino e como as cartelas de texto tornam-se elementos centrais, por vezes de ordem ensaística, para o pensamento do filme, que se aliam à frequente exploração da disjunção imagem-som, da relação corpo-espaço e a um olhar atento para o tecido urbano. Desta forma,

> No cinema de Aloysio Raulino, a escrita e a leitura aparecem ora marcadamente encenadas (a máquina de escrever, os livros em punho), ora na voz (quando narra trechos de autores que lhe são caros ou um episódio da esfera do vivido/imaginado), ora nas cartelas (sejam informativas ou de livre citação), ora no próprio gesto de escrever com a câmera, movimento indissociável do seu ato de ler o mundo (VALE, 2013, p. 80).

Trata-se de um projeto de cinema muito rico em sugestões, preocupado com um olhar ético e humanista para seus personagens e bastante permeável ao princípio do contraditório, através da inserção frequente de situações desconcertantes para pensar o contexto social, o que, muitas vezes articula-se ou é ironizado pelas cartelas de texto. Em sua filmografia, nota-se como a relação com os personagens se dá sem nenhuma tese prévia e o jogo entre eles e o realizador preocupa-se em não lhes anular suas subjetividades, o que inclui um gesto frequente de filmar personagens em um momento de afirmação de si mesmos através de seus corpos, em que devolvem o olhar para o cineasta. Portanto, ao trabalhar a imagem de pessoas subalternizadas cujas identidades sofrem com constantes tentativas de anulação pelo tecido social que os marginaliza, Raulino opta por filmá-los quando seus retratados se permitem um instante de auto-afirmação, sem subjugá-los na sua situação precarizada e sem partir de qualquer ponto de partida de cunho sociológico e, desta forma, privilegia mais a experiência dos personagens e a relação criada do que as convenções do cinema.

Os personagens de Raulino são, portanto, "destacados da massa anônima e singularizados por aquele que os acolhe e embala" (LIMA, 2013, p. 80) e, neste contexto, as cartelas, citações e demais inserções de texto são importantes instrumentos de mediação, na qual, o cineasta se permite tecer comentários sobre a sua própria relação com os sujeitos representados e tornam-se procedimentos essenciais para o pensamento do filme.

5. REPRESENTAÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E A SINTAXE FÍLMICA: INSCRIÇÕES DE TEXTO ENTRE JOGOS METALINGUÍSTICOS E AUTORREFERENCIAIS

O presente capítulo irá trazer à tona um conjunto de procedimentos que refletem na forma do filme as implicações históricas e políticas dos códigos cinematográficos por meio das inscrições de texto, a noção de representação e a política dos corpos, questões que se tornam muito presentes no debate crítico do período em meio a uma conjuntura repressiva em que os filmes que serão aqui referidos foram produzidos que somam novas formas de reação e resistência na maneira como impactam diretamente o pensamento cinematográfico desta geração.

Inicialmente, iremos nos debruçar sobre casos em que os procedimentos que envolvem a figuração da palavra escrita na tela refletem os códigos cinematográficos bem como a noção de representação e suas implicações políticas. Em seguida, abordaremos algumas obras nas quais figuram procedimentos que instauram, por meio do texto, uma discussão em torno da linguagem cinematográfica, das distintas noções de representação ou/e de uma reflexividade em torno dos processos espectatoriais.

No terceiro tópico, por sua vez, destacaremos o uso dos procedimentos do texto escrito nas obras que levam aos extremos as figuras da exasperação e a crítica das formas de representação que atentem aos gostos burgueses, tendo em conta a interface entre a imagem gráfica e as figuras da abjeção. Por fim, investigaremos a figuração do texto no corpo dos atores-performances em cena e a dimensão da performatividade.

5.1. O texto, os códigos cinematográficos, a noção de representação e suas implicações políticas

No presente tópico investigaremos casos nos quais se verificam recursos que envolvem a apropriação de textos e imagens, por meio da colagem ou de procedimentos disruptivos de montagem, nos quais há um jogo com desvio do caráter informativo do texto e com a noção de representação e suas implicações políticas.

Do corpus fílmico da pesquisa, destacam-se algumas obras, na virada dos anos 1960 para os anos 1970, nos quais são radicalizados os experimentos com o texto enquanto uma possibilidade de colocar em xeque as questões éticas e políticas da relação entre os filmes e os sujeitos representados.

Entre elas, obras de agitação política que experimentam novas formas de relacionar-se com as narrativas históricas e os sujeitos representados, caso de curtas-metragens produzidos no contexto de 1968, como *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (ou *Os Anos Passaram*, 1968-1969, Peter Overbeck), *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino; Ana Carolina Soares reivindica co-autoria) e *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan), realizados em um momento de radicalização do sistema repressivo instituído no Golpe de 1964, nos Anos de Chumbo da Ditadura Militar e de dificuldade crescente com a censura, o que tornava pouco viável a circulação de filmes tão provocadores. A estes, soma-se o caso de *Pantera Negra* (1968, Jô Oliveira) e o olhar para os movimentos de resistência anti-racistas por meio de experimentações de técnica de animação e colagem, a estética disruptiva de *Você Também Pode Dar um Presunto Legal* (1971, Sérgio Muniz, exibido publicamente no Brasil apenas em 2003) e a inserção de imagens documentais nos médias-metragens *Manhã Cinzenta* (1969, Olney São Paulo) e *Blablablá* (1968, Andrea Tonacci). Em tais obras, destaca-se como o eixo da ficção e do documental se misturam com liberdade em meio a experimentação das formas narrativas escrachando os aparatos de poder, em uma relação contundente de enfrentamento ao autoritarismo do Estado enquanto proposta de cinema.

Por fim, nos deteremos no caso das obras de Arthur Omar *Congo* (1972), *Triste Trópico* (1974) e *O Amno de 1798* (1975) na discussão em torno da noção de representação dos sujeitos e suas implicações éticas e políticas, o que também ecoava em *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino), onde a reflexão em relação à forma documental aparece através da inserção de cartelas.

Em relação a obra de Arthur Omar, nota-se como o pensamento do filme se articula através das cartelas de texto, refletindo os domínios da imagem e as implicações políticas que a noção de representação envolve. Tais questões, já expostas na proposta no texto do próprio realizador, *O Antidocumentário, Provisoriamente* (2016, originalmente publicado em 1972), como comentado por Gilberto Alexandre Sobrinho (2016), Francisco Elinaldo Teixeira (2008) e Jean-Claude Bernardet (1985), evidenciam uma radicalização dos usos da figuração da palavra, que servem a um projeto de cinema preocupado em refletir sobre a imagem a partir da sua ausência (“um filme em branco”).

Destaca-se, portanto, no corpus fílmico identificado, como “a exibição de suportes e textos recuperados de outros contextos (...) acaba gerando filmes hipergráficos que rompem, consequentemente, com o modelo canônico de figuração cinematográfica” (BAMBA, 2002,

p. 204), entre os quais destacaremos os casos de *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (ou *Os Anos Passaram*, 1968-1969), *Lavra Dor* (1968), *Contestação* (1967-1969) e *Congo* (1972) e as reverberações em *Triste Trópico* (1974) e *O Amno de 1798* (1975).

5.1.1. Apropriação, colagem e os desvios do papel informativo do texto no contexto de 1968



Imagens - *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan)

No contexto de 1968, um conjunto de filmes reverberou o contexto político, marcado pelas inúmeras mobilizações de rua e, em paralelo, pelo avanço do sistema repressivo de Estado, dentre os quais se destaca a presença de uma montagem constantemente invadida por elementos disruptivos, que incorpora materiais de arquivo, filmagens de protestos, inserções gráficas e cartelas de texto. O uso da colagem, da apropriação de imagens e de um caráter discursivo do texto na sintaxe fílmica ecoa de forma sistemática nestas obras, criada em torno de 1968, ano marcado por grande agitação política e social e, que teria como desfecho a decretação do AI-5 em dezembro, caso de *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969, Peter Overbeck), *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino), *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan), *Pantera Negra* (1968, Jô Oliveira) e, posteriormente, *Você Também Pode Dar Um Presunto Legal* (1971, Sérgio Muniz), obras que nos revelam indicativos importantes sobre a presença da palavra no pensamento do filme.

No primeiro tópico traçaremos um panorama que se debruça sobre as modificações nos horizontes do cinema militante do pós-Golpe ao AI-5 e a radicalização de um projeto experimental que desse conta dos processos em curso, tendo em vista o caso de *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969, Peter Overbeck) e o abismo que o separa de casos anteriores de um dito cinema militante feito em São Paulo financiado pelo movimento estudantil (como *Universidade em Crise*, 1965, Renato Tapajós e *Liberdade de Imprensa*, 1967, João Batista de Andrade), em especial pela incorporação do gesto disruptivo da *collage* e do jogo com as contradições dialéticas, frequentemente de caráter argumentativo. Cabe

destacar ainda que João Silvério Trevisan foi assistente em *Liberdade de Imprensa* e João Batista de Andrade em *Universidade em Crise*.

No caso de *Contestação* (1967-1969, Trevisan), à maneira de um conjunto de filmes militantes produzidos pelo mundo, trata-se de uma obra de mobilização (onde tal horizonte didático dos casos anteriores dá lugar a uma "imagem do levante"), criada a partir de um conjunto de materiais de arquivo, de fontes diversas, fundamentado em uma prospecção de imagens (nos arquivos de uma emissora de televisão). O filme é estruturado em torno da articulação entre cartelas de texto em diálogo com imagens de arquivo, que operam de forma disruptiva em relação ao som. As cartelas gradualmente estruturam o pensamento do filme, de forma com que a frase, exibida de forma fragmentária, se complete apenas no final, quando é exibida na sua integralidade.

Em *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino), por sua vez, há uma construção dialética do texto em relação à imagem e o som como parte da construção de um pensamento do filme. Portanto, neste ponto de vista, está justamente no espaço intermediário entre um filme de mobilização e um projeto de cinema que se debruça sobre uma reflexão crítica em relação aos domínios da imagem e a noção de real (como *Congo*, 1972, o fará).

Os procedimentos citados em relação ao uso do texto na tela ecoam àqueles encontrados em produções do Novo Cinema Latino-Americano e nos distintos projetos de cinema coletivo pós-68, em especial de cineastas como Fernando Solanas e Octávio Getino (*La Hora de Los Hornos*, 1968), Santiago Alvarez e, no caso francês, o cinema do SLON/ISKRA e dos coletivos/grupos Dziga Vertov, Medvedkine e Zanzibar. Em relação a este cinema, em particular no caso dos Cinetracts é interessante pensarmos como "as palavras não desvendam a imagem, mas a acompanham dialeticamente" (PERNIOLA apud SERPA, 2014, p. 176). Tal relação se verifica, em especial, pelo caráter discursivo, disruptivo, enunciativo e metalinguístico do texto na tela e suas implicações em relação aos diferentes projetos de cinema aqui elencados que experimentam com os usos das cartelas de texto. Nota-se uma radicalização em torno da noção de autoria, da importância do cinema enquanto ação social, um olhar aguçado para a espectatorialidade fílmica, dirigindo-se diretamente ao espectador através do texto e a busca por novos circuitos de exibição, caso de sindicatos, circuitos universitários e cineclubes. Para ilustrar tal relação, é possível citar o caso do intercâmbio de filmes entre o SLON / ISKRA e os filmes brasileiros, tema já amplamente pesquisado por Patrícia Machado (2017).

Além destes, cabe uma breve menção a um filme *Você Também Pode Dar um Presunto Legal* (1971, Sérgio Muniz), já posterior ao contexto de 1968, mas realizado durante os Anos de Chumbo, também de forma clandestina e sem obter certificado da censura. Muniz o exibiria publicamente no Brasil apenas em 2003 (a partir de uma versão resgatada de um VHS) e os copiões seriam resgatados somente em 2005 (após serem encontrados em Cuba no acervo do ICAIC), quando o filme passou a circular em uma versão reeditada pelo realizador. O curta-metragem denuncia as ações do Esquadrão da Morte em um dos períodos mais repressivos da Ditadura Militar e se utiliza de uma variedade de menções escritas que evocam materiais de arquivo (documentos, cartazes e manchetes, com destaque para os textos em torno da corajosa postura do procurador Hélio Bicudo de denunciar a ação repressiva do delegado Sérgio Paranhos Fleury), cartelas de texto (em especial, a primeira, a partir de uma violência noticiada em torno da captura de um suposto "bandido") e pichações, com destaque para o longo plano com a frase "abaixo as torturas / anule seu voto 15/11/70" antes de uma forte narração de embate direto à Ditadura instituída ("o ventre que gerou Fleury e o estado nacional militarista é o mesmo"), que se alternam a trechos encenados de trechos de peças de Peter Weiss (*O Interrogatório*, 1965), Bertolt Brecht (*A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, 1941) e "atores que encenam os depoimentos de Fleury (Lafayette Galvão) e Othon Bastos (que interpreta Helio Bicudo, jurista que denunciou o esquadrão)" (SOTOMAIOR, 2014, p. 204).

Tal polifônica estrutura envolve inúmeros procedimentos que vão além da simples "justaposição de elementos mais objetivamente documentais investigativos sobre o esquadrão (como as reportagens da época e autos de processos)" (SOTOMAIOR, 2014, p. 203) e incluem materiais muito heterogêneos (caso dos logos de empresas, como a Esso, recortes publicitários, e em especial, uma profusão dos slogans oficiais, "Ame o Brasil e engrandeça-o", "Brasil eu fico", "Brasil conte comigo!", "Brasil, ame-o ou deixe-o" e a inscrição "meus dois amores" ao lado das bandeiras do Brasil e do estado de São Paulo) que "não se encontram em oposição, mas completam-se" (SOTOMAIOR, 2014, p. 203) em um grande painel disruptivo sobre o excludente processo desenvolvimentista de "integração nacional" em meio à legitimação do horror da repressão.



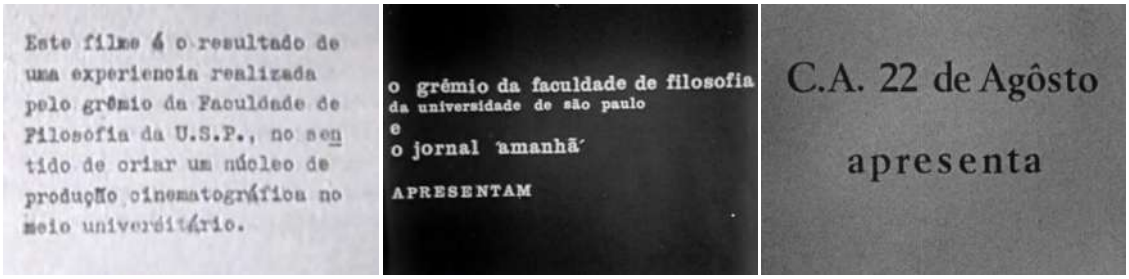
Imagens - *Você Também Pode Dar um Presunto Legal* (1971, Sérgio Muniz)

Nos quatro exemplos, aqui relacionados, produzidos entre 1968 e 1971, o uso da *collage*, da apropriação de imagens e de um caráter discursivo do texto, são os aspectos centrais para pensarmos a figuração do texto escrito na sintaxe fílmica. A partir deste recorte, nos tópicos seguintes nos deteremos nos casos de *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969), *Contestação* (1967-1969) e *Lavra Dor* (1968).

5.1.2. Da reflexão para a ação – As modificações nos horizontes do cinema militante do pós-Golpe ao AI-5 e a radicalização de um projeto experimental que desse conta dos processos em curso: o caso de *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969, Peter Overbeck)

No presente tópico investigaremos a presença de procedimentos disruptivos que envolvem a figuração do texto em alguns filmes paulistas de intervenção direta que, neste contexto pós-Golpe de 1964, apontam outros caminhos de reação ao poder autoritário instituído. Teremos como objetivo traçar um panorama que evidencie na forma do filme as profundas mudanças no horizonte político em curso entre o contexto de 1964 e o de fins de 1968, com a promulgação do AI-5, tendo como foco o caso de *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (ou *Os Anos Passaram*, 1968-1969, Peter Overbeck).

Para tanto, evidenciaremos questões já presentes em obras anteriores, caso de *Universidade em Crise* (1965) e *Um por Cento* (1967) ambos de Renato Tapajós, e *Liberdade de Imprensa* (1967) de João Batista de Andrade, realizadas em 16mm, nas quais já se verificam distintas figurações do texto como parte essencial da construção do pensamento do filme, o que será radicalizado no filme de Peter Overbeck. Tratam-se de obras que destoam bastante da produção do período, filmados rapidamente e através de organizações de classe (nestes casos, do movimento estudantil da PUC-SP e da USP), trazendo uma perspectiva de militância política em que se expõe uma experiência de resistência.



Imagens - *Universidade em Crise* (1965, Renato Tapajós), *Liberdade de Imprensa* (1967, João Batista de Andrade) e *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969, Peter Overbeck)

Tais filmes aqui citados reverberam de forma muito direta os acontecimentos políticos e incluem imagens de protestos e manifestações contra o regime militar instituído, feitos de forma rápida e com um objetivo claro, já explicitado de princípio, o que os diferencia de um modelo sociológico que caracterizou algumas experiências anteriores, como comenta Bernardet (1985) sobre os casos de *Maioria Absoluta* (1964, Leon Hirzman) e *Viramundo* (1965, Geraldo Sarno), mas que poderíamos estender para casos como *Vila da Barca* (1965, Renato Tapajós, seu trabalho de estreia) e *Casqueiro* (1966, Aron Feldman), obras nas quais o povo figura como aquele que precisa ser conscientizado para reagir a um sistema que os oprime e o faz por meio de uma voz *over* impessoal, do saber, que não se mistura a pluralidade de vozes que prestam depoimentos para corroborar a tese apresentada. A estes, podemos somar as abordagens dos cinemanovistas às questões estudantis em *Oito Universitários* (1967, Cacá Diegues) e, no tópico dedicado ao universitário de classe média, em *Opinião Pública* (1965, Arnaldo Jabor), ambos realizados em 35mm, obras estruturadas em torno de uma diversidade de vozes (figuradas como representações de uma classe ou grupo social) e depoimentos que servem ao filme para compor um "retrato" das questões apresentadas, sem que se sobressaia uma estrutura de ordem argumentativa que externe uma posição clara de luta política nem um modelo de montagem disruptiva que rompa com a lógica do "documental", como veremos nos casos a seguir.

Antes nos dedicamos aos filmes, há, porém muitas particularidades a serem consideradas neste contexto em que os projetos de Peter Overbeck, João Batista de Andrade e Renato Tapajós foram realizados – e muitas diferenças entre eles, visto que em meio a tal estrutura de caráter didático-argumentativo, incorporam, em maior ou menor grau (e de formas distintas entre si), uma estrutura disruptiva que envolve a *collage* e a inserção de cartelas e cartazes em uma densa camada de signos que, através da descontinuidade, pretende novas formas de recepção espectatorial. Nos quatro casos aqui elencados, há que se destacar que todos são paulistas e de cineastas estreantes naquele contexto: Peter Overbeck seria fotógrafo de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, no fim, Carlos Ebert, inicialmente seu assistente, assumiria o projeto) e *A Mulher de Todos* (1969), ambos de Rogério Sganzerla, assim como de *O Acordo* (1968, episódio de *Trilogia do Terror*) e *Meu Nome é Tonho* (1969), ambos de Ozualdo Candeias; João Batista dirigiria *Gamal, o Delírio do Sexo* (1968) e um dos episódios de *Em Cada Coração um Punhal* (1969) e Tapajós iria para a luta armada em 1969 (retornando ao cinema no início do processo de Abertura após escrever *Em Câmera Lenta*, 1973, ainda na prisão; era o único deles a ter uma experiência anterior na direção, *Vila da Barca*, 1965, que aponta em outras direções).

Este perfil de filmes, ainda que casos bastante particulares neste contexto de 1968, apontam para caminhos que estarão presentes em algumas produções realizadas durante o processo de Abertura, em especial de filmes coletivos como *O Apito da Panela de Pressão* (1977), também sobre o movimento estudantil e por ele financiado (em um momento em que se reorganizava após anos silenciado pelas forças repressivas e voltava a ganhar centralidade no debate político) e a produção superoitista de diversos cineastas feitos no contexto de greves, caso de *Companheiro Bancário* (1979-1980, Antonio Garcia e Sidney Moura), *O Leão Tá Solto* (1979, Antonio Garcia) e *A Greve na UFPB* (1982, coletivo, coordenação do NUDOC/UFPB), por exemplo, que se utilizam de formas distintas da figuração do texto e incluem tal gesto de ruptura através da heterogeneidade de materiais gráficos (cartazes, fragmentos de jornal, pichações).



Imagens - *Universidade em Crise* (1965, Renato Tapajós)

No caso de *Universidade em Crise*, cujo foco é o movimento estudantil e suas reivindicações em um contexto de revisão de seus métodos de ação no contexto pós-Golpe, é a cena final que se destaca, em que, por meio do texto, o espectador é interpelado diretamente a responder "Afinal, o que é universidade?" por meio de uma cartela, seguida de "um simbólico plano que filma várias portas em perspectiva, no corredor da faculdade, que dão uma abertura fílmica para o debate e para possíveis esperanças políticas" (SOTOMAIOR, 2014, p. 195). Ainda que hajam menções escritas de cartazes dos grêmios universitários ao longo do filme (caso da convocação para uma "assembléia geral / às 18hs no grêmio", da luta por "comida para os estudantes da cidade universitária"), é somente neste trecho final, no qual a referida cartela é enxertada de forma disruptiva, que se anuncia tal experimentação de novos procedimentos que envolvem a colagem e a exploração do caráter descontínuo da imagem gráfica, que estarão presentes em *Liberdade de Imprensa* (1967, João Batista de Andrade) e serão radicalizados em *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969, Peter Overbeck).

No filme de João Batista de Andrade, obra cujo tema central é a postura da imprensa na consolidação do Golpe e a ação da censura (em especial, como um debate sobre a Lei da Imprensa, promulgada por Castelo Branco em 1965), destaca-se a heterogeneidade de materiais, fragmentos sonoros e depoimentos, "que complexificam os lugares pré-estabelecidos" (SOTOMAIOR, 2014, p. 198) e a presença de imagens de manifestações contra o regime e a reação repressiva das forças policiais. É esta densa estrutura fragmentária de montagem que o caracteriza, o que inclui inserções de manchetes de jornais ("Castelo presidente hoje", "País: hoje cassações", fragmentos de texto onde se lê as palavras "guerrilheiros" e "exército" e manchetes pró-Golpe do jornal O Globo: "A Revolução que mudou o Brasil", "Costa e Silva anuncia nova economia da prosperidade" e "Congresso reunido aprova Estado Revolucionário"), revistas de grupos conservadores (caso da Ação Democrática com as manchetes "Supra: comuno-petebismo investe sobre o campo" e "As classes produtoras contra o comunismo" e uma lista que denuncia "as firmas que, com anúncios médios e grandes contribuíram com verbas publicitárias para a divulgação do comunismo num de seus principais órgãos, o Última Hora"), propagadas (entre as quais aquelas apropriadas da Esso, que fala em um "tempo de sorrir" e aquela na qual o cineasta desloca do contexto frase em que a empresa afirma que "Toda a gente sabe que nosso negócio e petróleo. Mas vamos um pouco além" para criticar o intervencionismo norte-americano e o apoio dado ao Golpe de 1964) e cartazes de manifestações, tanto à favor dos militares ("com Cristo contra o comunismo", "paz para o trabalho", "o Brasil não será uma nova Cuba")

quanto contrárias (“o povo quer votar”, “solidariedade aos colegas do Rio Grande do Sul”, em referência à Campanha da Legalidade, “abaixo à ditadura”, “liberdade”) enxertadas ao longo de todo o filme e que criam um aspecto descontínuo e remetem a um ambiente político de embate em que os conflitos entre as forças repressivas e aqueles que resistiam ao regime estavam deflagrados e se apresentavam como o único caminho de esperança para derrotar aqueles que estava no poder.



Imagens – *Liberdade de Imprensa* (1967, João Batista de Andrade)

O filme que mais longe na figuração de tais procedimentos disruptivos através do texto, porém, será o caso de *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969, Peter Overbeck). Trata-se de um filme realizado logo após o AI-5, quando a opção da luta armada estava mais presente no horizonte, e que reverbera de forma direta o contexto das manifestações de 1968. Há pouca informação em torno da circulação do filme, restaurado no projeto Marcas da Memória (2013), que aparece referido com o título *Os Anos Passaram* nas bases da Cinemateca (que o data entre os anos de 1967 e 1968, sugerindo que o projeto foi gestado ainda em 1967 e que teria sido finalizado em Cuba). Cabe destacar que, como o longo do curta há menções a eventos ocorridos no fim de 1968 (caso da invasão ao CRUSP em 17 de dezembro daquele ano), é muito provável que o material hoje acessível tenha sido finalizado somente em 1969, ainda que possam ter havido outras versões anteriores. O membro do Centro Acadêmico 22 de agosto (que produziu o filme) e estudante de direito da

PUC José Wilson Lessa Sabbag, que assina como assistente de direção do filme e teria registrado parte das imagens, seria assassinado um ano depois, quando era militante da Ação Libertadora Nacional (ALN).

Ainda que o movimento estudantil seja novamente o tema central e envolva questões comuns à *Universidade em Crise* (1965), como as contradições classe que envolvem o ambiente universitário de classe média e os dilemas político enfrentados por tais movimentos no contexto pós-Golpe, há aqui um horizonte de enfrentamento direto que não estava presente no filme de Tapajós e, em especial, uma preocupação formal em refletir na forma do filme uma "forma revolucionária", o que envolve a experimentação com os mais diversos procedimentos. Neste sentido, há que se destacar, portanto, uma diferença de contexto que influi muito no abismo que separa os dois filmes em relação às escolhas estéticas, visto que, como comenta Sotomaior (2014), enquanto o filme de Tapajós "se insere no período das primeiras arbitrariedades cometidas pela ditadura, como a invasão às universidades" (SOTOMAIOR, 2014, p. 206), o curta de Overbeck "ao falar da condição do estudante, mostra, ainda que tangencialmente, a escolha de muitos pela luta armada" (SOTOMAIOR, 2014, p. 207).

Ao longo da obra, há uma incorporação diversa, e frequentemente contraditória, de diversos regimes de imagem, o que envolve desde um fragmentário painel de vozes (entre as quais, uma voz over que recompõe os ruídos de uma manifestação) e depoimentos (entrevistas com estudantes, familiares e anônimos), cartelas de texto, pichações, cartazes e intertítulos de caráter gráfico que jogam com o desvio de sentido das imagens apropriadas, materiais de arquivo, propagandas, outdoors, etc. assim como, em momentos espaçados, vozes *over* de estudantes e entrevistas. Neste painel disruptivo de signos verbais e visuais incluem-se desde procedimentos que ecoam muito diretamente obras de um cinema militante em sua diversidade (de *La Hora de Los Hornos* (1968, Fernando Solanas e Octavio Getino) à *O Parto* (1974-1975) e *25* (1975) feitos no exílio por José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas) na forma polifônica de lidar com os materiais e uso do texto de forma argumentativa, trechos em que se evocam a experiência do "modelo sociológico" (BERNARDET, 1985) na composição deste painel de depoimentos e também estruturas de agressão bastante características do cinema pós-1968 mais aberto à experimentação (na mordaz ironia na alternância entre fragmentos de publicidades e inscrições de texto, enxertados nos anúncios, que problematizam o lugar do consumo e da sociedade de massas). Há que se destacar também arrojada mixagem de som repleta de ruídos e vozes dissonantes (assinada pelo também

montador Miguel Ângelo Costa) e a trilha do engajado compositor de vanguarda Willy Corrêa de Oliveira, que amplifica o tom disruptivo do filme e a ambiência de um tempo de embates e tensões constantes.



Imagens - *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969, Peter Overbeck)

O filme pode ser pensado em distintos blocos de ação em uma alternância entre as diferentes acepções dos termos "condicionamento" e "revolta" para discutir os rumos do movimento estudantil "entre a determinação de classe (condicionamento) e a escolha ativa (a revolta)" (SOTOMAIOR, 2014, p. 197). Logo no início, nota-se uma abordagem que rompe as expectativas ao introduzir o tema através de um olhar bastante irônico em relação a consciência de classe da juventude de classe média, o que, se pensarmos que o filme dirigia-se especialmente aos estudantes, mostra-se um recurso bastante arrojado. É através do desvio entre a primeira cartela ("o estudante é o futuro do Brasil") e as duas que se seguem ("ele deve continuar na obra que edificamos", "tradição, família, religião, liberdade, justiça, democracia") que se introduz um tom mordaz em relação aos interlocutores do próprio filme,

o que é reiterado pela ironia das cartelas seguintes: publicidades que, em seu discurso, reiteram um lugar da classe média e suas ambições de ascensão social (“Suba mais um degrau... com o Banco da América”), de consumo (“Para você sonhar acordada / Para você acordar sonhado”, “Todinho novo, a embalagem é nova (...)”) e os padrões morais conservadores que a caracterizam (“Cuide de sua família. Com açúcar, com afeto”), acompanhadas por frases que corroboram com este lugar-comum (“bem-estar”, “família”, “propriedade”, “ordem”, “segurança”).



Imagens - *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969)

Em meio a tais enxertos, há inserções de trechos de depoimentos dados por estudantes e seus familiares que refletem seus anseios na vida e seus desejos enquanto classe, em uma montagem que explora as contradições de suas falas e os conflitos geracionais por ela aludidos, em especial quando os jovens estudantes sinalizam como o ambiente educacional lhes abriu portas para entenderem melhor seu próprio mundo. Quando tais bases dos horizontes familiares são postos em xeque por tais ruídos do discurso, o contexto da luta política entra em cena, o que envolve a exibição de cartelas de caráter disruptivo (“crise”, “luta”, “luta de classes” nas quais destaca-se seu caráter gráfico) e cartazes (“só uma elite pode estudar”, “dinheiro no Brasil só para comprar fuzil”). Por fim, há um “esquema” que representa graficamente a divisão de classes e a classe média é destacada mais uma vez, o que introduz o bloco seguinte.



Imagens - *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969)

Aqui, mais uma vez, o recorte retoma o bloco inicial, o que inclui um jogo dialético que reitera os desvios de sentido entre os ruídos sugeridos entre as imagens que mostram o almoço de uma família típica de classe média, inserts publicitários (“milionária por um dia”, “tudo vai melhor com Coca-Cola!), cartelas de texto (“VENCER”, “SUBIR”, “LUCRO”), logos de letreiros luminosos de grandes marcas (“Chevrolet”, “GM”, “Mead Johnson Endochimica”, “Esso”, “Beba Coca-Cola”, “Esso”, “Ford”, “Atlantic”, “Willys”, “Volkswagen”, “Shell”) e trechos de depoimento de familiares dos jovens que se colocam como representantes da classe média. Como comenta Sotomaior,

> A narração e as entrevistas apresentam certa diversidade de opiniões, (...) mas convergem em apontar que há uma prisão (o “condicionamento” do título) do universitário em sua condição de classe. Um dos momentos mais representativos desta ideia está na entrevista das famílias dos estudantes, com as suas expectativas de uma vida melhor para os filhos, com oportunidades que não tiveram. Desta forma, para o filme as aspirações revolucionárias chocam-se com as condições objetivas de classe, da vida daqueles indivíduos (SOTOMAIOR, 2014, p. 196).

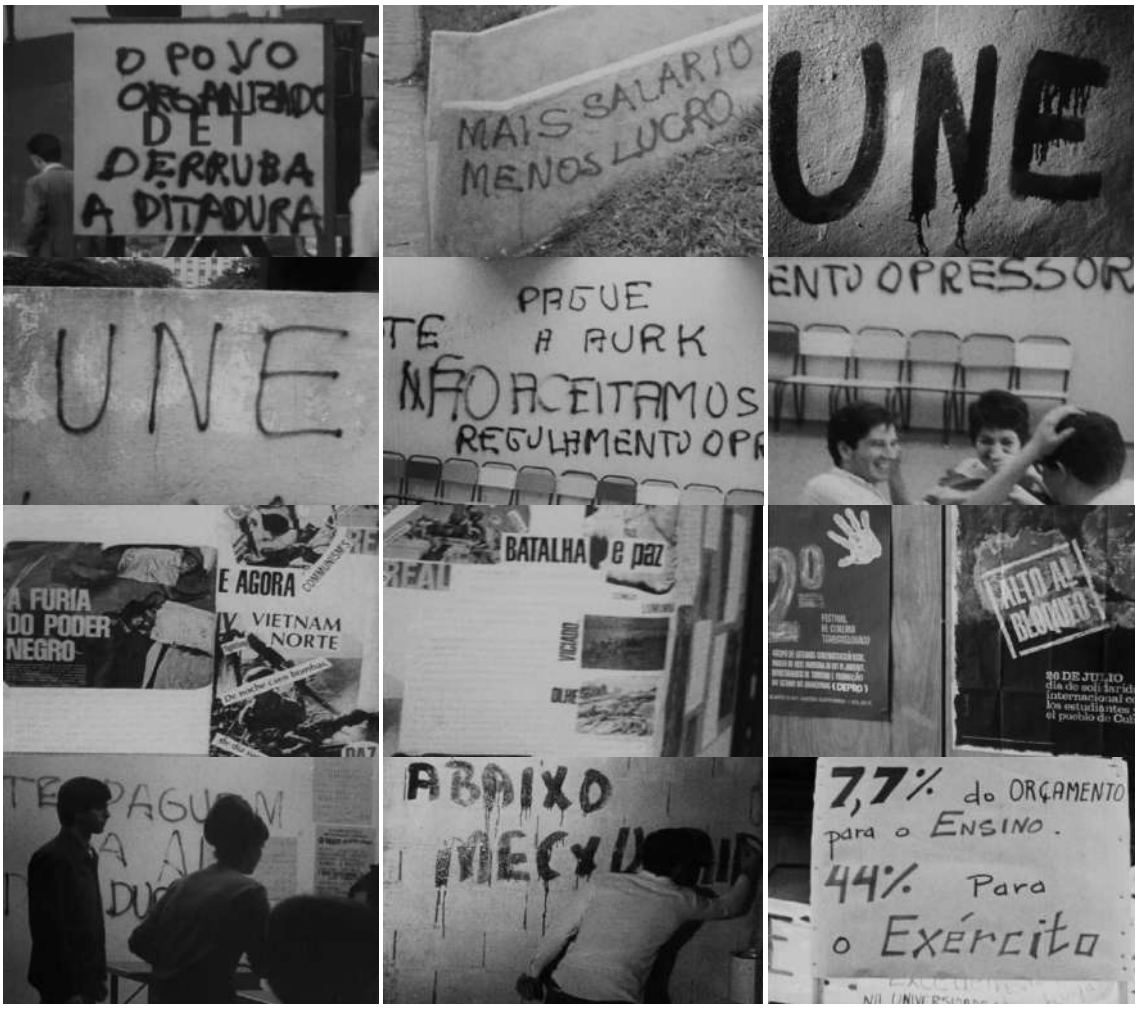


Imagens - *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969)

A partir deste momento, os blocos seguintes irão se concentrar naquilo que o título se refere como "revolta", estruturada em três etapas: a figuração de atos de resistência (de protestos a pichações feitas na calada da noite), a violenta repressão em seus mais diversos aspectos (perseguição aos movimentos, assassinatos de estudantes, confrontos durante manifestações públicas) e os conflitos geracionais gerados pela militância estudantil entre os estudantes de classe média e suas contradições.

Tais questões aparecem imersas entre materiais dos mais heterogêneos, frequentemente em contraste com a banda sonora, entre os quais recortes em um painel formado por colagens de materiais de imprensa ("batalha e paz", "olhe viciado" "communism is real", "a fúria do poder negro", "e agora", "Vietnã do norte / fighting / de noche caen bombas / de dia (...)", "congo"), cartazes de eventos ("alto al bloqueo / 26 de Julio / dia de solidaridad internacional com los estudiantes y el pueblo de Cuba", " 2º festival de cinema tchecoslovaco", "1ª semana de solidariedade ao povo do Vietnã / UNE UEE-MG" e "29º

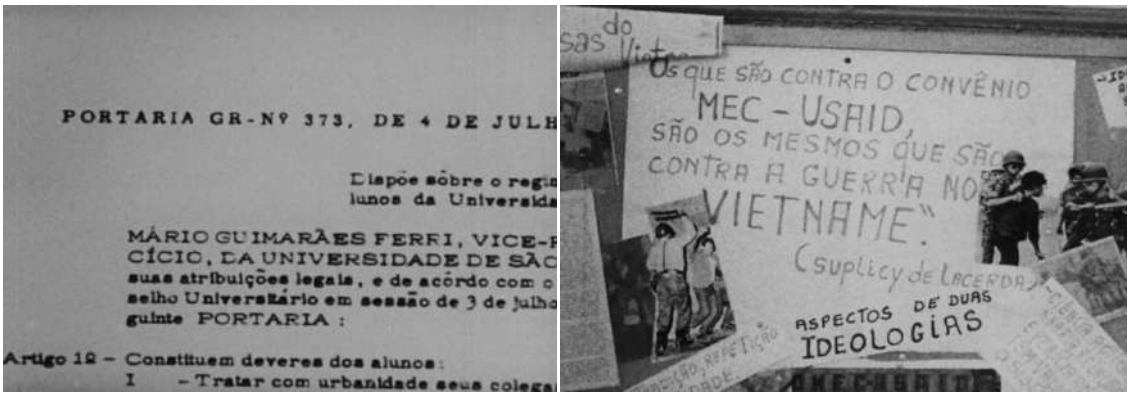
Congresso UNE / encerramento em ato público 10.8.67"), cartazes de manifestação ("reestruturação sem MEC-USAID", "somos um país de analfabetos", "pela entrada de todos os excedentes", "mais escolas para o povo", "secundaristas hoje, excedente amanhã", "o governo não se interessa pela educação do seu povo", "entrada incondicional de todos os excedentes", "+ verba – verbo", "7,7% do orçamento para o ensino / 44% para exército", "o governo não se interessa pelo seu povo", "abaixo o imperialismo / UNE contra Acordo MEC-USAID", "Brasil 60% analfabetismo / 8,2% verba para educação", "MEC-USAID = Ianque também na escola / Fora!", "fora o imperialismo", "secundaristas / estudantes de amanhã") e pichações ("boicote à (...)", "o povo organizado derruba a ditadura", "(...) dedudurismo", "UNE", "não aceitamos o regulamento opressor", "mais salário menos lucro", "abaixo MEC-USAID", "universidade para o povo", sendo que, no caso de algumas delas, acompanhamos o grupo de militantes enquanto picham).





Imagens - *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969)

Em meio a tais atos de resistência as suas mais variadas formas, o curta introduz o tema da repressão por meio de um olhar para aquilo que era arbitrário no ambiente educacional: o estatuto a qual os alunos tinham que se submeter (referido através da imagem do documento em si, de pichações contrárias a ele e de uma leitura na íntegra do texto na banda sonora) e os profundos retrocessos anunciados pelo acordo MEC-USAID (tema central de um grande painel de colagem com uma frase, citada com ironia "os que são contra o convênio MEC-USAID são os mesmos que são contra a guerra do VIETNAME" atribuída a Flávio Suplicy de Lacerda, ministro da educação de Castelo Branco e autor da lei Suplicy que, aprovada em 1964 implementou restrições às ações dos movimentos estudantis). Cabe destacar que o referido acordo, celebrado entre o governo brasileiro e a United States Agency for International Development (USAID), tinha no horizonte um grande projeto de privatização e de implementação de um sistema escolar baseado em cursos com enfoque "técnico" (excluindo disciplinas ligadas às ciências humanas, como a filosofia e inserindo Educação Moral e Cívica na grade obrigatória), negociado sem qualquer debate público às escondidas (o governo seria obrigado pouco depois, por pressão popular, a divulgar as questões nele envolvidas) e que seria um dos principais focos das manifestações estudantis neste contexto pós-Golpe.



Imagens - *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969)

Tais menções introduzem um bloco todo dedicado à opressão e aos discursos repressivos do estado brasileiro, com imagens de conflitos em manifestações e inúmeras manchetes de jornal que comentam tais fatos ("DOPS pronto para agir contra a UNE",

"polícia abriu fogo no CRUSP", "massacrados os universitários / machados contra portas e vidros", entre os quais a invasão ao Conjunto Residencial da USP, quatro dias após o AI-5 em dezembro de 1968) e os discursos reacionários da imprensa, o que é reiterado pelo uso de uma inversão positivo-negativo ("universidade: capacidade ociosa de 60%", comentário sobre uma suposta má gestão de recursos nas universidades que ironicamente contrasta com a manchete "menos 10% na verba para a Educação", "maus mestres são razão da greve", que coloca a "culpa" da greve nos professores; "Zeferino à CPI: Universidade brasileira é medieval", menção à fala do então reitor da UnB Zeferino Vaz, nomeado como interventor em 1964 no lugar de Anísio Teixeira, que recebeu críticas pelo poder que um coronel aliado do regime conquistou nos cargos de comando da instituição).



Imagens - *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969)

O trecho que se segue é aquele que mais radicaliza o jogo dialético com a figuração das cartelas de texto, em que, através de uma alternância entre imagens de uma festa de elite e intertítulos filmados ("CIA", "OEA", "FMI", "FIP", "USAID", "dominação econômica", "Napalm"), sintetizam com ironia a que interesses tais personagens representam e o quão alienados e indiferentes à políticas genocidas cometidas (por exemplo, pelo exército norte-americano no Vietnã), que atendem seus próprios anseios econômicos igualmente reacionários. Por fim, uma cartela com nomes de países reitera o caráter global da luta de classes ("França / Equador / Guatemala / Uruguay / México / Indonésia / Itália / Iugoslávia / Japão / Índia / Espanha / Colômbia / EUA / Alemanha / Turquia"). No trecho final, o contraste com a narração apropriada de um material de arquivo ("nenhum homem ou instituição podem colocar-se acima do povo norte-americano e de nossos homens uniformizados que estão defendendo a nação em todo o mundo, disse Johnson") ironiza a cena através da citação a frase atribuída a Lyndon Johnson (presidente norte-americano entre 1963-1969) em referência ao intervencionismo por ele defendido na política interna de outros

países em defesa dos interesses dos EUA (amparado pelo discurso anticomunista), entre os quais o Brasil, o que era benquisto por boa parte da elite econômica brasileira.



Imagens - *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969)

Há uma agressividade latente no contraste entre a perambulação de tais personagens, iluminados por uma forte luz e fingindo-se indiferentes à filmagem em curso e a forma disruptiva que os enxertos são exibidos em planos rápidos com uma câmera trêmula (em um movimento de aproximação e afastamento com as palavras inscritas nos cartazes filmados), o que será reiterado nos planos que se seguem, os quais, corroborando a tese explicitada por meio das cartelas, mostram a imagem da miséria e da desigualdade social.


Imagens - *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969)

Entre eles, destaca-se, em especial, a sequência que exibe um grupo de jovens brincando em um lixão, plano semelhante àqueles encontrados nas sequências iniciais de *O*

Bandido da Luz Vermelha (1968, Rogério Sganzerla), visto que, ainda que não coincidentes, provém de um material comum captado por Overbeck. Aqui, diferentemente da forma como figura na montagem de Sylvio Renoldi para o filme de Sganzerla, se sobressai um caráter didático em que a cena reforça a desigualdade social, como um retrato da miséria, o que se dá pela curta duração do plano e a forma disruptiva em que ele aparece em cena, em meio a uma longa sequência de enxertos de situações de miserabilidade social, não permitindo que a curtição dos meninos enquanto batucam seja evidenciada.

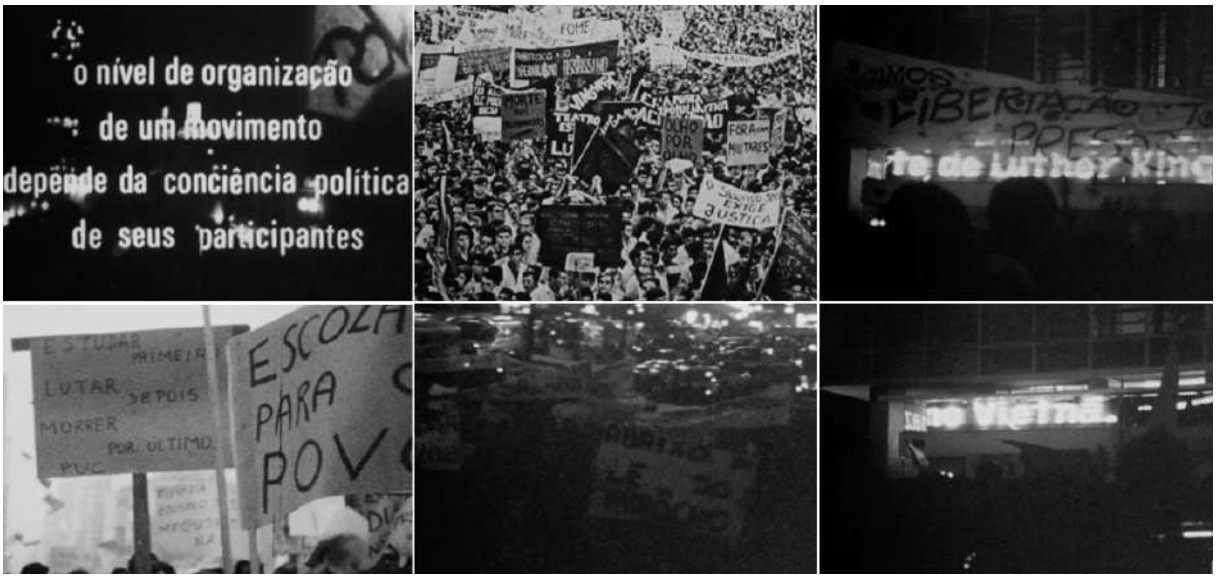


Imagens - *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969)

Tal horizonte da representação de um horizonte político repressivo que pede uma reação ativa dos jovens para além das questões restritas ao movimento estudantil é sintetizado por uma cartela, também de caráter argumentativo, com a frase "o curso da história é irreversível", seguida de bloco que alterna imagens do corpo dilacerado de um vietnamita sendo agredido pelas forças americanas (apesar de já ter rendido), um close em um retrato de Lyndon Johnson (cujo sorriso ganha uma feição irônica na articulação entre os planos), e inclui neste horizonte um paralelo com a imagem do corpo do estudante Edson Luís em uma manifestação (em março de 1968, caso bastante emblemático e que gerou forte reação dos movimentos organizados), coberto por cartazes ("aqui está o corpo de um estudante morto pela ditadura"), seguido pela inserção de uma manchete de jornal que noticia o tema ("estudante morto em choque no Rio").

Neste instante, o som de palavras de ordem ditas por manifestantes em um coro uníssono invadido por sons dissonantes apresenta um processo revolucionário em curso ("lutamos contra um a sociedade de classes, lutamos por um ensino melhor, lutamos por mais emprego / Abaixo MEC-USAID / Abaixo o ensino pago / operário no poder") assim como faz menção à luta armada enquanto um caminho possível de reação ("só o povo armado derruba a ditadura"). Em meio a uma estrutura cada vez mais fragmentária e ruidosa, que amplifica as

dificuldades da luta política, o pensamento do filme é por fim sintetizado pela reiteração da frase "Esta é uma luta entre o passado e o futuro", exibida em conjunto com cartela "o nível de organização de um movimento depende da consciência política de seus participantes". Há aqui uma posição clara de argumentação de que o movimento estudantil deveria lutar por uma transformação social mais ampla do que os temas ligados ao ensino e se engajar em outras formas de resistência ao regime que contrariassem a lógica reacionária da classe média e seus anseios de ascensão social.



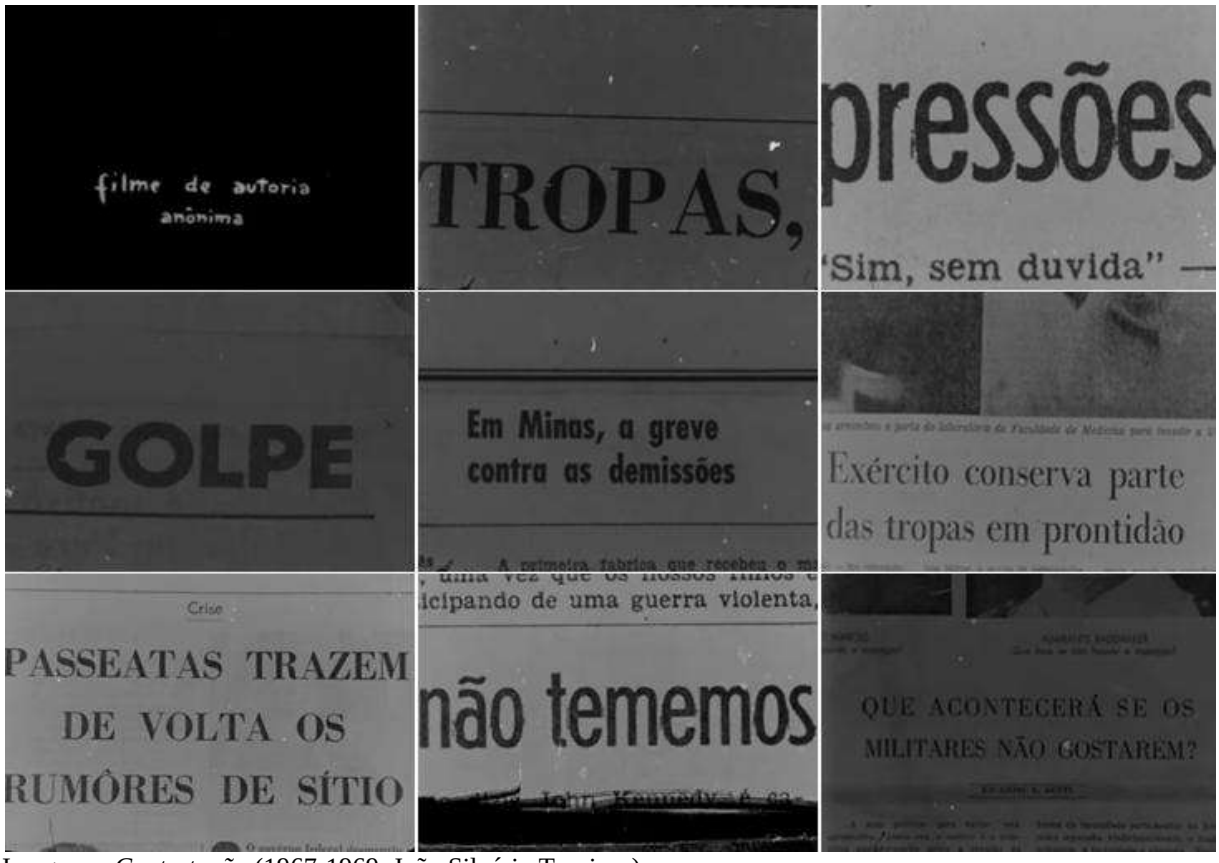
Imagens - *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969)

Por fim, tal aspecto/tese que a militância não deve se limitar aos problemas estudantis, mas garantir uma revolução social ampla é retomado pela articulação entre planos diversos no contexto de manifestações que situam pautas de movimentos de classes diversos: "queremos a libertação dos presos" (ao fundo, lê-se no letreiro luminoso do Estadão a referência à morte de Martin Luther King, ocorrida em 4 de abril de 1968), "abaixo a lei do arrocho" (acompanhado por uma menção ao Vietnã no painel luminoso logo na sequência), "estudar primeiro / lutar depois / morrer por último / PUC" (mais uma menção ao horizonte da resistência armada assinado pelo movimento estudantil, neste caso, da PUC-SP), "abaixo o imperialismo assassino", "olho por olho", "fora com militares", "artistas contra a ditadura", "o serviço social exige justiça", "teatro em estado de luta", "abaixo os criminosos". Prevalece, portanto, na cena final, uma construção de caráter argumentativo construído a partir de uma dissonância entre materiais em oposição dialética imersos em um grande caldeirão de imagens heterogêneas que complexificam a estrutura da sintaxe fílmica e amplificam uma urgência de ação que o momento político solicitava. Não se trata de "refletir" a realidade dos estudantes,

mas impeli-los a luta política de forma mais ampla, de forma com que o filme servisse de "estímulo ao debate e uma tomada de posição" (SOTOMAIOR, 2014, p. 197).

Tal estrutura argumentativa que é construída ao longo do filme irá se dilacerar aos poucos em filmes do período como *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan, cuja edição que temos acesso hoje é posterior ao AI-5), no qual, prevalece esta estrutura disruptiva e "nervosa" da *collage*, mas o esquema "didático" dá lugar a um "filme de levante", da reação pela reação, da desobediência civil, o que investigaremos no tópico seguinte.

5.1.3. Da ação para a ruptura – *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan), o filme-guerrilha, a apropriação e o uso do texto



Imagens - *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan)

O caso seguinte a ser investigado, *Contestação* de João Silvério Trevisan, tem uma trajetória bastante particular, já que foi concebido originalmente para ser exibido antes de cada sessão da peça teatral *O&A* (1967, mimodrama encenado pelo TUCA, com direção de Silnei Siqueira a partir de concepção de Roberto Freire) e remontado em 1969 quando o realizador estava na Alemanha Ocidental, tendo em vista sua apresentação no Festival de

Leipzig. O filme, porém, não foi aceito, e exibido somente em contextos informais, sendo enviado a Cuba e resgatado dos acervos do ISKRA décadas mais tarde, sendo exibido em 2013 pela primeira vez no Brasil nesta versão.

Para o diretor, tratava-se de um "filme subversivo feito para ser subversivo" (TREVISAN, 2016) que teria um "teor libertário, bem ao espírito das lutas de maio de 1968" (TREVISAN, 2017, p. 204), o que se torna ainda mais evidente por ser uma obra assinada como "de autoria anônima", em forte diálogo com o cinema produzido pelos coletivos franceses pós-68, nos quais também se verificava o uso da *collage*, da apropriação de imagens, na qual se destaca a "manipulação e reorientação de materiais fílmicos em uma elaboração crítica" (GARCIA, 2016, p. 85) e de um caráter discursivo do texto. A isso soma-se uma idéia de subversão que a noção de anônimo alude neste contexto, o que vai além de uma problematização do papel do "autor" no cinema, já que o termo pressupõe um caráter "clandestino" de ação política, ou seja, de uma obra que fala o que não pode ser dito.

Trata-se de um filme criado na mesa de montagem a partir de imagens de arquivo em um momento em que o autoritarismo da ditadura militar atingira seu ápice após o AI-5. O filme passa, então, a evocar uma série de situações de resistência política pelo mundo e, em especial, durante as grandes mobilizações de 1968 no Brasil, de forma a apresentar um horizonte possível de luta em reação ao momento político brasileiro marcado pela ação dos órgãos de repressão e censura e seus aparatos.

Cabe destacar que o filme não faz uso de nenhum tipo de narração nem se utiliza de nenhum depoimento e é acompanhado por uma banda sonora disruptiva (caracterizada por inúmeros sons de dissintonia misturados a fragmentos sonoros dos mais diversos) que, se pensada junto à polifonia da montagem e seu caráter "nervoso" (planos curtos, descontínuos e dissonantes), reverbera a urgência de "ação" que a obra suscita. Trata-se de um filme de resistência e de reação, muito distante do caso do curta de Overbeck citado no tópico anterior (estruturado em cartelas argumentativas que tentavam convencer da necessidade de resistir ao regime misturados a uma reflexão crítica sobre as formas de ação), visto que aqui há uma recusa das estratégias de mediação em prol de uma experimentação que reverbera uma preocupação em refletir na forma do filme uma "forma do levante" e da insubmissão aos poderes instituídos. Não há propriamente uma "reflexão" ampla dos processos políticos em curso de forma dissertativa, mas o filme assume-se, de forma radical, enquanto a contestação em si.

No bloco inicial, há um conjunto de inscrições de texto em manchetes de jornal que fazem menção direta ao Golpe de 1964 (através das palavras “tropas”, “pressões” e “golpe”, exibidas em close), o que é seguido por inúmeras menções às mobilizações populares ocorridas nos anos 1968: as greves de Contagem (“ Em Minas, a greve contra as demissões”) e Osasco (“metalúrgicos não falam em greve mais prometem”), a resistência política ao autoritarismo de Estado (“não tememos”) e as reações autoritárias às passeatas e mobilizações (“passeatas trazem de volta os rumores de sítio”, “exército conserva parte das tropas de prontidão”). É, portanto por meio dos fragmentos de manchetes de jornal que o filme apresenta o momento político brasileiro no contexto de 1968 e, enquanto um “filme de mobilização”, introduz a necessidade de resistência aos rumos autoritários do país.

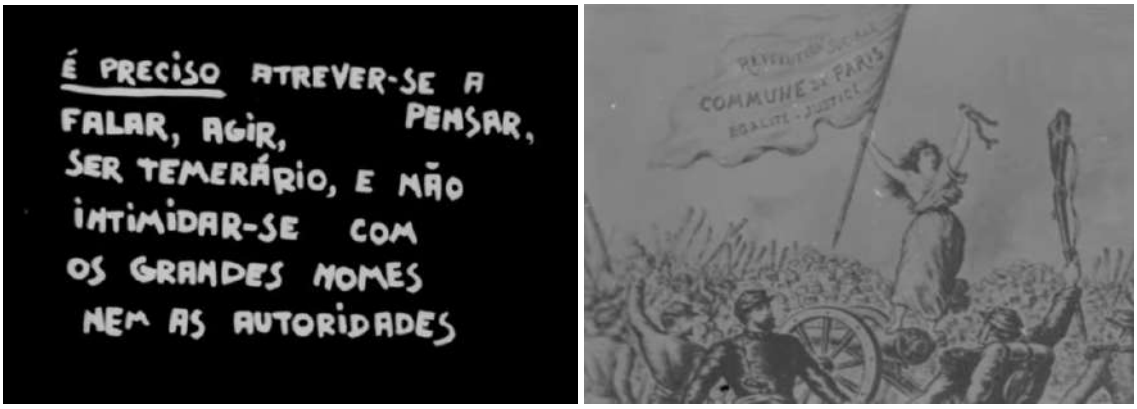




Imagens - *Contestação* (1967-1969)

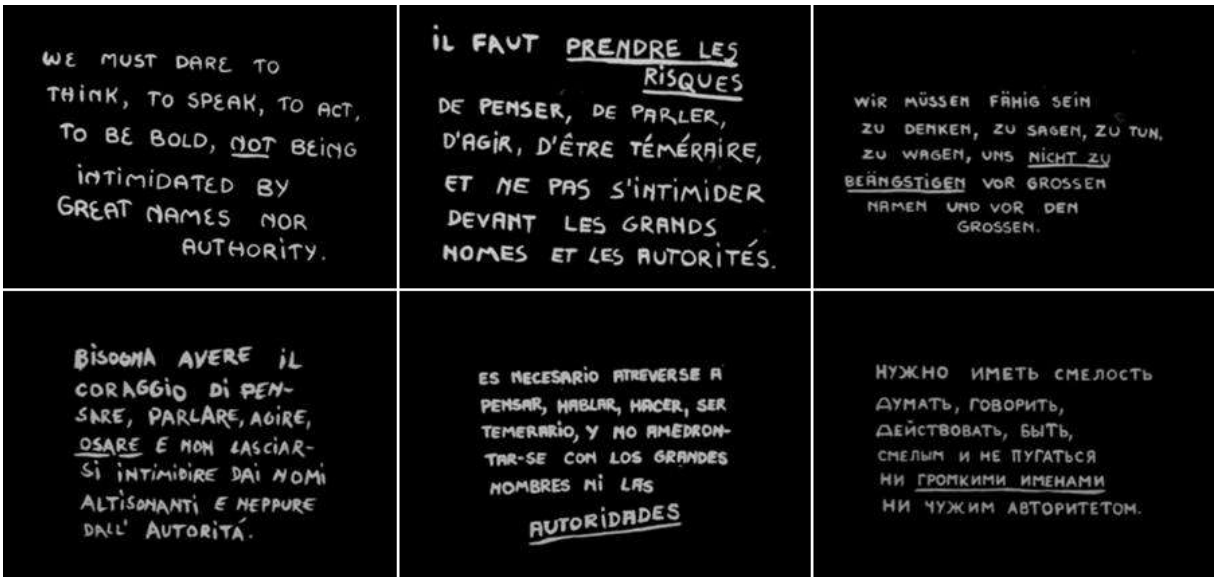
Para além da inserção e da colagem de fragmentos de textos de manchetes de jornais em diálogo ou em choque com as imagens, ao longo de todo o filme figuram procedimentos de montagem que podem ser pensados em três eixos: as cartelas de texto, a colagem de fragmentos de manchetes de jornais em diálogo ou em choque com as imagens e, por fim, o texto em materiais de arquivo, apropriados dos mais diversos momentos históricos e locais para construir, na relação com as menções escritas, um discurso sobre a noção de "contestação". Entre elas, destaca-se uma alternância entre menções a movimentos reacionários (caso dos cartazes da Ku Klux Klan, "stop race mixing", "segregation forever", "kill civil rights bill") e de ordem revolucionária/progressista ("non a l'agression imperialiste ou Vietnam", "civil rights"), que se contrapõem dialeticamente.

O primeiro tópico a ser abordado são as cartelas de texto que, entremeadas enquanto procedimentos disruptivos, se tornam no decorrer do filme os principais eixos da montagem. Ao longo do curta, cartelas, com "ações" (falar agir, pensar), enunciadas por meio do texto, invadem a sintaxe fílmica, alternadas por uma estrutura fragmentária de som e imagem composta por textos de jornais, revistas, pichações e cartazes. Exibidas com a duração de poucos frames, o que dificulta a leitura, são compreendidas pelo seu aspecto subversivo, como um "vírus" enxertado na imagem, com o fim de denunciar a violência da ditadura militar compondo uma proposta através do texto que enuncia a necessidade de um levante. A duração é essencial neste sentido, já que é a rapidez com que os intertítulos são exibidos que cria este ruído que ressalta tal aspecto clandestino/subversivo.



Imagens - *Contestação* (1967-1969)

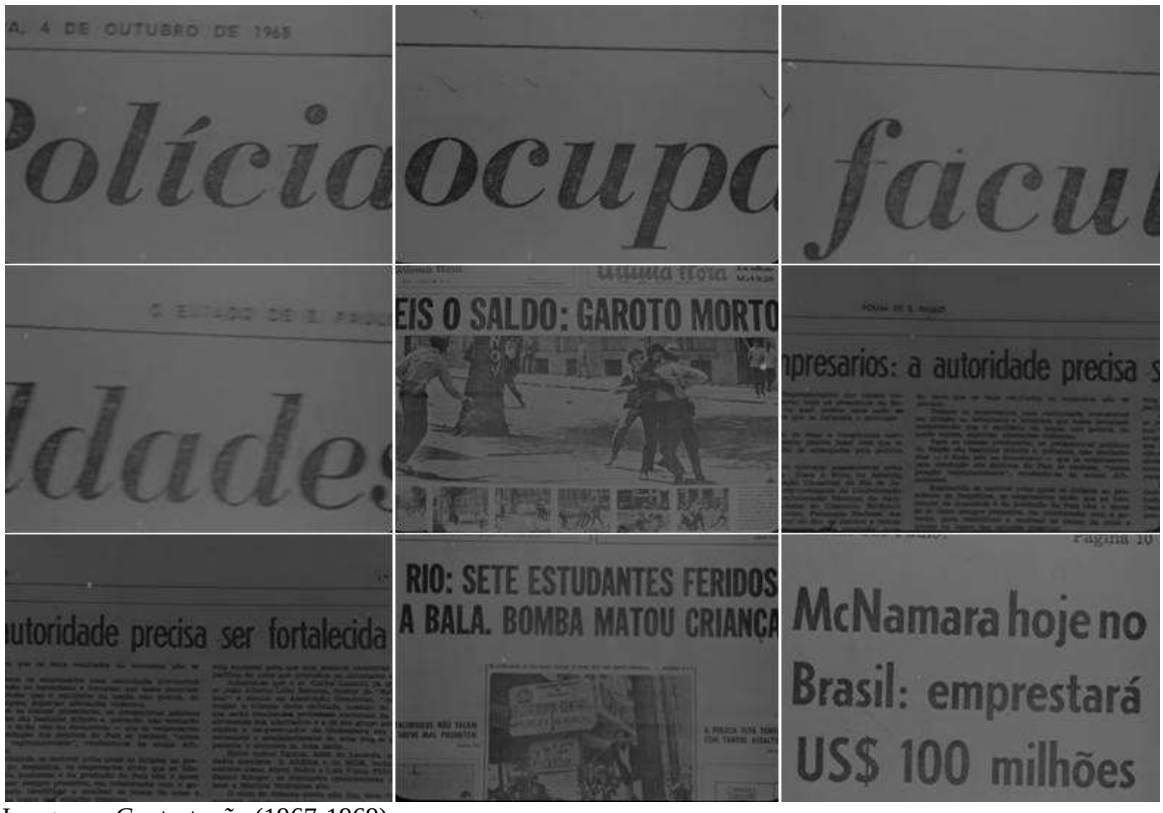
A partir da progressão das palavras, que gradualmente vão formando uma frase inteligível ao espectador, o mesmo é estimulado a decifrar o conteúdo da sentença, que só irá ser exibida na integra no bloco final: "É preciso atrever-se a falar, agir, pensar, ser temerário, e não intimidar-se com os grandes nomes nem as autoridades", citação, não identificada, de Mao-Tsé Tung. Por fim, a frase é repetida em diversas línguas (inglês, francês, alemão, italiano e, por fim, russo), entremeado por inserção que faz menção à Comuna de Paris. Para o realizador, "o curta-metragem se estruturava em torno" da construção desta frase, que teria um "teor libertário, bem ao espírito das lutas de maio de 1968" (TREVISAN, 2017, p. 204).



Imagens - *Contestação* (1967-1969)

Em meio às cartelas, há outro bloco denso de inserções de fragmentos de jornais, que diferentemente das imagens de arquivo de enfrentamento contra o poder instituído no contexto global, se voltam para o contexto brasileiro: as mobilizações estudantis (das invasões às reitorias nos campus por todo o país ao conflito na Rua Maria Antonia, em outubro de 1968 entre estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo

(FFCL - USP) e da Universidade Presbiteriana Mackenzie, apoiados pelas forças de repressão, mencionadas nas manchetes "polícia ocupa as duas faculdades", "eis o saldo: garoto morto"), a reação dos militares às passeatas populares ("o que acontecerá se militares não gostarem?", "polícia ocupa"), o apoio financeiro norte-americano ao regime autoritário instituído ("McNamara hoje no Brasil: emprestará U$100 milhões", referência a Robert McNamara, empossado ao cargo de presidente do Banco Mundial após atuar como secretário de defesa dos EUA de 1961-1968) e dos grandes empresários e investidores ("Empresários: a autoridade precisa ser fortalecida"). Entre os fragmentos de manchetes de jornais, nota-se uma pichação, feita por um grupo de extrema direita (que poderia ser de autoria de grupos paramilitares como o Comando de Caça aos Comunistas): "abaixo canalhas comunistas (por favor não apagar)", na qual, se destaca um interessante ruído causado pela agressividade da menção aos "comunistas" em contraste com a gentileza subserviente do pedido feito às autoridades.



Imagens - *Contestação* (1967-1969)

Por fim, há uma última cartela ("uma homenagem àqueles que no meu país e no mundo lutam para que o PODER pertença igualmente a TODOS, e são por isso, perseguidos, torturados e assassinados. Este filme foi realizado por causa deles") que, por meio de uma

homenagem, sintetiza a militância política que envolvia a construção argumentativa proposta pela articulação e pela disjunção entre som e imagem.

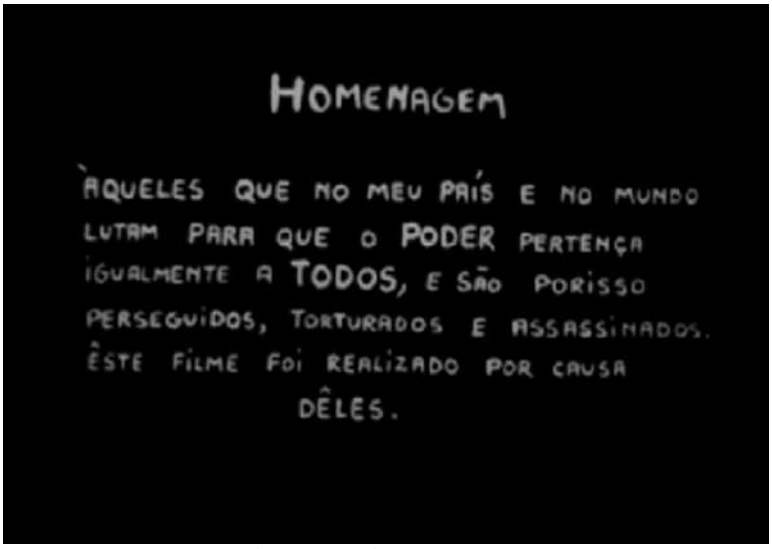
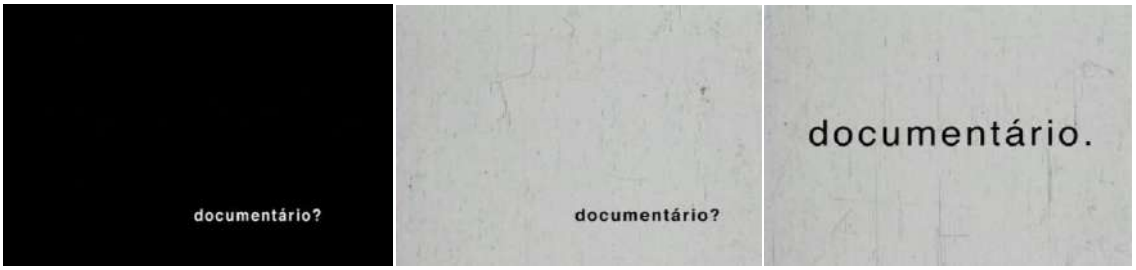


Imagem - *Contestação* (1967-1969)

5.1.4. Da ruptura para a reflexividade - *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino)

No presente tópico, investigaremos o caso de *Lavra Dor* (1968), tendo em vista como, em conjunto com a construção de uma relação dialética de base argumentativa em torno da forma com que o texto se relaciona com a imagem e o som, o filme introduz uma reflexão em torno da forma documental e das implicações políticas da representação. Cabe ressaltar que, ainda que o curta seja usualmente atribuído a Paulo Rufino, único nome creditado enquanto realizador nos créditos, Ana Carolina Soares, que co-assina o roteiro, a produção e a trilha sonora, reivindica a co-autoria, o que é corroborado por artigo de Karla Holanda (2015, p. 343). Rufino, que havia cursado, assim como diversos dos nomes relacionados ao longo da pesquisa, a Escola Superior de Cinema São Luiz (ainda que não tenha concluído o curso) irá, no mesmo ano, colaborar na produção de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), assim como Carlos Ebert, fotógrafo de *Lavra Dor*, que assumiria a função no filme de Sganzerla durante a produção. Premiado no Festival de Cinema de Belo Horizonte (1968), teve sua circulação bastante prejudicada pelo contexto político brasileiro ainda que tenha feito uma longa carreira em festivais no exterior.



Imagens - *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino; Ana Carolina reivindica co-direção)

No filme, o texto na tela torna-se um elemento primordial de experimentação de linguagem ao explorar os limites entre a imagem documental, a ficção e o ensaísmo fílmico. A relação entre a imagem e o texto é usada de forma fragmentária, explorando as contradições entre os discursos verbais e escritos nas cartelas como "A FOME FOMENTA" e "A FOME FRUSTRA". Em meio às referências sobre o poder autoritário instituídas com o Golpe de 1964 e, em especial, a situação dos camponeses no Brasil com o desmanche das iniciativas de reforma agrária, são inseridos intertítulos que discutem os códigos cinematográficos e colocam em questão a representação do real no cinema, assim como longos trechos com cartelas. Entre elas, destaca-se em especial uma sequência de cartelas com a sentença "documentário?", cuja interrogação coloca em dúvida para o espectador o aspecto documental daquilo que está sendo visto e ironiza certo modelo "sociológico", como identificado por Jean-Claude Bernardet (1985). No momento final, a cartela de texto volta a ser exibida, porém com um ponto final ("documentário."), o que, neste contexto, torna-se uma afirmação. Desta forma, "questiona sua própria filiação a partir da repetição da expressão interrogativa "documentário?", sugerindo a complexidade do 'real'" (HOLANDA, 2015, p. 243) ao mesmo tempo que reitera que a questão agrária no Brasil é um fato, ainda que haja muitas formas de representá-la.

É através da interlocução entre os planos e o intertítulos que tal relação com as diferentes formas de representação dos objetos no cinema é tensionada. Holanda exemplifica um trecho em que tal situação é novamente tensionada no qual se vê, "num quadro fixo, um casebre em torno do qual camponeses passam despropositadamente, enquanto um diálogo estilizado entre trabalhadores rurais é proferido sobre a cena" (HOLANDA, 2015, p. 243).



Imagens - *Lavra Dor* (1968)

É, ironicamente, uma citação do presidente Castelo Branco que abre o filme. Trata-se de uma frase escrita um ano antes (em 20 de março de 1964, momento em que era chefe do Estado Maior do Exercito), pouco antes do Golpe de 1964, em uma carta endereçada aos militares: “a insurreição é um recurso legítimo de um povo/ humberto de alencar castelo branco, general de exército”. No referido texto, endereçado “aos generais e demais militares do EME e das Organizações subordinadas" (BRANCO apud VIANA FILHO, 1975, p. 19) é explicitado um “o sinal verde para os que desejavam derrubar o Governo” (VIANA FILHO, 1975, p. 20). O general, em tom de ameaças, antecipa que deve haver uma reação das Forças Armadas, para se contrapor àqueles que supostamente queriam

> (...) garantir a plenitude do grupamento pseudo-sindical, cuja cúpula vive na agitação subversiva cada vez mais onerosa aos cofres públicos? Para talvez submeter a Nação ao comunismo de Moscou? Isto, sim, é que seria antipátria, antinação e antipovo. Não, as Forças Armadas não podem atraiçoar o Brasil (BRANCO apud VIANA FILHO, 1975, p. 19).

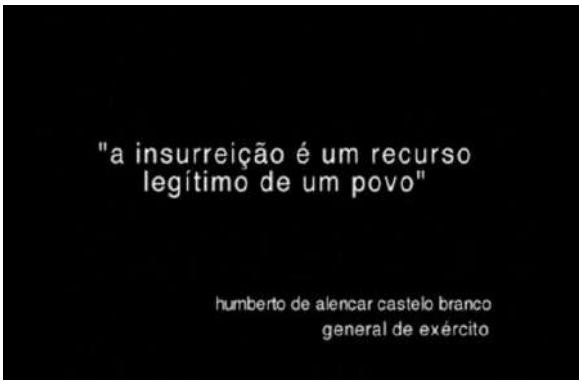


Imagem - *Lavra Dor* (1968)

Há, neste caso, um deslocamento do eixo histórico a partir do contraste dialético entre o conteúdo da frase e a quem ela é atribuída, que lhe garante um tom de enfrentamento direto, pois a citação, ao ser lida em 1968, adquire um sentido oposto e paradoxal em relação àquele que foi originalmente dito, com o Golpe já consolidado, quando a noção de “insurreição” tornara-se bandeira daqueles que defendiam um enfrentamento direto com o poder autoritário instituído. Segundo Holanda, “o discurso cinematográfico dessa obra é o seu aspecto mais importante, e, ao mesmo tempo, algo que dificulta a apreensão do real” (HOLANDA, 2015, p. 342), já que, ao longo do filme, a relação entre a imagem e o texto é usada de forma fragmentária, explorando as contradições entre os discursos verbais e escritos, em especial quando a obra “intercala frases escritas com letras brancas sobre um fundo preto e cita fragmentos de versos por meio de letreiros” (HOLANDA, 2015, p. 242- 243).

A palavra é, portanto, deslocada do seu aspecto discursivo e toma a forma reflexiva em torno da noção de representação, das formas documentais e da noção de discurso no cinema, tema que irá prosseguir na sequência, quando duas falas favoráveis à reforma agrária são sobrepostas de forma ruidosa, acompanhadas somente por uma cartela preta por mais de dois minutos, entre as quais um trecho do discurso de João Goulart no Comício da Central (proferido em 13 de março de 1964) às vésperas do Golpe ("trabalhadores, a nação tem consciência, não é mais possível o crescimento da economia sem transformar em produtores e consumidores todos os brasileiros marginalizados da política, da economia, do mercado. A reforma agrária é (...)").

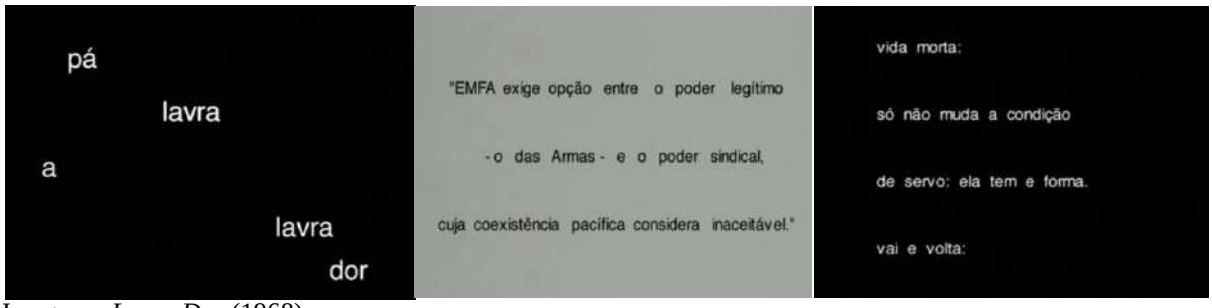


Imagem - *Lavra Dor* (1968)

Inúmeras outras cartelas irão figurar ao longo do filme, caso de mais um documento do exército ("EFMA exige opção entre o poder legítimo – o das Armas – e o poder sindical, cuja coexistência pacífica considera inaceitável") atribuído ao Estado Maior das Forças Armadas (EMFA), em que se reafirma que o poder autoritário instituído "não aceita o poder sindical, quanto mais a insurreição" (BERNARDET, 1985, p.73) e fragmentos, não identificados (provavelmente trechos de textos de Paul Singer, citado nominalmente nos créditos) que evocam questão fundiária através de uma perspectiva histórica:

> A preservação no exterior da quase totalidade dos centros de decisão sobre a atividade sócio-político-econômica organiza um sistema do tipo colonial. Como este sistema se orienta para fora, todas as mudanças precisam ser geradas no exterior, que é o sentido em que foram organizados os canais e mecanismos de alteração. CHAMA-SE NAS FAZENDAS, COLONO AO TRABALHADOR.

A estas somam-se as citações diretas poemas de Mário Chamie ("gente, é rigoroso / nela acontecem necessidades / é de lei ali / mas homem, que homem / muito magro, muito frustro", "vida morta: / só não muda a condição / de servo: ela tem e forma / vai e volta") contidos no livro *Lavra Lavra*, escrito em 1962 e que contém um poema homônimo ao filme que deu origem a escolha do título. Trata-se, portanto, de uma referência a uma obra anterior ao Golpe de 1964 e em um momento em que a perspectiva de Reforma Agrária apresentava-se como uma alternativa plausível no cenário político de então, com a forte atuação das Ligas

Camponesas e a adesão de João Goulart (através das Reformas de Base e a promulgação do Estatuto do Trabalhador Rural), mas que desmoronara no contexto repressivo de 1968.

Tais blocos de sentido articulam-se de forma bastante livre, tendo como eixo central as inserções das cartelas de texto, caracterizadas pela sua heterogeneidade, já que incluem desde documentos e poemas à citações de textos teóricos que são, por sua vez, intercalados a procedimentos dos mais diversos (entre os quais depoimentos, imagens estáticas, trechos filmados que evidenciam a questão fundiária e, especialmente, longos momentos de tela preta). Portanto, ainda que o horizonte da militância política entre em cena por meio da temática central da obra, pautada numa discussão em torno da reforma agrária, a reflexão ensaística em torno da representação se impõe como parte importante da investigação a qual o filme se dedica para repensar a lógica dos discursos no documentário e suas consequências éticas.

5.1.5. *Congo* (1972, Arthur Omar) e o olhar para a noção de representação a partir da subversão do caráter informativo do texto

Em *Congo* (1972) destaca-se a forma experimental em que a obra incorpora na forma do filme as dificuldades de representar o "outro", partindo de uma reformulação dos modelos de figuração e representação dos sujeitos, o que implica em novos procedimentos para conduzir o pensamento do filme. Assim como no jogo metalinguístico com as cartelas "Documentário?" em *Lavra Dor*, o texto desloca as possibilidades informativas e propõem uma nova relação com uma leitura do real. Segundo Mohamed Bamba (2002) "graças ao destaque dos textos escritos, muitos filmes rompem assim, também com a transparência do documentário tradicional e assumem (...) uma postura discursiva que é pouco inerente à significação cinematográfica" (BAMBA, 2002, p. 207) e, com isso, "as palavras escritas se transformam em fontes de produção de uma subjetividade" (BAMBA, 2002, p. 207). Além disso, as cartelas tornam-se parte da linguagem do autor para compor a narrativa e atuam como um procedimento que rompe o fluxo da narrativa e desestabiliza a posição do espectador diante do filme. A relação entre o texto, a narrativa e a narração é construída, portanto, a partir de lapsos e ausências, mas é dessa articulação que o filme estabelece pistas e relações de sentidos fundamentais para a compreensão da obra.



Imagens - *Congo* (1972, Arthur Omar)

Tais procedimentos trabalham com a imprecisão para ressaltar como, na maneira como estão inseridas na sintaxe fílmica e na relação que estabelecem com os elementos textuais, as imagens ironizam, parodiam, desviam a "lógica documental", ou seja, instauram a dúvida, buscam a pluralidade de sentidos e lógicas, invertem, multiplicam e questionam seus sentidos, de forma a colocar em questão certas acepções de narrativa histórica a partir da experimentação com novas formas de narrar, já que as menções "escritas podem tanto orientar o espectador na leitura do filme, como pode desorientá-lo" (BAMBA, 2002, p. 207) e "nada nos garante a sua veracidade" (BERNARDET, 1985, p. 97). Com isso, questionam e problematizam o uso do texto nos documentários tradicionais enquanto instâncias do real, o que em *Congo* é rompido para subverter o caráter informativo e sua aparência de precisão.

Na obra, as cartelas de texto tornam-se forma de pensamento sobre a questão da representação enquanto violência, mas também como um procedimento metadiscursivo. Arthur Omar, portanto, através do texto na tela, introduz a problemática da representação dos sujeitos no documentário e experimenta subverter uma lógica de representação que pressupõe uma forma de violência simbólica com o objeto.

Para a reflexão sobre tais temas, o cineasta constrói sua argumentação a partir de um olhar específico para as congadas, no qual, toda a ação, o espaço, o tempo e o contexto histórico são fornecidos pelas palavras, algo referido por Bamba enquanto um "hipergrafismo" (BAMBA, 2002, p. 204). Não há diálogos e as longas sequências de intertítulos permitem uma construção dramatúrgica que se instiga o imaginário do espectador por não se concretizar como imagem nas telas, sendo que, "ao invés dos textos escritos serem ancorados ao discurso visual, é o contrário que se produz" (BAMBA, 2002, p. 204). Desta forma, "nos onze minutos do filme não presenciamos a congada, em nenhum instante é

oferecida qualquer imagem que faça remissão direta a essa manifestação" (SOBRINHO, 2016, p. 130) e, desta forma, "a narrativa passa a ser conduzida pelas palavras escritas" (BAMBA, 2002, p. 205), o que desloca a reflexão para a questão da representação e não apenas dos sujeitos e objetos representados em si (as congadas e seus participantes). Cabe destacar que tal horizonte aqui relatado contrapõe-se de forma frontal aos modelos de representação presentes nas "constantes realizações documentais que pretendiam registrar manifestações do povo, tendo como exemplo maior, os filmes da Caravana Farkas" (SOTOMAIOR, 2014, p. 169).



Imagens - *Congo* (1972)

Nota-se que Omar, na sua reflexão em torno da representação dos sujeitos no documentário, lançou mão de estratagemas com o uso de cartelas de texto que introduzem deslocamento e possibilitam um desvio na forma de narrar ou enunciar a noção de história por ele pretendida, o que passa por uma proposição de uma "narração (...) essencialmente verbal e gráfica" (BAMBA, 2002, p. 204).

Em torno de tal questão se insere a noção de "filme em branco", termo referido em uma cartela logo após os créditos iniciais que prenuncia a forma do filme enquanto uma obra composta por cartelas de texto brancas alternadas por imagens em diálogo direto com os intertítulos. É o texto que narra e permite uma relação de sentido entre as imagens, ao mesmo tempo em que mantém uma oscilação entre a imagem e sua ausência. Ponto central do artigo

de Omar (2016), o letreiro (“UM FILME EM BRANCO”) é lido como o “pivô” da sua proposta. Para ele, se trata de uma “frase de caráter programático, encerra toda a plataforma estrutural do filme, rege-lhe a composição, explica a surpresa, e nos conduz à análise diferencial do documentário acadêmico e seus ecos no corpo do CONGO” (OMAR, 2016, p. 6).

Segundo Jean-Claude Bernardet (1979), através do gesto de recusa da ausência de imagens do fenômeno retratado, o curta torna-se um “filme de sonegação” (BERNARDET, 1979, p. 7), pois “a ruptura (...) consiste na afirmação radical da impossibilidade de representar, de reproduzir na tela o fenômeno ‘congada’ ou uma congada em particular” (BERNARDET, 1979, p. 7).

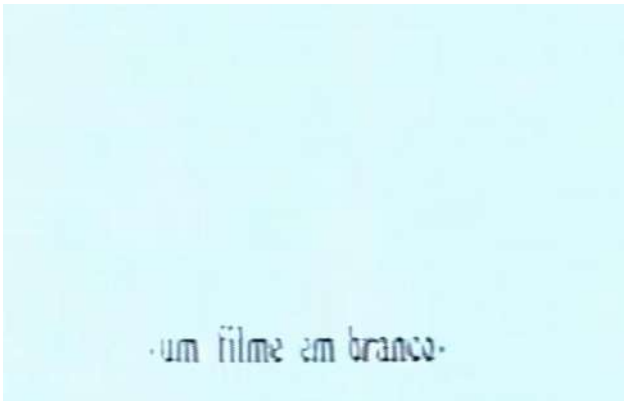
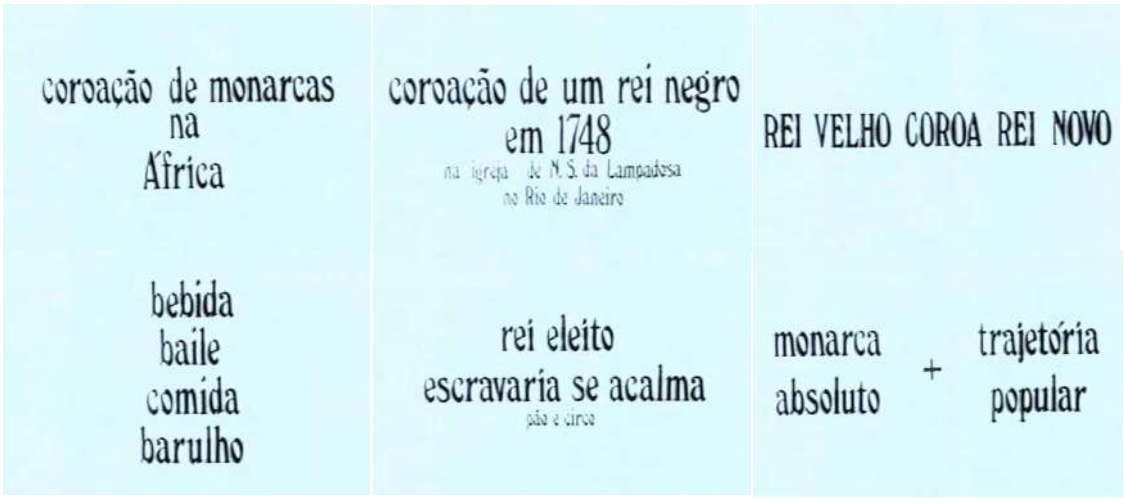


Imagem - *Congo* (1972)

Desta forma, através do uso do texto na tela, o espectador é conduzido a novas perspectivas sobre aquilo que é narrado, um olhar crítico que não irá se basear nos modelos de real do dito “documentário” e, ao mesmo tempo, antecipa a “surpresa”, o imprevisto, leva à frustração e permite um novo olhar, pois, ainda que “ofereça obstáculos, resistência à compreensão e à interpretação” (BERNARDET, 1985, p. 97), “esta linguagem (...) intriga e aguça a fúria interpretativa do espectador” (BERNARDET, 1985, p. 97).

Neste caso, “no lugar onde o filme tradicional mostra, ele censura, o vazio surge na tela, e as palavras conceptualizam uma imagem possível ou pretensa” (OMAR, 2016, p. 6). Tal ausência de imagens do objeto narrado passa então a ser composta através da palavra escrita. Haveria, portanto, segundo Omar, poucas “imagens cinematográficas” (OMAR, 2016, p. 6) no filme (termo que o cineasta usa para se referir aos planos por ele filmados) e a maioria de seus planos são compostas por “uma torrente de letreiros” (OMAR, 2016, p. 6) que guiam a narração e “todas as temáticas passam a ser dependentes das informações verbais contidas em cada plano de letreiro e de imagem de texto” (BAMBA, 2002, p. 205).



Imagens - *Congo* (1972)

O texto aparece em relação a uma ideia de lacuna da imagem que se configura enquanto um "rompimento com qualquer compromisso com o modelo de representação figurativo" (BAMBA, 2002, p. 206), e é por meio das cartelas que o filme narra uma narrativa histórica fragmentária, mantendo uma oscilação dialética entre a imagem e sua ausência.

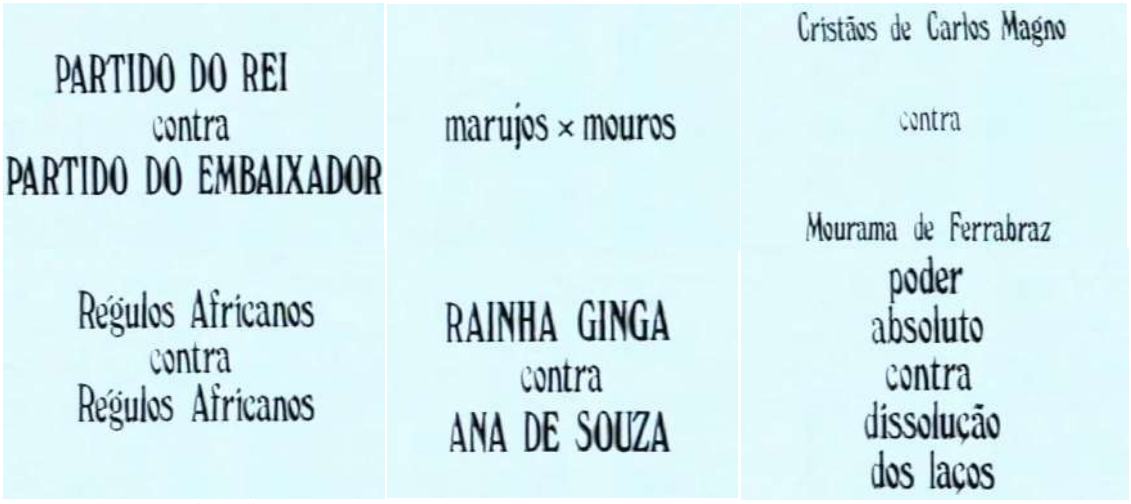
O autor se coloca em relação a outro mecanismo: é anulada a "mostração" do fenômeno apresentado ao mesmo tempo em que o autor se coloca em um papel de exterioridade ao seu objeto. A narrativa do auto (as congadas) é, portanto, mediada pelo autor, Omar, enquanto um "estudo" e não apenas como "experiência". Desta forma, a vivência da congada não é dada ao espectador, o que, segundo ele, anularia um problema do documentário: a ilusão de quem vê de possuir "domínio (poder) sobre o objeto" (OMAR, 2016, p. 6), o que o tornaria espetáculo. Nota-se, portanto, que a pretensão reflexiva, enquanto "um trabalho de desconstrução do próprio dispositivo cinematográfico" (BAMBA, 2002, p. 206).

Jean-Claude Bernardet (1979) destaca como Omar parte de "uma temática perfeitamente enquadrada no cinema de curta-metragem da época, a cultura popular, o folclore" (BERNARDET, 1979, p. 7), caso dos filmes de caravana Farkas, por exemplo, mas o faz,

> (...) no entanto, com uma sensível diferença: nenhuma imagem refere-se à temática anunciada pelo título. O filme compõe-se de cerca de 148 planos, dos quais 124 são letreiros, letras pretas em fundo branco, filmados em *table-top*, assim como um desenho, algumas fotografias e páginas de livros. Apenas 24 são planos filmados ao vivo, nenhum deles porém ilustrando a congada (BERNARDET, 1979, p. 7).

Em *Congo* (1972), toda a ação, o espaço, o tempo e o contexto histórico são fornecidos pelas palavras, sem que os personagens sejam retratados na tela através de

imagens. Não há diálogos e as longas sequências de intertítulos permitem uma construção dramatúrgica que se relaciona com o imaginário do espectador por não se concretizar como imagem nas telas. Há intertítulos que fazem uso de jogos visuais, símbolos matemáticos, utilizando diferentes tamanhos de letras, diagramações e, quando não há espaço na linha, são usadas até mesmo palavras na vertical; porém apenas uma família tipográfica é utilizada no decorrer do filme. A forma com que a imagem está diagramada, portanto, altera nossa percepção do texto, caso do intertítulo com a frase "material negro contra material branco", assim como a relação com os símbolos gráficos e os conteúdos dos textos, o que acaba por reiterar certa estrutura fragmentária e disruptiva de montagem.

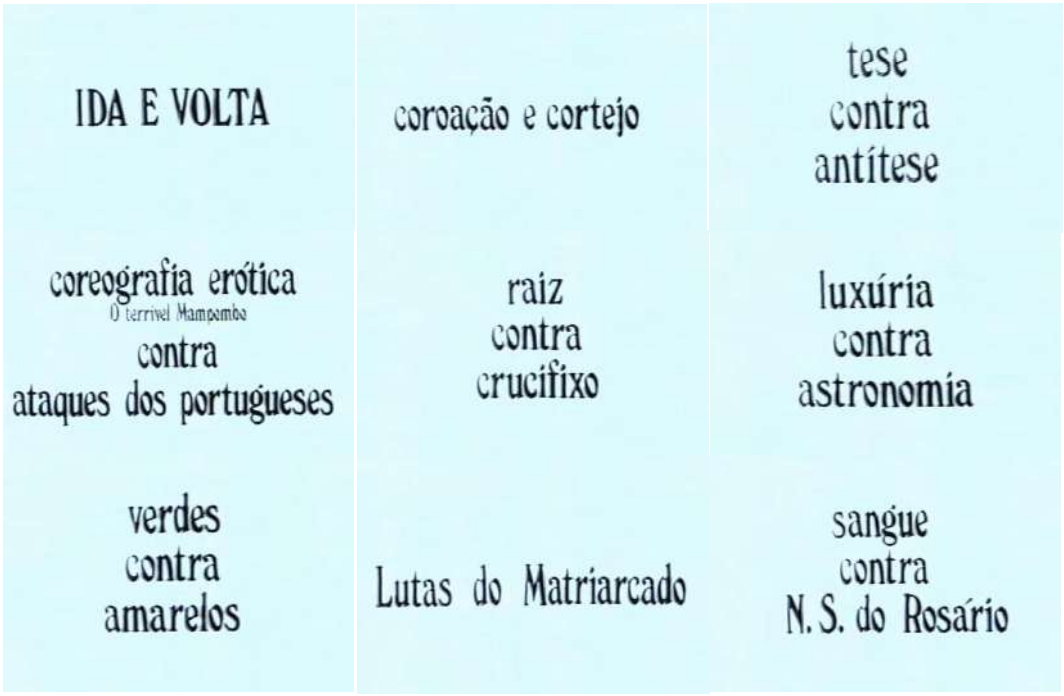


Imagens - *Congo* (1972)

As congadas e sua leitura da história do reino do Congo são um ponto de partida fundamental para Omar, ou seja, ele parte de uma leitura da história mediada por uma manifestação cultural afro-brasileira: a história da coroação do rei do Congo com a rainha de Angola a partir de uma série de referências da cultura colonial. Não se trata neste caso de contar a história das congadas, mas partir da noção de história presente no folguedo, sua leitura de mundo e seu olhar sincrético. Portanto, Omar toma como base o próprio auto dramático para contar, através das cartelas de texto, a narrativa histórica mediada por uma desconstrução do ato de narrar e de representar através das imagens. Através do uso do texto na tela, o realizador experimenta a possibilidade de explorar o espaço entre a narrativa oral e a escrita, o épico e o dramático, o popular e o erudito, a historiografia, a antropologia, o eu ensaístico, o olhar para o outro, a memória e o mito.

A noção de história que aqui pretendemos evocar como parte da leitura para *Congo* é citada por Sobrinho (2016): "Trata-se de um exercício de apreensão que busca desconstruir, principalmente, por via da palavra a congada, assimilando suas características principais e

inserindo-a numa reflexão histórica e social" (SOBRINHO, 2016, p. 131). Como citado nos créditos iniciais, a composição do conteúdo dos letreiros tem como fonte as obras de Mário de Andrade, Arthur Ramos e Câmera Cascudo, porém, não há nenhuma citação direta indicada. As referências a historiadores e a antropólogos por meio do texto acompanham também outras obras do autor feitas no período, caso, por exemplo, da citação a Pero Magalhães Gândavo, historiador português do sec. XVI, e Hans Staden em *Triste Trópico (*1974). Tendo em vista a reflexão pretendida em torno da forma documental, é possível aproximar tal conceito com o debate trazido por Odin (2012) no tópico "o crédito como instrução de leitura documentarizante" (ODIN, 2012, p. 23). No texto, o autor reflete justamente sobre o uso de instruções textuais nos créditos que alteram a leitura documentarizante da obra. No caso de *Congo*, tal noção tem sua lógica subvertida na forma como as menções às fontes utilizadas são enunciadas todas no princípio, sem que se saiba de qual momento tais citações foram usadas de fato no filme.



Imagens - *Congo* (1972)

Apesar da forma de narrar de *Congo* através das cartelas ser objeto de poucos estudos, há, porém uma discussão já fundamentada a partir do filme sobre a noção de "antidocumentário", termo explorado no artigo *O antidocumentário, provisoriamente*, originalmente publicado por Omar em 1972 no Jornal do Brasil, no qual expõe seu projeto de subverter os códigos em uma obra que "não obedece aos esquemas canônicos de apresentação do fenômeno retratado" (SOBRINHO, 2016, p. 125). Em *Documentário no Brasil: tradição e transformação* (2004), Francisco Elinaldo Teixeira refere-se aos filmes citados por ele como

antidocumentários (1972-1974), obras nas quais se verifica "a desconstrução do documentário tradicional (...) em que o todo fílmico é construído em função da anulação de outro modelo de cinema" (TEIXEIRA, 2004, p. 120), o que se daria pela subversão dos códigos.

Segundo ele, o documentário-espetáculo, assim como a ficção, leva ao "espectador interessado, a ilusão de conhecer. De dominar, através do conhecimento, o que o filme exibe. Essa ilusão se funda nas coisas que lhe são dadas a ver com evidência." (OMAR, 2016, p. 2). A partir disso, podemos refletir como o uso do texto escrito enquanto um indício do real é trabalhado no filme, já que em *Congo* todas as informações concretas (nomes, datas, locais) são dadas unicamente através do texto e apenas através dele há uma relação direta com as congadas, visto que as imagens captadas não mostram as congadas ou ilustram personagens citados, por exemplo. Ainda assim, o texto é impreciso e propositalmente calcado em lacunas e ausências, evitando um aspecto discursivo e informativo, fornecendo apenas indícios da história, não permitindo que o espectador possa ter uma noção completa daquilo que é dito, ou seja, a "ilusão de conhecer" (OMAR, 2016, p. 2) mencionada por Omar. Para Omar, tal "ilusão" leva a que o público

> (...) aceite a submissão à posição de espectador, (...) a posição de afastamento máximo. (...) Situação paradoxal, porque o espectador justamente acredita que o documentário lhe permite o domínio máximo de um objeto, o conhecimento (OMAR, 2016, p. 2).

O autor se coloca em relação a outro mecanismo: é anulada a "mostração" do fenômeno apresentado ao mesmo tempo em que o autor se coloca em um papel de exterioridade ao seu objeto. Com isso, é a narrativa do auto que conta a sua história enquanto *História* e passa a ser mediada pelo autor, Omar, enquanto um "estudo" e não apenas como experiência. Desta forma, a vivência da congada não é dada ao espectador, o que, segundo ele, anularia um problema do documentário: a ilusão de quem vê de possuir "domínio (poder) sobre o objeto" (OMAR, 2016, p. 6), o que o tornaria espetáculo.



Imagens - *Congo* (1972)

Omar descreve, então, o uso da palavra como algo que conceitualiza uma imagem ausente, em relação a uma ideia de lacuna da imagem, o que gera novas possibilidades em relação ao "narrar" e tem implicações na dimensão política da representação. Ao longo do filme, as cartelas entremeiam distintos procedimentos, com distintas funções narrativas, seja para uma leitura histórica do seu objeto (congadas) tanto quanto da própria história do cinema. Além disso, em última instância, seria uma escolha ética do realizador para marcar sua exterioridade do objeto e dos sujeitos representados, tendo em vista a formulação de Omar de explorar uma "dialética em trânsito" (OMAR, 2016, p. 17) entre diferentes aproximações com a noção de representação.

Portanto, as cartelas de texto, mais presentes ao longo do filme do que as imagens de arquivo, adquirem múltiplas funções: no início, é através delas que a Congada é apresentada através de expressões descritivas que pudessem sintetizar alguns aspectos do fenômeno ("Congo / Teatro popular no Brasil / Auto dos Congos / dramas burlescos-trágicos").

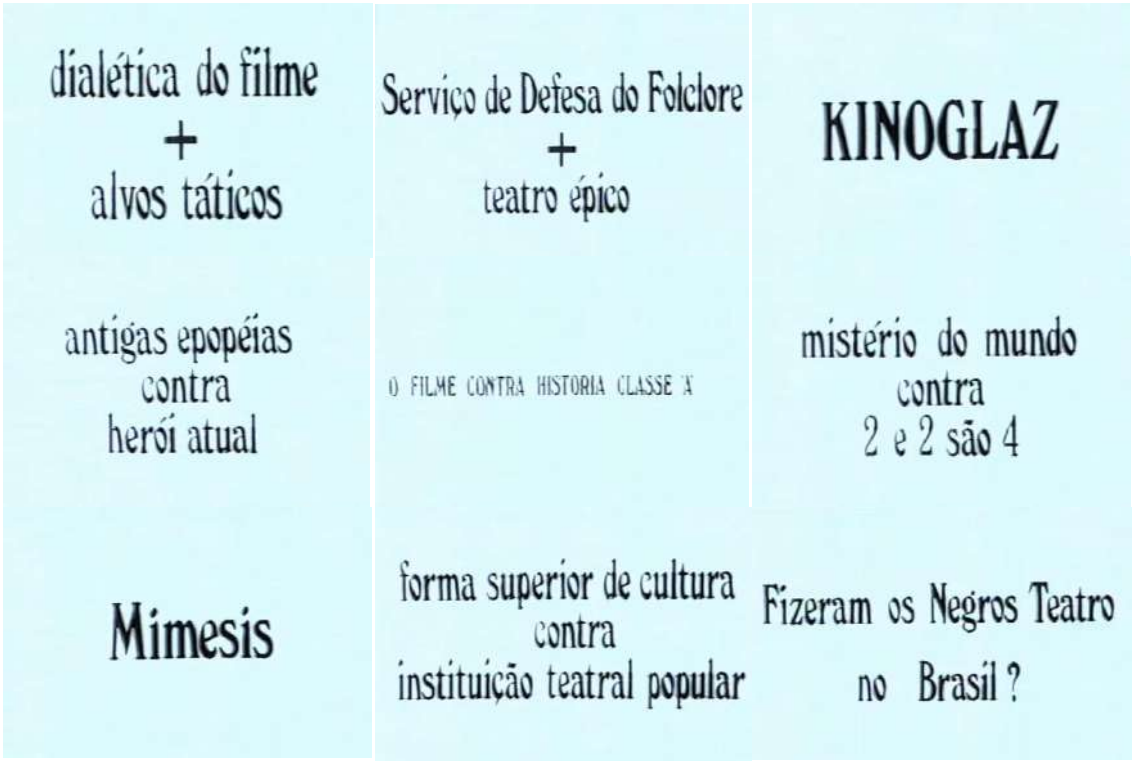
Ao longo do filme, seus aspectos e questões voltam à tona, costurados por meio da estrutura disruptiva de montagem, caso das referências ao som (“bebida / baile / comida / barulho”, “Ê Tum / Êh Tum (onomatopéia do canhão)”, das referências espaciais e temporais (em uma das cartelas, o ano de “1918” é referido e, em outra a soma “1618 + 1972”, o que reitera o diálogo dialético entre o lugar do auto e o momento presente enquanto jogo dialético sobre a noção de representação).



Imagens - *Congo* (1972)

Nota-se nas cartelas uma reiteração de um jogo dialético por meio do uso recorrente da expressão “contra” (como enuncia uma das cartelas: “tese contra antítese”) e do símbolo de adição (“+”) em diferentes abordagens que rodeiam o objeto: o lugar do imaginário no Congo em contraponto a uma visão racional européia sociológica (“carne + razão”, “mistério do mundo contra 2 e 2 são 4”, “mimesis”, “ginástica contra a loucura”,“figuração guerreira + ação limpa”, “guerra contra o acaso”, “África contra o drama”, “Linhagem contra contagem regressiva”, “fidalgo séc. XVIII contra cachorro bravo”, “historiografia primitiva contra o tempo profano”, “dramatis personae contra pessoa jurídica”), a performatividade (“cabeças de um só corpo + drama circulando”, “mágica ornitológica contra ofidiário brasileiro”, “instrumentos africanos contra desintegração das figuras”, “dança de imitação contra dança de retribuição”), as Congadas enquanto meio de resistência política e cultural (“semente contra espada”, “teatro-grito contra as verdadeiras mortes diárias”, “força da fruição contra o

contrato social", "antigas epopéias contra herói atual", o que inclui uma disputa de narrativas sobre a origem do teatro no Brasil ("fizeram os negros teatro no Brasil?") tendo em vista como os autos dramáticos originários das populações negras foram excluídos do debate em detrimento da narrativa que destaca a importância dos autos católicos de tradução jesuítica), a noção de épico e dramático ("Serviço de Defesa do Folclore + Teatro épico", "coisas naturais + coisas didáticas"), o autoritário processo de apagamento das tradições afro-brasileiras ("forma superior de cultura contra instituição teatral popular", "Festa do Divino Espírito Santo contra Vitória do Mal", "poder absoluto contra dissolução dos laços", "raiz contra crucifixo", "material negro contra material branco", "coreografia erótica contra ataques dos portugueses", "luxúria contra astronomia", "verdes contra amarelos", "sangue contra N.S. do Rosário"), o papel do cinema enquanto meio de resistência e suas implicações éticas em torno da representação ("dialética do filme + alvos táticos", "KINOGLAZ", "o filme contra história classe A"), além de diversas referências à narrativa das congadas ("partido do rei contra partido do Embaixador", "marujos x mouros", "régulos africanos contra régulos africanos", "Rainha Ginga contra Ana de Souza", "monarca absoluto + trajetória popular").



Imagens - *Congo* (1972)

5.1.6. *O Amno de 1798* (1975) e *Triste Trópico* (1974), de Arthur Omar, as inserções de texto e o olhar para os processos históricos

Procedimentos correlatos ecoam em obras posteriores de Arthur Omar, caso de *O Amno de 1798* (1975) e o longa-metragem *Triste Trópico* (1974).

O curta-metragem *O Amno de 1798*, ensaio de natureza histórica que tem como plano de fundo a Revolta dos Alfaiates (1798-1789) na Bahia, radicaliza ainda mais o desafio aos protocolos básicos de comunicação. Em meio a uma perambulação entre as galerias de esculturas em reforma do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, o filme alterna cartelas com nomes de alguns dos participantes da Revolta e um conjunto de documentos históricos com temas bufões, em total dissintonia. Tal ironia é presente na banda sonora, também em contraste direto com a temática (com destaque para uma versão da canção *Goin' Out of My Head*, cantada por Frank Sinatra) e, em especial, na narração, que alterna uma voz feminina com outra masculina que, pelo tom bufão, remete a uma narração de documentário institucional. Cabe destacar que a escolha do Museu de Belas Artes não é fortuita, já que se trata de espaço institucionalizado, o que reverbera inúmeras implicações em torno das relações de poder implicadas na narrativa história que aquele espaço representa, já que sediou a Escolas de Belas Artes, uma das primeiras instituições artísticas criadas no período colonial.

Há grande liberdade na forma com que o diretor trabalha os documentos históricos, que apesar da breve menção à Revolta dos Alfaiates, cada vez mais fugidia e fragmentária, também ecoa, nas imagens iniciais, o Golpe de 1964, citado por um plano no início do filme. Portanto, em tal gesto de propositalmente se afastar mais do seu objeto, há uma radicalização dos procedimentos de *Congo* (1972).

O longa-metragem *Triste Trópico* (1974) também ecoa algumas destas questões, na articulação com as inscrições de texto, citações, imagens de arquivo e como ele se relaciona com uma noção de história. Assim como em *Congo* (1972) e *O Amno de 1798* (1975), o texto é um procedimento estrutural no filme, repleto de colagens e inserções de intertítulos, em radical dissonância e descompasso com a narração. Ainda que a referência à obra quase homônima de Claude Levi-Strauss (autor de *Tristes Trópicos*, 1955) ecoe de forma fragmentária ao longo de todo o filme, é a formação do intelectual brasileiro e suas contradições que ganham centralidade, através de uma estrutura cacofônica, recheada de arestas, desvios e lacunas. Em meio a tal temática, discute-se a formação cultural brasileira, o colonialismo, as revoltas messiânicas a apropriação das culturas indígenas e a violência contra os povos nativos.

Para tanto, Omar parte da história de um personagem, fictício, de um doutor (Arthur Nogueira) e, em através deste "falso-documentário" por ele evocado que joga com os exageros formais e enunciativos dos documentários tradicionais (o que se dá pelo tom da narração e pelo jogo com as inscrições de texto e materiais de arquivo), acompanhamos a trajetória de vida do personagem: um brasileiro formado em medicina em Paris, onde teria tido contato com a cena da vanguarda artística parisiense enquanto fazia suas pesquisas a partir de medicamentos (baseado nas tradições das culturas indígenas), que se torna célebre por seus dotes de cura, o que irá sedimentar referências às revoltas messiânicas que virão na sequência. Ao mesmo tempo, o doutor, ao longo de todo o filme, tratará a tona os traços de certa intelectualidade burguesa do início do século e suas contradições.

Em nenhum momento nos é revelado que se trata de um personagem fictício, o que, através do uso de códigos do documentário, amplia um jogo nas camadas entre o real e o ficcional. Sua trajetória aparece entremeada de falsos depoimentos, imagens de arquivo sem qualquer conexão direta com a figura referida, grafismos, sons dissonantes, jogo entre imagens estáticas e em movimento, cartelas de texto, gravuras, diagramas, gráficos, falsos filmes domésticos e cenas diversas captadas por Omar (de imagens do centro do Rio e de São Paulo até blocos de carnaval).

Durante todo o filme, articulação entre texto e narração é fugidia, cheia de brechas e contradições, que somam camadas à narrativa de forma descompassada e, inclusive, jogam com informações que não são pertinentes e confundem o espectador. Segundo Guiomar Ramos (2008),

> A maneira como a voz over mantém sempre a mesma tonalidade e seu conteúdo é complementado pelas imagens, nos remete à estrutura básica dos documentários tradicionais. (...) e [traz] uma aparência de precisão. Porém as imagens ironizam, questionam, invertem ou duplicam seu sentido (...). É significativa a presença da paródia ao documentário (RAMOS, 2008, p. 57).

Como exemplo, podemos citar uma gravura com a imagem de um operário ameaçando o outro com um martelo, que é acompanhada pela seguinte inscrição de texto: "Pequenas causas, grandes efeitos", algo que tem seu sentido deslocado do seu contexto inicial para trazer uma discussão sobre a mão-de-obra nas linhas de produção das fábricas e a noção de trabalho.



Imagens – *Triste Trópico* (1974, Arthur Omar)

O texto está também inserido nas imagens de arquivo, o que inclui materiais imagéticos extremamente diversificados: "fotografias de época (décadas de 1920/30) do próprio cineasta, anúncios antigos (década de 30), vinhetas, capas de velhos almanaques, letras capitulares, filmes amadores, trechos de filmes de ação e imagens documentais" (RAMOS, 2008, p. 52), costuradas em meio a outras referências diegéticas (conteúdos de propagandas, cartazes (inclusive de manifestações, caso de Hands Off Black People"), pichações ("Pedro falso") e placas de rua, como "Rue Oswaldo Cruz" e "Chiquita Bananem, shopping centre") em diálogo com a narração. Há ainda citações de capas de livros e cenários, com destaque para o close no livro *Inocência* (1872) de Taunay logo nas primeiras imagens do filme. Destaca-se também, ainda que menos presente, a colagem, como no exemplo em que a capa do livro *Pau Brasil* (1925, Oswald de Andrade) é exibida, em referência a toda a geração de 1922, com o recorte de um índio com uma etiqueta de identificação, o que, no jogo proposto, torna-se uma menção à violência cometida contra as populações nativas, tanto físicas quanto simbólicas e, ao mesmo tempo, um comentário sobre a formação de certos conceitos de uma intelectualidade burguesa que se apropriava (ou deglutia, na concepção dos modernistas) de outras culturas.



Imagem – *Triste Trópico* (1974)

Assim como em *Congo*, há também intertítulos que exploram a espacialidade das letras na tela. Essa estrutura se relaciona com o ritmo da montagem, reflete sobre o espaço do texto e ao tempo histórico referido (caso, inclusive de cartelas que marcam a passagem do tempo, como naquele em que intertítulo com o ano de "1925" aparece logo após menção semelhante na banda sonora). Alguns são acompanhados pela narração, em articulação direta com as cartelas. Em uma das cenas, por exemplo, a inserção da frase "doutor Arthur introduz a câmera fotográfica" é comentada na sequência pela narração "(...) introduz a câmera de filmar com a qual registra episódios da vida familiar por vinte anos. Alguns desses filmes foram incluídos neste filme" e, ao mesmo tempo, introduz e justifica as imagens de arquivo familiar que serão exibidas na sequência, falsamente atribuídas à família de Arthur Nogueira.



Imagens – *Triste Trópico* (1974)

Há também uma articulação entre as inscrições de texto presentes nos materiais de arquivo e os intertítulos, caso da cena em que a frase "Viagem de trem Paris - Poços de Caldas", que compõe o material de arquivo, acompanha uma imagem de um trem em movimento, seguida de uma placa com a frase "Coração da humanidade".

Outra cena que merece destaque é aquela que evoca a aproximação do personagem central (Dr. Arthur) com os movimentos messiânicos e sua ligação com as revoltas populares, o que é entremeado por cartelas de comentário ("sociedade oSSidental" que, a partir do erro de grafia, ironiza o ponto de vista do personagem, incapaz de compreender os fenômenos ao não enxergar para além de suas próprias limitações), de reiteração ("74 Messias", o que reforça a enumeração presente na narração em relação ao número de movimentos messiânicos), e um gráfico que, supostamente, sintetizaria uma forma de pensamento ligado a tal fenômeno. Na sequência, a apropriação da frase "Every body needs milk" de uma

campanha publicitária é utilizada de forma a ironizar o tom da narração que afirmava como os messias supriam os desejos da população com seus "poderes mágicos". Na sequência, após uma cartela de divisão ("1ª parte"), a narração relata como o personagem muda-se para uma aldeia indígena e passa a se alimentar, antropofagicamente, de carne humana, o que merece um comentário de forma ácida por meio de uma cartela com a frase "nada azul se come" (menção a idéia racista de "sangue azul") sobre os rumos do personagem, de origem aristocrática e outra com a frase "eu, sua comida estou chegando" que, segundo a narração, seria repetida em voz alta durante o rito.



Imagens – *Triste Trópico* (1974)

Há outros intertítulos que dialogam com citações, por vezes de autoria não identificada, como "eu, carne humana estou chegando", citação de Hans Staden e frases de Oswald de Andrade que, "além de delimitar o início da trajetória do protagonista de *Triste Trópico*, (...) reforçam a ideia de antropofagia cultural" (RAMOS, 2008, p. 59). Outro citado é Pero de Magalhães Gândavo, historiador e cronista português que escreveu sobre o Brasil logo após a chegada dos portugueses (ainda no século 16): "os nativos não tinham em sua língua o F, o L e o R, por isso não podiam entender o que é a Fé, a Lei e o Rei". Neste exemplo, as letras enunciadas são mostradas através do texto na tela, "com vozes ao

fundo em latim, exagerando na gravidade dessa afirmação" (RAMOS, 2008, p. 63) através do uso de cartelas reiterativas.



Imagens – *Triste Trópico* (1974)

Portanto,

> O filme inclui (...) um bom número de imagens que num critério tradicional de seleção seriam consideradas imperfeitas (...) porque o tema proposto pela imagem não interessa (...) mas as imagens e sons (...) como uma tentativa de discutir a narrativa cinematográfica (OMAR apud RAMOS, 2008, p. 52).

Desta forma, assim como em *Congo* (1972) e *O Amno de 1798* (1975), a relação entre o texto, a narrativa e a narração é cheia de ambiguidades, lacunas, descontinuidades e lapsos, como pistas de leituras a serem decifradas, jogos dialéticos que mantém o espectador desafiado a criar pontes e conexões. Como comenta Omar: "o que se passa na tela não conta, a não ser como um estímulo visual, como material de base para uma pesquisa formal (...) como célula de um novo estilo de narrativa" (RAMOS apud OMAR, 2008, p. 52) e o texto, despido de seu caráter informativo, torna-se um estímulo para pensar a imagem.

5.2. O texto que pensa o cinema

Ao longo do corpus fílmico, podem-se perceber casos em que o texto é parte estruturante de um pensamento sobre o cinema, o que se dá de formas distintas e vão desde a reflexão sobre a noção de representação em obras como *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino) e *Congo* (1972 Arthur Omar) até as reflexões sobre a imagem fílmica e os códigos cinematográficos na obra de realizadores como Luiz Rosemberg Filho, Júlio Bressane, José Sette de Barros e Carlos Reichenbach, o que se dá de forma bastante particular entre os citados e envolvem procedimentos distintos.

A idéia de um cinema que reflete sobre os processos de construção da imagem, a linguagem e os códigos cinematográficos é central em qualquer concepção de Cinema Moderno, o que ecoa nas múltiplas referências e citações à linguagem do cinema que compõem a obra de muitos dos autores aqui relacionados. Essa geração, porém, como veremos, irá radicalizar um jogo intertextual autorreferencial que inclui, em seu gesto de enfrentamento com as estruturas de poder, uma reflexão do papel do cinema no processo histórico, a problematização da noção de representação e um ácido jogo com os códigos da linguagem cinematográfica, que são por eles desviados, desestabilizados e postos em xeque. Em paralelo, tais cineastas referidos incorporam um denso diálogo com um largo horizonte da cultura cinematográfica, entremeada entre signos urbanos que, por meio das citações à outros cineastas e formas de pensar o cinema, explicitam o projeto estético-político dos realizadores. As referências serão das mais diversas: do olhar para o primeiro cinema à *Nouvelle Vague*, do cinema clássico ao filme B, das chanchadas aos filmes de espionagem, de *Limite* (1931) à contemporânea Belair.

Destes, é possível destacar as já referidas citações de Carlos Reichenbach em torno do universo do cinema (em um horizonte que poderia ir de *Audácia*, 1969, à *Filme Demência*, 1985) ou mesmo na articulação de múltiplas camadas de referência em torno de um pensamento sobre o fazer cinematográfico em *Bandalheira Infernal* (1975, José Sette de Barros) onde, em uma das cenas iniciais, o cenário de uma sala de projeção improvisada nos encaminha a um "lugar do cinema": é o próprio filme que estamos vendo que aparece em cartaz, acompanhado pela imagem de uma fotocópia ampliada de um documento e pela indicação "Cine Belair", referência à produtora criada no ano de 1970 que produziu obras dos cineastas Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, e, segundo depoimento do realizador, ali homenageada como aquela que "fomentou a possibilidade de se fazer cinema de arte sem grandes recursos de produção" (BARROS FILHO, 2020).



Imagens - *Bandalheira Infernal* (1975, José Sette de Barros)

Ronald Monteiro (1979) comenta se tratar de um cinema no qual "as homenagens cinematográficas são também frequentemente expressas" (MONTEIRO, 1979, p. 127) e, como exemplo, cita o caso do filme de Neville de Almeida, *Piranhas do Asfalto*, e a exibição de cartazes, como "de *Rocco e seus Irmãos*, de Luchino Visconti (...) e trechos de *Ivã o Terrível*, de Einsenstein" (MONTEIRO, 1979, p. 127).

As referências, por vezes, atravessam filmes variados com objetivos diversos em cena. Em *Guilherme* (episódio de *Os Marginais*, 1968, Carlos Alberto Prates Correia) o foco da ação da citação a *Rocco e seus Irmãos* (1960) é o contraste entre a menção ao filme e o desvio na forma como o cartaz é apropriado, como se anunciasse que o caminho de certo realismo social não dava mais conta daquela situação que se empunha no país no contexto de 1968.

A referência irá figurar durante um curto prólogo em que a imagem do cartaz acompanha uma narração que reverbera diretamente o momento político, tema que aparece em cena de forma fugidia apenas neste bloco inicial e evoca a desilusão com a luta social no contexto pós-Golpe de 1964. Trata-se de um desvio na ação do filme, visto que, adiante, nenhuma das menções aqui presentes irá ter importância para os desdobramentos da narrativa, que conta a história de um solitário bandido que vai ao norte de Minas e se enamora por uma moça filha de um oligarca local.

Enquanto ouvimos a fala do personagem, que ainda não conhecemos, há um close em uma imagem contida no cartaz na qual se vê situação opressiva de violência, revelada apenas quando a câmera se aproxima, que ecoa diretamente seu discurso:

> Aquele tempo eu pensava que a luta contra a escravidão e a miséria daria um sentido a minha vida. Não imaginava que a obscuridade pudesse me envolver e paralisar tudo: a crença que eu tinha nos ideais humanitários, na beleza, na justiça. Agora sei que tudo está perdido: (...) a velha ordem se revigora e, em seu nome, gera a violência que me leva a fugir.

Ao fim, o personagem é pego em um estreito corredor por dois sujeitos a paisana e levado a uma sala de tortura. Há aqui, portanto, duas camadas na referência ao cartaz: a forma como a violência é introduzida pela citação (pela imagem que é evidenciada somente pelo close) e a contradição entre o universo dos personagens do filme de Visconti, em que o protagonista é um sujeito capaz de tudo para garantir o sustento da família, e o solitário bandido de *Os Marginais*, de quem todos se afastaram pelas escolhas que fez na vida.



Imagens - *Guilherme* (episódio de *Os Marginais*, 1968, Carlos Alberto Prates Correia)

Para além das citações a outros filmes em cena, poderíamos incluir um conjunto significativo de inserções que se referem diretamente ao fazer cinematográfico, caso da imagem de tripés em cena, câmeras vistas no espelho, ruídos da voz da equipe técnica, entre muitos outros recursos presentes no cinema desta geração, de Júlio Bressane a Sylvio Lanna, de Carlos Reichenbach a Jairo Ferreira.


Imagem - *Sem Essa Aranha* (1970, Rogério Sganzerla)

Sequências de *O Anjo Nasceu* (1969), *A Família do Barulho* (1971) e *Tabu* (1982), por exemplo, apenas para nos limitarmos ao cinema de Bressane, colocam as claquetes em cena, seja na mão de atores (caso de *O Anjo Nasceu* e *A Família do Barulho* quando é empunhada por Guará Rodrigues) ou mesmo do diretor (em *Tabu*), assim como as imagens

> (...) que parecem preceder momentos de filmagens de *Crazy Love* (*Amor Louco*), o grupo de amigos já vestido como personagens, mas que não interpretam, (...) o diretor que anda de um lado para o outro organizando a filmagem, um homem atravessa o quadro carregando um tripé (FOSTER, 2019, p. 9).

Bressane, com estes procedimentos, "retrabalha a magia do cinema, lançando mão de recursos que já trabalhara anteriormente, como (...) a exposição do diretor batendo claquete" (AUTRAN; ORTIZ, 2018, p. 235) que, já não figuram apenas como estruturas disruptivas que revelam o aparato, mas

> (...) fazem parte da estrutura em mosaico, já definem desde o início o que será a regra do jogo em todo o filme na postura informal, despojada (...). O bastidor na tela é apenas mais uma peça no jogo de cartas da montagem (...). Participa, portanto, da série de variações em que poses, falas e olhares compõem os fragmentos de um imaginário que o cineasta visita e homenageia (XAVIER, 2006, p. 11).

No cinema de Reichenbach nota-se também a presença de tais elementos, como em *Lilian M, Relatório Confidencial* (1975) e no curta *M da Mão* (1979). Além destes, o mesmo pode ser verificado em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, no qual, na claquete não se lê o título do filme, mas sim "Coisas Nossas", homônimo à comédia musical de Wallace Downey (1931), ou mesmo a equipe vista através de um espelho em *Sem Essa Aranha* (1970). Deste conjunto, destacam-se ainda casos em que o jogo com o texto aparece na imagem das claquetes, brincadeira metalinguística citacional que desloca a função aparentemente técnica do objeto na cena para um comentário sobre o próprio "fazer cinema".



Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e *Lilian M* (1975, Carlos Reichenbach)

A partir deste amplo horizonte, nos debruçaremos em alguns estudos de casos específicos que poderão trazer indicativos para que possamos compreender como o texto insere-se em inúmeros procedimentos intertextuais que refletem o fazer cinematográfico desta geração.

5.2.1. Um filme sobre cinema, um filme de equipe: deambulação, metacinema e os novos rumos do cinema paulista de *Olho por Olho* (1966, Andrea Tonacci) e *Documentário* (1966, Rogério Sganzerla) a *Audácia* (1969, Carlos Reichenbach e Antonio Lima)

Neste tópico investigaremos três filmes que, em momentos distintos, refletem o pensamento de uma geração de cineastas paulistas da segunda metade dos anos 1960 e que inserem inscrições de texto como marcas de uma experiência cinematográfica marcada por uma cultura cinéfila e por experiências de urbanidade no centro da capital paulista. Em meio a tal aproximação, ressaltaremos curtas-metragens realizados no contexto pós-Golpe, *Olho por Olho* (1966, Andrea Tonacci) e *Documentário* (1966, Rogério Sganzerla), e, já em um momento pós-AI-5, *Audácia, a Fúria dos Desejos* (1969, Carlos Reichenbach e Antonio Lima), realizado quando outros cineastas desta geração já tinham partido para o longa-metragem (entre os quais *A Margem* de Ozualdo Candeias, 1967, e *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla, 1968, por exemplo) e em um momento no qual já havia um debate sobre tais filmes no horizonte crítico.

As três obras relacionadas são referidas como filmes-manifesto desta geração do cinema paulista, visto que refletem projeto de cinema que estava sendo construído e, para tanto, incorporam um arcabouço da cultura cinematográfica a qual estavam em estrito diálogo, onde a cinefilia era indissociável da experiência urbana. Como dirão os letreiros luminosos de *O Bandido da Luz Vermelha*, "filmes de cinema".

Nos dois primeiros, *Documentário* (1966) e *Olho por Olho* (1966), não há um claro horizonte de ruptura com as gerações anteriores, mas sim um movimento de soma em um pensamento sobre cinema que inclui, de forma transversal, menções das mais diversas, assim como referências que vão dos quadrinhos às manchetes sensacionalistas, dos faroestes mexicanos aos filmes B, de Samuel Fuller a Godard. São filmes de deambulação cujos personagens parecem imersos em um grande vazio de sentido, em que não se vislumbra saída para além da curtição do presente, algo que, indiretamente, ecoa um horizonte de perspectivas de uma juventude e seus anseios de transformação que foi desfeito após a consolidação do Golpe de 1964.

Além disso, cabe ressaltar como há uma troca entre eles nas equipes: *Documentário* tem como diretor de fotografia justamente Andrea Tonacci e *Olho por Olho* é montado por

Sganzerla. No mesmo ano, eles também irão colaborar em *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira), onde assinam a montagem junto a seu realizador.

Documentário (1966, Rogério Sganzerla) começa com uma cartela de marcação temporal ("três horas") que introduz a situação: a perambulação de dois jovens pelas ruas do centro de São Paulo durante a tarde em um dia de semana. Logo em um dos primeiros planos, a imagem da manchete do Jornal da Tarde, "Subversão está voltando" nos situa, em um contexto político pós-Golpe em se buscava formas de resistir ao ambiente repressivo instaurado, reação que é antecipada e ao mesmo tempo vislumbrada pela manchete alarmista.



Imagens - *Documentário* (1966, Rogério Sganzerla)

A partir de então, o filme será costurado por diversas referências fílmicas em meio de cartazes de filmes vistos pelos personagens na sua deambulação pelas portas dos cinemas, entre os quais, inúmeros deles na região da Boca do Lixo (caso dos cines Los Angeles e

Áurea, por exemplo), assim como menções em que os realizadores, através da citação a outros cineastas, situam seu pensamento cinematográfico.

Os filmes mostrados nos cartazes destacam a heterogeneidade, o que é incorporado à fala dos jovens, cujo diálogo revela um interesse especial pela experiência das salas de cinema como lugares de formação do pensamento cinematográfico por meio da diversidade de olhares que elas permitem: do filme B aos códigos do cinema clássico, das ficções científicas aos faroestes, dos policiais aos melodramas, do cinema de horror à comédia erótica.

Entre os cartazes de filmes exibidos durante o percurso dos personagens, podemos notar a ficção científica japonesa *Dogora, o Invasor Espacial* (1964, Ishirō Honda), o faroeste *This Rugged Land* (1962, Arthur Hiller, filme que daria origem à série *Empire* 1962-1964), produção mexicana estreada por Lon Chaney Jr. *A Casa do Terror* (1960, Gilberto Martínez Soares), o filme alemão de suspense *O Círculo Vermelho* (1960, Jürgen Roland) e os faroestes mexicanos de Miguel M. Delgado (*Revólver Sangrento*, 1964 e *Os Cinco Falcões Negros*, 1962), que se misturam a obras de realizadores de prestígio exibidos na época de realização do filme, entre os quais *O Esporte Favorito dos Homens* (1964, Howard Hawks), *Diário de uma Camareira* (1964, Luis Buñuel), *Alphaville* (1965, Jean-Luc Godard) e clássicos que voltaram ao circuito comercial como *O Terceiro Homem* (1949, Carol Reed) e o faroeste americano *Mosqueteiros do Mal* (1949, Leslie Fenton).

Para além dos filmes, aparecem no plano inscrições de fragmentos de anúncios de divulgação dos cinemas (“Festival de bang-bang / um filme por dia”, “23ª semana de sucesso”, “um filme diferente / Cinemascope”, “diariamente / sessões a partir das 9”), assim como outras referências textuais variadas imagens de páginas de HQ’s, revistas (o personagem folheia uma edição especial sobre os Beatles, mas, ao lado, vêem-se outras publicações de estrangeiras como Life, Time, Cars e Movies), vitrines e outdoors, que compõem a ambiência da vida urbana que marca suas experiências estéticas.



Imagens - *Documentário* (1966)

Tal horizonte de referências em que as inscrições de texto constroem certo imaginário da cidade moderna também estará presente em *Olho por Olho* (1966, Andrea Tonacci) onde mais uma vez a perambulação de jovens pelas ruas do centro da capital será tema (desta vez, com parte do percurso em um automóvel), um trajeto sem rumo em que os personagens buscam algo que ainda não sabem definir e de novas formas de reagir ao mundo.

Inúmeras inscrições permeiam a ambientação do espaço urbano, entre cartazes, outdoors e manchetes de jornal e, principalmente, anúncios de filmes da porta dos cinemas. Entre eles destacam-se menções ao faroeste co-produzido por diversos países europeus *Winnetou* (1964, Harald Reinl), à comédia inglesa *Esses Homens Maravilhosos e Suas Máquinas Voadoras* (1965, Ken Annakin), um filme do personagem Jesse James (não identificado) e uma única menção a um filme nacional, *Menino de Engenho* (1965, Walter Lima Jr.), justamente próximo ao horizonte crítico cinemanovista. Para além das citações dos filmes outra referência à produção cinematográfica o plano que enquadra página de jornal

exibe propaganda na qual se lê “Festival do Cinema Brasileiro”, única inscrição legível da página.

Além destes, há referências diversas, que aparecem em meio à ambientação urbana, como o anúncio de uma encenação dirigida por Antunes Filho da tradução feita por Carlos Lacerda para uma peça de Shakespeare (“Ruth Escobar apresenta / o grande acontecimento teatral do ano / Shakespeare e Carlos Lacerda em Julio César / 27 de maio / Teatro Municipal”) que teria sido recebida com vaias. Ainda que seja possível supor que a referência à Lacerda (na época, ainda visto como apoiador do regime, ainda que tivesse se afastado após não se reeleger para governador em 1965) é que teria chamado à atenção do cineasta, o cartaz em si interessa mais enquanto um ruído de sentido que a soma de tais múltiplas citações podem trazer e pela sua interface gráfica nos muros da cidade do que como uma reflexão específica sobre o objeto exibido.

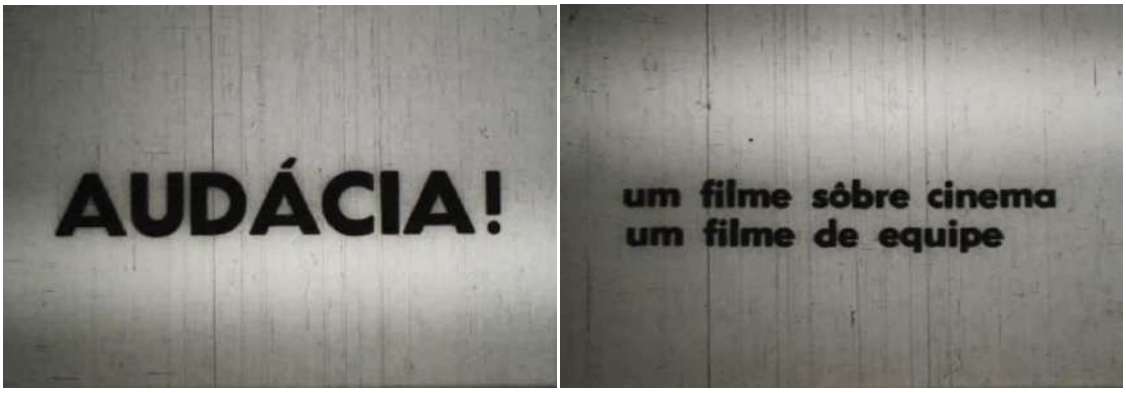
O mesmo pode ser pensado das referências aos filmes citados, visto que é o gesto de captar os cartazes das portas dos cinemas que interessa mais do que a referência dos filmes em si, incorporados enquanto um núcleo heterogêneo de referências vislumbrado pelos personagens no centro da capital em busca de curtição. Desta forma, na maneira com que o filme relaciona-se com as inscrições textuais, há uma incorporação da experiência histórica “cifrada na cidade, nos corpos e atitudes dos personagens; nas imagens de arquivo” (BRASIL; MESQUITA, 2012, p. 8).



Imagens - *Olho por Olho* (1966, Andrea Tonacci)

Após a investigação em torno das inserções de uma constelação de referências captadas dos cartazes dos cinemas no centro da capital como parte da construção do pensamento cinematográfico nos curtas-metragens de Andrea Tonacci e Rogério Sganzerla, a segunda parte deste tópico dará um salto para um contexto político distinto, pós-AI-5, em que foi realizado *Audácia, a Fúria dos Desejos* (1969), filme em episódios de Carlos Reichenbach (que havia estreado no cinema com o curta *Esta Rua Tão Augusta*, também de 1966 e vinha de uma experiência na Escola Superior de Cinema São Luiz) e Antonio Lima, com uma trajetória na crítica mineira. O filme foi fruto de uma parceria entre os dois realizadores com João Callegaro na fundação de uma produtora, Xanadu Filmes, em São Paulo, que um ano antes já havia lançado outro longa em episódios, *As Libertinas*, 1968.

Audácia pode ser pensado como um dos filmes que foi mais a fundo em uma conceituação dos horizontes críticos no contexto pós-1968 que, através de uma "crítica autofágica" (CAETANO, 2012, p. 82) dos processos em curso no cinema brasileiro, traz à tona as implicações políticas e estéticas do fazer cinematográfico e reflete sobre os sistemas de produção. O primeiro episódio, um prólogo dirigido em parceria por Reichenbach e Lima, condensa inúmeras reflexões sobre o projeto de cinema partilhado pelos realizadores com toda uma geração de cineastas paulistas que, neste momento, já havia estreado seus primeiros trabalhos.



Imagens - *Audácia, a Fúria dos Desejos* (1969, Carlos Reichenbach e Antonio Lima)

O primeiro ponto fundamental de reflexão está justamente na cartela inicial, junto aos créditos, que anuncia a obra como "um filme sobre cinema, um filme de equipe". Nota-se como o cinema é tomado como o ponto referencial de construção do universo simbólico que será ali representado, o que é sintetizado por Jairo Ferreira (2000) em seu comentário sobre o filme no qual afirma que na obra a "linguagem de cinema se volta sobre si mesma, autoquestiona-se" (FERREIRA, 2000, p. 66) e apropria-se da formulação repetida ao longo do filme na qual o "cinema é um campo de batalha" (FERREIRA, 2000, p. 66). Além disso, parece haver uma clara referência à frase incluída nos letreiros luminosos de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), que o introduz como "um filme de cinema", mas aqui não se trata somente de um filme que se assume enquanto "cinema", mas sim um projeto de "pensar o cinema".

Há outra camada de compreensão da frase, sintetizada pela noção de "filme de equipe", cujo horizonte vislumbra um espaço de um projeto coletivo que não apenas joga com a noção de "autor" no cinema ao delegar à equipe uma partilha da experiência da criação, mas também pressupõe que um lugar da troca que vai além dos envolvidos diretamente na produção do filme, mas de um pensamento de cinema que será referido ao longo dos três episódios. Em outro ponto do filme, tal formulação será comentada novamente com a frase "não quero fazer filme de autor, quero fazer filmes de coordenador", que novamente evoca, com ironia, uma subversão dos lugares-comuns de autoria.

O episódio tem início com uma narração radiofônica sobre a Boca do Lixo, outro claro diálogo com a sintaxe fílmica de *O Bandido da Luz Vermelha*. A Boca é referida como "o bairro mais perigoso de São Paulo. Suas ruas são famosas... Na crônica policial. É o quadrilátero do crime. A Boca do Lixo. De dia, a Boca é frequentável. De noite, não".

O percurso tem início com uma fala sobre a Boca do Lixo ser o local onde se distribuem filmes e, para tanto, são mostrados inúmeros cartazes, em especial de produções cariocas, como *Brasil Ano 2000* (1969, Walter Lima Júnior), *Antes, o Verão* (1968, Gerson Tavares), *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969, Glauber Rocha) e *Os Paqueras* (1969, Reginaldo Faria).



Imagens - *Audácia, a Fúria dos Desejos* (1969)

Em meio ao caldeirão de filmes citados, a narração vai se contrapondo a tais referenciais a partir de enunciados dispersos que apresentam o funcionamento da Boca ("É aqui que se faz cinema em São Paulo. Daqui saem os filmes prontos para exibição nos cinemas") e alguns produtores são entrevistados (entre os quais, ao fundo, um cartaz da produção paulista *As Armas*, 1969, dirigido por Astolfo Araújo). Neste instante, nota-se a inserção da música de Noel Rosa, *Não Tem Tradução* (1933), cujos versos que se referem sobre a predominância do cinema estrangeiro sobre a produção nacional nas salas ("O cinema falado é o grande culpado da transformação"), o que, por tal contraposição, acaba por reiterar o lugar da Boca enquanto o lugar onde mais se produz filmes no país.

Em seguida, é a prática cinematográfica que entra em cena, através da filmagem dos bastidores de *O Profeta Da Fome* (1969, Maurice Capovilla), cujo protagonista é José Mojica Marins, e vemos uma reunião informal de alguns realizadores na varanda ao fundo da recém-inaugurada nova sede do MASP, que defende um cinema "cafajeste" ("quero fazer uma chanchada psico-analítica", "cinema é um campo de batalha", "precisamos fazer filmes

péssimos, filmes baratos que custem menos") costurado a citações de todo um horizonte do Cinema Moderno a ser incorporado (caso da frase de Godard, "o cinema é a verdade 24 vezes por segundo", citada na narração).

É o próprio Mojica que introduz o episódio seguinte, *A Baladíssima dos Trópicos x os Picaretas do Sexo*, dirigido por Carlos Reichenbach, já que, antes dos créditos há um brevíssimo plano em que acompanhamos os bastidores que antecedem a entrevista que virá logo depois, cujo destaque se dá pela presença de uma claquete em cena com o título do filme em letras garrafais em primeiro plano. As inscrições de texto nos revelam muito do processo de realização ("10 ext. / dia 2 / take 1"), um filme realizado em poucas diárias, em externas (o que barateava os custos ao evitar o uso de iluminação artificial) e com *takes* únicos, na ideia de que fosse evitado ao máximo o desperdício de negativos.

Nos créditos, o filme é apresentado como "uma história de horror improvisada, dialogada e dirigida por" Reichenbach, inscrição que antecipa para o espectador os procedimentos que guiam as escolhas do realizador, o que, certamente, modificará a leitura daqueles que verão o filme mediados por tal construto reflexivo sobre a própria obra.

O próprio título do episódio já é parte do referencial, uma síntese de um pensamento de cinema da Boca do Lixo ao qual o cineasta está dialogando e que já estava presente no subtítulo do filme ("A Fúria dos Desejos").



Imagens - *Baladíssima dos Trópicos x os Picaretas do Sexo* (episódio de *Audácia*, 1969, Carlos Reichenbach)

Após os créditos, tem início uma entrevista entre Mojica e a personagem-cineasta que protagoniza o episódio (Paula Nelson). A questão que irá guiar a conversa é por ela elaborada: "como devo fazer para ser autentico no cinema brasileiro?". A "receita" é dada por Mojica:

> Não esnobar quando não estamos na altura de esnobar. Não procurar mostrar intelectualidade quando não temos cultura para isso. Não se esconder numa pele de ovelha quando, na realidade, somos lobos mesmo. Em suma, afastar de nos o mundo nojento da demagogia e procurar sermos o que realmente somos.

A fala da cineasta irá apontar justamente para o caminho que o filme irá seguir: a trajetória de Paula Nelson na luta para produzir um filme cujo projeto, em suma, quer assumir a precariedade dos meios enquanto um gesto afirmativo de enfrentamento ("olha, o negocio é fazer filme péssimo"), incorporar uma soma heterogênea de elementos vistos como menos nobres pela "crítica culta" e um diálogo com os códigos do dito "cinema de gênero" e, em especial, da comédia erótica da Boca ("um filme de sexo é questão de abertura de diafragma", "vou misturar a chanchada com o filme de samurai"), incorporar o deboche e o avacalho ("um filme poético, mas mal comportado", "roteiro a gente usa como papel higiênico", "devemos fazer filmes para quem vê no sexo a alavanca da decadência") e ter liberdade de criação frente aos meios de produção ("devemos decepar a fotograma de encomenda", "já mostrei o filme para um monte de gente da Boca, mas os crápulas não querem ação. Querem que a gente entupa o filme de aberrações").

A personagem é mais do que um simples alter ego de Reichenbach e trará inclusive reflexões sobre a mulher no cinema, caso do momento em que, após ser chamada de "Agnès Varda do cinema indígena" pelo seu assistente (Banana Macaca), retruca que tal afirmação seria uma "visão colonialista do cinema brasileiro. Agnès Varda é a vovozinha. Eu sou eu mesma, Paula Nelson, mineira, virgem e progressista". Não se trata da única comparação por ela rebatida, o mesmo ocorre quando Fuller é citado (justamente um cineasta de destaque no diálogo entre os jovens no curta de Sganzerla, *Documentário* 1966) e responde à frase "Samuel Fuller tem razão, cinema é ação" afirmando que, além dessa visão ser "romântica, politicamente esse cara é furado".

Nas cenas seguintes, nas quais a personagem perambula pela cidade para tentar viabilizar seu filme, há novas menções de cartazes de filmes, entre os quais a comédia carioca *Copacabana Me Engana* (1968, Antonio Carlos Fontoura), o policial estrelado por Charles Bronson *Adeus Amigo* (1968, Jean Vautrin) e a comédia francesa *Adorável Canalha* (1966, Jean Becker), novamente citações heterogêneas que tem pouca relação com o projeto de cinema apresentado no filme pela cineasta, mas que amplificam este lugar intertextual calcado

no próprio cinema. Em meio ao diálogo dos personagens em frente aos cartazes no hall de uma sala de exibição, destacam-se duas inserções disruptivas que, no contexto onde estão enxertadas no filme, desviam-se do seu sentido original e de forma debochada, acabam por fazer referência a temas alheios aos materiais apropriados: “uma revolução” figura como uma ambígua mensagem subversiva e “que espécie de gente vive em Copacabana?” invariavelmente reitera um horizonte de desigualdade social na crítica feita ao pensamento das elites, tema ausente da sugestão original dada pela frase no cartaz do filme de Fontoura.



Imagens - *Baladíssima dos Trópicos x os Picaretas do Sexo*

Por fim, a personagem consegue levantar o financiamento para o filme e passamos a acompanhar seus bastidores, entremeados pela defesa de um cinema de baixo custo e aberto ao improviso. Ao longo das filmagens, é o aparato cinematográfico que se evidencia, caso das claquetes e do medidos de foco que aparecem como parte do diário de filmagem, comentado por meio de uma narração radiofônica (“você está assistindo ao copião de Paula Nelson”).



Imagens - *Baladíssima dos Trópicos x os Picaretas do Sexo* (1969)

No desfecho, a cineasta é atirada do topo de um prédio pelo seu assistente enquanto filmava. A queda em si só nos é revelada por meio de um enxerto de uma manchete popularesca (identificada como sendo do Notícias Populares): "Louco joga cineasta do 15º andar". O texto completo da matéria é então exibido, como uma cartela de rolamento vertical:

> A cineasta Paula Nelson (23 anos, solteira), ontem à tarde, por volta das 16 horas, foi empurrada pelo seu assistente, Teodósio Sá, 20 anos, vulgo "Banana Macaco", do 15º andar do edifício Ana Rosa, na Avenida 9 de Julho, durante a filmagem de uma cena. A única testemunha presente, Maria do rosário, que trabalhava com continuidade, ainda muito nervosa, informou às autoridades que o assassino parecia tomado de uma súbita loucura. Até as últimas horas de ontem, "Banana Macaco" e Maria do Rosário prestaram depoimento, que pouco ajudou à Polícia, devido ao estado nervoso em que se encontravam. O homicida foi recolhido ao manicômio judiciário.

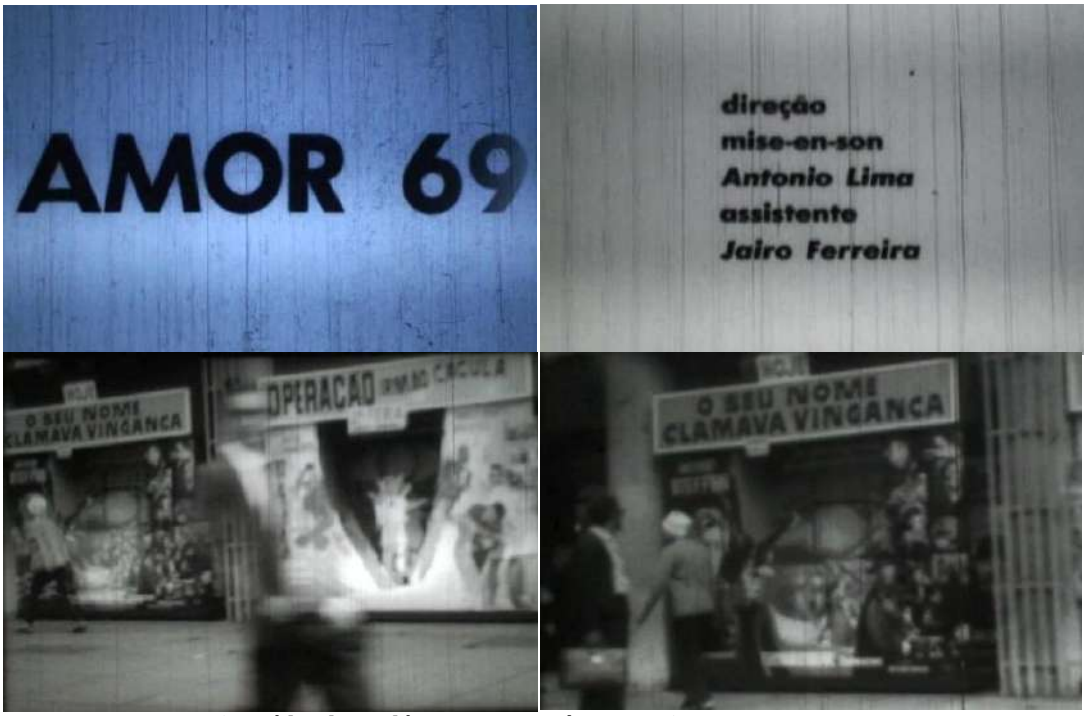
É, portanto, a incorporação da linguagem do jornal que media a forma como o desenrolar dos personagens é narrado, midiatizado e carregado de chavões.



Imagens - *Baladíssima dos Trópicos x os Picaretas do Sexo* (1969)

O último episódio, *Amor 69* é dirigido por Antonio Lima, a quem a cartela atribui a "mise-en-son", *gag* com a expressão francesa *mise-en-scène* acrescida de um anglicismo. Há aqui novamente um jogo com os códigos cinematográficos e um horizonte crítico do Cinema Moderno que aderiu a este termo.

O centro de São Paulo é, como em todos os casos referidos neste tópico, o lugar onde tudo acontece e os cartazes captados na porta dos cinemas voltam à cena, entre os quais dois deles filmados na porta do Cine Marabá (na Av. Ipiranga), o filme de espionagem italiano *Operação Irmão Caçula* (1967, Alberto de Martino) e o faroeste italiano *Seu Nome Clamava Vingança* (1968, Mário Caiano).



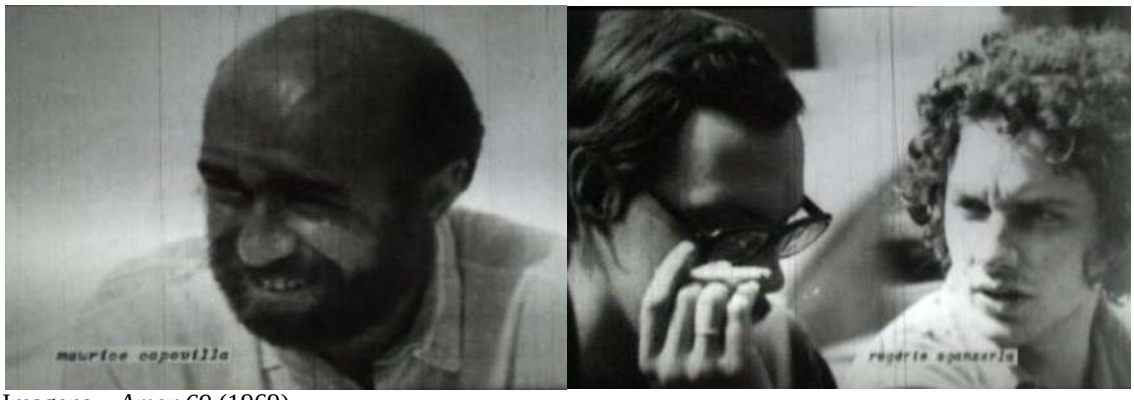
Imagens – *Amor 69* (episódio de *Audácia*, 1969, Antônio Lima)

Assim como o episódio anterior de Reichenbach, o tema central são os percalços de um realizador em busca de viabilizar seu filme, enfrentando inúmeras dificuldades. Logo na primeira cena somos apresentados a uma situação em que a equipe de filmagem é expulsa pela dona do espaço cedido para sua realização do filme, referido como uma casa do século XIX, ainda que seja visível que não se trata de uma residência (a cena se passa na entrada do antigo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, atual Pinacoteca). Em cena, notam-se curiosas inscrições de texto nas paredes (“século XIX”, “bem vindo ao solar (...)” que evidenciam o desvio espacial aludido e reiteram o espaço da ficção, já que o lugar ao qual o diálogo faz alusão é reiterado pelo uso do texto, mas claramente não corresponde ao espaço que vemos. A proprietária, interrompendo as filmagens, fala, por fim, de forma agressiva, que eles deveriam filmar no mato e, já na cena seguinte, lá estão eles (como se respondessem literalmente a provocação).



Imagens – *Amor 69* (1969)

Em seguida, um longo bloco interrompe a trama no qual o realizador apresenta um extenso panorama do cinema brasileiro da época, estruturado em torno de cartelas de texto estáticas. Cada uma delas fará referência à um cineasta, nomeado por meio de uma legenda (em ordem): Roberto Santos, Nelson Pereira dos Santos Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Maurice Capovilla, Rubens Biáfora, Carlos Reichenbach, José Mojica Marins, Ozualdo Candeias, Osvaldo de Oliveira e João Callegaro. Cabe destacar que tanto o realizador (Antonio Lima) quando seu assistente (Jairo Ferreira) vinham da crítica de cinema e é a partir deste prisma que apresentam suas considerações em torno de um largo horizonte do Cinema Moderno, que oscila entre posturas de adesão à obra de alguns dos realizadores citados e outras menos favoráveis, ainda que bastante respeitosas, em um discurso permeável a incorporar referências das mais diversas.



Imagens – *Amor 69* (1969)

Alguns cineastas são mencionados de forma objetiva, nos quais predomina uma simples descrição de suas trajetórias. Em outros, porém, o texto narrado destaca a partilha de um horizonte crítico a qual o filme se insere, caso de Maurice Capovilla ("nova concepção de cinema urbano. Em *Bebel, Garota Propaganda*, todo mundo é mau caráter. *O Profeta da Fome* é uma alegoria sobre problemas do terceiro mundo"), Rogério Sganzerla ("Em *O Bandido da Luz Vermelha*, Rogério Sganzerla prega o cinema mal-comportado"), Carlos Reichenbach ("acha quer o cinema deve ser violento") e José Mojica Marins ("antropofagia e canibalismo é com ele. Pasolini fará amanhã o que Mojica faz há anos").

Após este bloco, quando os bastidores da filmagem voltam à cena, os personagens comentam a sintética apresentação da narração que havia invadido a sintaxe fílmica, o que é ironizado em cena quando, após um deles afirmar que "parece que agora nosso cinema vai" o outro retruca que "há anos falam isso". Ao longo do filme, outros trechos voltam a evocar um olhar para a história do cinema brasileiro. Duas destas situações se destacam, caso da cena em que o diretor define que o filme poderia ser "um filme sobre sexo, mas também poderia ser

um filme de cangaço, se eu tivesse inclinação para o gênero. Ou uma aventura espacial, se eu nascesse nos Estados Unidos" e aquela em que um sujeito passa a importunar a filmagem e, após a equipe pedir sua retirada, afirma ter saudades dos tempos em que cinema nacional era "filme do Oscarito" e não essas "baboseiras existenciais" e "filmes de cangaço".



Imagens – *Amor 69* (1969)

Conclui-se, portanto, que um olhar retrospectivo para os filmes referidos no presente tópico nos permite traçar um interessante percurso no pensamento cinematográfico desta geração do cinema paulista. Entre as semelhanças, cabe destacar a ambientação no centro de São Paulo, um espaço de perambulação em que o fazer e o ver cinema se somam. Enquanto em *Documentário* e *Olho por Olho* o horizonte cinematográfico é costurado em meio a um denso construto intertextual, entre os quais, os inúmeros cartazes de filmes, nos três episódios de *Audácia* a experiência prática da realização será o tema central, dois deles a história ficcional de cineastas (Paula Nelson e G. G. Dreher) em busca de condições para viabilizar seus projetos.

A fruição intertextual e heterogênea de um largo horizonte da cultura cinematográfica presente nos curtas de 1966 dá lugar, em *Audácia*, a uma exaltação da experiência prática do cinema enquanto curtição, o que envolve a defesa do filme de baixo custo, improvisado, sujo, marcado pela "presença da autorreferência pela avacalhação" (RAMOS, 2018, p. 184) e calcado "na intertextualidade cinéfila, louvado pela agilidade na produção, contra o esteticismo caro e vazio da geração mais velha" (RAMOS, 2018, p. 184). A isso, soma-se o

fato de que a afirmação do "filme péssimo" envolve, invariavelmente, naquele contexto pós-AI-5 de *Audácia*, um gesto de resistência cultural e política, em prol de uma lógica do processo, em que fazer, pensar e ver cinema são indissociáveis.

5.2.2. Júlio Bressane e o texto na tela: a linguagem do cinema e o pensamento do texto

Nome central em qualquer debate crítico sobre um cinema que pretende investigar a linguagem cinematográfica no contexto pós-1968 no Cinema Brasileiro, Júlio Bressane

> (...) é figura chave de uma vertente do cinema brasileiro moderno que recusou de forma mais incisiva a narrativa convencional, ultrapassando os limites daquela experiência de renovação que o cinema de autor – no Brasil, o Cinema Novo – havia conduzido até 1968, (...) descartando o suposto pacto com o público e o "cinema de conscientização (XAVIER, 2006, p. 6).

No presente tópico, nos dedicaremos a pensar o cinema de Bressane enquanto um cineasta que reflete "o aparato simbólico que envolve o (...) meio" (NAZÁRIO, 1986, p. 21) audiovisual e, para tanto, "remete o espectador para (...) a obra, instigando-o ao exame de sua estrutura particular, tornando esse exame o próprio 'espetáculo' da imaginação" (NAZÁRIO, 1986, p. 22), o que, por vezes, envolve inúmeros procedimentos que fazem uso da inscrição da palavra na tela. Trata-se de um projeto de cinema bastante permeável a outras esferas do conhecimento e que explora o procedimento de "criação-tradução, no espírito da colagem" (XAVIER, 2006, p. 17), algo que se daria a partir de uma forma de se relacionar com a imagem que envolve a opção pelo "tempo esgarçado; a dissolução do teleológico; a câmera disjuntiva que explora a dimensão poética do plano-sequência; a heterogeneidade de texturas; a citação; (...) as personagens-signo" (XAVIER, 2006, p. 17), que se articulam em "justaposições, onde a colagem do que é heterogêneo" (XAVIER, 2006, p. 17) torna-se parte da construção da imagem. Ismail Xavier guia sua "aproximação ao cinema de Bressane por uma de suas dimensões: a do metacinema" (XAVIER, 1990, p. 104), entre as quais se destaca a

> (...) incessante produção de "interferências" entre o mundo da cultura (passado e presente, popular e erudito, cinema e literatura) que põem em evidencia este reinventar a tradição bem próximo ao gesto inaugural, revelador (o diálogo com limite, de Mario Peixoto, com Machado de Assis, Oswald de Andrade, a música popular, a chanchada, são exemplo dessa reinvenção) (XAVIER, 1990, p. 104).

No seu cinema "o espaço da cena é seccionado por interpolações variadas: trechos de outros filmes, páginas de livro, partituras, desenhos, objetos-emblema" (XAVIER, 2006, p. 17) e "a cada filme, é preciso buscar a lei de correspondência que move este desfile de

signos" (XAVIER, 2006, p. 17) e "ativar mediações que não são óbvias" (XAVIER, 2006, p. 17).

Portanto, pensar as inscrições de texto no cinema de Júlio Bressane é refletir sobre uma diversidade de procedimentos, tanto por meio de citações, apropriações de materiais dos mais diversos, ou pelo jogo com os códigos cinematográficos. Para Ismail Xavier, o realizador "traz a mesma inclinação de um Godard na apropriação de imagens e textos, redefinindo o seu cinema e sua autoria em direções inesperadas, incorporando sempre novos interlocutores e ativando um repertório de citações de amplo espectro" (XAVIER, 2006, p. 9).

O horizonte de referências incluídas nas cenas nos traz indicações importantes para pensar o seu cinema, seja nas sequências que fazem menção ao primeiro cinema em *O Anjo Nasceu* (1969) ou mesmo à comédia ligeira da Cinédia (como em *O Rei do Baralho*, 1973, e *O Gigante da América*, 1978) e às chanchadas da Atlântida entremeadas a referências filosóficas e literárias, de forma a se permitir, com liberdade, de forma não-hierarquizada, "a introdução inesperada de uma referência célebre" (XAVIER, 2006, p. 13) aberta "ao livre trabalho poético de outras áreas artísticas" (AUTRAN; ORTIZ, 2018, p. 235), caso, por exemplo, de *O Gigante da América*, no qual "há inserção, sem cerimônia, do poeta Décio Pignatari como Dante Alighieri" (XAVIER, 2006, p. 13) e de José Lino Grünewald como Carlos Gardel.

A partir desse panorama geral, investigaremos distintos procedimentos em relação à infiltração da palavra escrita em sua obra com o intuito de serem ferramentas importantes de análise crítica do uso do texto na tela, tendo em vista como a "recorrência de formas, temas e gestos também aponta um conjunto de vetores criativos que circundam a sua visada de mundo, relação com as imagens e com o cinema" (FOSTER, 2019, p. 4).

Tomaremos como ponto de partida a exploração de casos em que o autor se utiliza de inscrições do texto para expor o aparato cinematográfico, seja por meio de referências à própria linguagem do cinema quanto como parte da "mostração" de seus aparatos técnicos, em especial inscrições na claquete, algo que se soma a aparição do diretor em algumas cenas e dos equipamentos de filmagem. Além disso, destacaremos como tal uso também nos coloca diante do processo de criação do autor em relação a um pensamento do filme a ser elaborado.

Em seu longa-metragem de estreia *Cara a Cara* (1967) já há um interessante gesto de apropriação de imagens, ainda que seja uma exceção ao longo do filme, no qual a câmera perambula por entre as imagens de um painel montado a partir de páginas de uma revista em quadrinhos, sem direcionar o olhar do espectador para nenhum ponto. Tal cena aparece como

um desvio na trama e sinaliza um procedimento, que estará muito presente na sua obra comentado por Xavier (2006):

> A câmera, em Bressane, diverge. E o mundo diegético se fragmenta, podendo chegar a uma presença radicalmente residual. Mesmo quando mais encorpado, ele não "segura" a câmera, pois esta busca outras paragens e produz material para interpolações (...). Ela perambula, cria seu próprio interesse (XAVIER, 2006, p. 9).

Será nos filmes seguintes, *Matou a Família e Foi Ao Cinema* (1969) e *O Anjo Nasceu* (1969), segundo Ismail Xavier, que haverá o "salto mais decisivo em direção a um cinema experimental que redefine os estatutos de imagem e som para construir uma alegoria moderna, não-pedagógica" (XAVIER, 1990, p. 103). Neste contexto, trata-se de um cinema marcado por certo "(des)ajuste formal e o tratamento dado às cenas induz o espectador ao avesso de soluções, prejudicando propositalmente um entendimento linear das ações, multidirecionando caminhos de leitura e apreciação" (MARCELINO, 2016, p. 39) e, por vezes, "não marcando diferenças entre o essencial e o trivial" (XAVIER, 1990, p. 104) e deslocando relações de causa e efeito em situações nas quais reações desmedidas por meio da violência dão o tom.

Em meio "a um quadro de agonia, de intensificação da ordem conservadora" (FOSTER, 2019, p. 8) no contexto pós-AI-5 tais obras reagem de forma frontal por meio da incorporação de uma postura de confrontação com a moral burguesa e seus parâmetros estéticos e o fazem por meio de filmes onde "a família deve ser demolida, assim como a ordem conservadora e as narrativas tradicionais" (FOSTER, 2019, p. 8).

Trata-se, portanto de um projeto de cinema marcado por uma "absoluta ausência de conciliação" (MORAES, 1986, p. 15), no qual a violência se faz presente, de forma superficial, gratuita e representada de forma "gráfica" (OLIVEIRA, 2018, p. 658). Há ali um diálogo entre diferentes universos: os códigos do cinema de gênero, a contracultura e seu embate geracional, a mídia popularesca e sensacionalista e a superficialidade das relações característica do universo *pop* massificado, de forma a problematizar o "ritual do espetáculo de massa" (XAVIER, 2006, p. 15). Tal estratégia soma-se a um ataque frontal contra aos preceitos moralistas do regime militar, por meio de um embate direto com uma concepção de família, sexualidade e pátria no discurso oficial do Estado brasileiro, temáticas que também estarão presentes nos seus filmes posteriores ao longo da década de 1970 como *A Família do Barulho* (1970), *Cuidado Madame* (1970) *Barão Olavo, o Horrível* (1970), *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971), *Amor Louco* (1971), *O Rei do Baralho* (1973), *O Monstro Caraíba* (1975), entre outros.

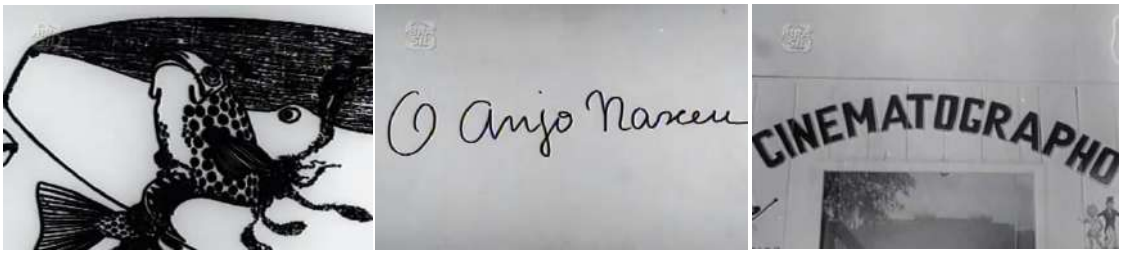
Em *O Anjo Nasceu* (1969) há, de início, uma abertura com uma cartela preta de pouco mais de um minuto acompanhada por uma trilha sonora bastante efusiva, o que é seguido por um longo conjunto de conjunto de xilogravuras filmadas "que representam a luta pela vida entre os peixes" (XAVIER, 1990, p. 108) exibidas em total silêncio, o que contrasta com a grandiloquência sonora que havia no princípio. A sequência referida mostra um peixe sendo comido por um tubarão, enquanto outro observa a cena, à distância, sem nada fazer. Tudo é relatado através de poucas gravuras, que permanecem por um longo tempo na tela, sem que se crie qualquer noção de movimento, mas que estimulam conexões a ser feitas pelo espectador.

A cena inicial do filme aqui mencionada é comentada por Xavier, que descreve a sequência, inicialmente "totalmente escura (...) seguida de (...) sucessão de imagens estáticas, gravuras representando criaturas marinhas a se devorar (o tubarão e o pequeno peixe), imagem *leitmotif* a se repetir e comentar, ao longo do filme, o darwinismo social implicado nas narrativas" (XAVIER, 2003, p. 104). Tais imagens voltam a aparecer em duas ocasiões durante o filme, como se remetessem diretamente à situação descrita.

Jean-Claude Bernardet comenta o uso do texto nesse caso enquanto uma referência aos primórdios do cinema, tendo em vista que "a grafia do letreiro, a textura da fotografia e elementos estilísticos evocam assim a infância do cinema. O cinema antes da ferida, o cinema inocente" (BERNARDET apud COSTA, 2000, p. 108), ou seja, haveria uma ideia de "fascinação do cinema pelo cinema" (COSTA, 2000, p. 108), em que na oscilação entre os diferentes tempos evocados se dá "o fascínio da imagem: instalar-se na exterioridade do tempo e do pensamento, achar, no tempo perdido, um tempo futuro" (COSTA, 2000, p. 109), em que se conjuntura a "possível" imagem perdida dos primórdios do cinema. Portanto, o que se coloca é o "cinema como história no nosso campo visual, o que vemos é a imagem do cinema de si mesma" (COSTA, 2000, p. 112).

Logo após a imagem das gravuras, surge um plano que exibe a palavra "Cinematographo" que remete àquelas salas de projeção improvisadas em feira de atrações, relacionadas ao nascimento do cinema. Segundo Xavier, na cena, o filme tece comentário sobre a

> (...) perda de (...) uma inocência mais remota face à crise da representação, inocência característica de um outro momento, irrecuperável, da história do cinema. A tela mágica, a poesia do cinema na idade na inocência, os tempos heróicos do nascimento são dados evocados" (XAVIER, 1990, p. 108-109).



Imagens – *O Anjo Nasceu* (1969, Júlio Bressane)

Após algumas cenas, o título do filme (*O Anjo Nasceu*) aparece grafado em letra cursiva em uma cartela, de forma a revelar um caráter amador e instável no filme. A câmera, ao registrar um objeto (a cartela de texto) que permanece estático, revela-se, portanto, ligeiramente trêmula como se reafirmasse a físicalidade inerente ao corpo de quem filma. O uso desse recurso e a precariedade do texto escrito à mão revelam um gesto da ordem do amador, como comentado por Lila Foster (2019) e sua reflexão sobre o atravessamento do gesto amadorístico na obra de Bressane enquanto um "atributo estético, uma forma de filmar e de enquadrar o mundo guiado por outras instâncias que não o código cinematográfico" (FOSTER, 2019, p. 2). Desta forma, ao assumir a instabilidade e a oscilação da imagem das cartelas filmadas, que seriam estáticas, é referida uma escolha estética de um projeto de cinema permeável ao precário, instintivo, feito em poucos dias e que incorpora o processo como parte da forma fílmica.

Em outro momento, Bressane filma uma claquete de ponta-cabeça nas mãos de Guará Rodrigues (a quem é atribuída a cenografia do filme) na qual podemos ler "Matou a Família", algo que remete as filmagens de outra de suas obras, *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), feita de forma praticamente simultânea. Neste momento, o filme se assume enquanto "filme" ao evidenciar a posição do diretor e sua equipe por trás daquelas imagens, recorrendo ao humor, ao escracho e a ironia, pelo fato de mostrar que se trata de uma cena de outra obra diferente daquela que está sendo vista e pela forma como é mostrada propositalmente de ponta-cabeça. Além disso, enquanto um enxerto rápido e disruptivo que reflete o próprio processo, "acentuava o toque de subversão na montagem, no teor das cenas ou no olhar da câmera (...) associado à desconstrução, à denúncia da representação e do ilusionismo" (XAVIER, 2006, p. 11), o que iria ecoar em produções posteriores, como *A Família do Barulho* (1970).



Imagens – *O Anjo Nasceu* (1969) e *A Família do Barulho* (1970)

Em outra cena de *O Anjo Nasceu*, os personagens vão a um parque de diversões mambembe, onde se lê a inscrição "encontro com a morte" num trem fantasma, que "introduz o tema da morte" (XAVIER, 1990, p. 109), mencionado em cena em um longo diálogo entre eles ("se eu morrer o que você vai fazer?") e que permanece na tela durante alguns minutos, em conexão direta com os rumos da trama.

Em seguida, vemos novamente o cartaz com a palavra "cinematographo", agora exibida em um plano cuja duração é bastante superior à primeira, muito mais longo do que seria necessário para possibilitar a leitura do espectador, que é instigado a buscar na imagem outras relações. Xavier (1990) refere-se a esta cena como um

> (...) momento raro de quebra de tensão, onde se introduz o cartaz "cinematographo" (o nome do cinema no início do século) assumido como atração do parque (...) saltamos para a sala escura e a imagem do "cinematographo" se faz nitidamente simbólica enquanto relação dual espectador/imagem (XAVIER, 1990, p. 109).

A situação ecoa também no momento seguinte, quando uma claquete invade a cena em que os dois aparecem "sentados e recebendo nos olhos a luz supostamente vinda da tela" (XAVIER, 1990, p. 109) da sala improvisada de projeção (o que fora antecipado pela inscrição textual "cinematographo") e a ação da cena só começa alguns segundos depois do continuista sair do plano da câmera. Há um aparente choque entre esse espaço do "lúdico" e de quebra de tensão e as cenas que a antecedem, que mostram um mundo cruel para aqueles personagens marginalizados, cuja condição de degradação e imobilidade é representada por uma atmosfera pesada e marcada pela impossibilidade de ação. Ao mesmo tempo, tal situação evidencia um desvio da ambiência dos personagens: a condição da dupla enquanto "personagens de cinema" em uma sala de exibição, como comenta Xavier:

> A narrativa se move nestas fronteiras, marcando muito bem a diferença frente a dois pólos: o da fantasia do cinema-magia de um tempo irrecuperável (objeto de homenagem) e o da discursividade de um cinema realista mais recente (objeto da ironia) (XAVIER, 1990, p. 110).



Imagens - *O Anjo Nasceu* (1969, Júlio Bressane)

Na sequência, há um close em uma placa de sinalização do cinema "SAÍDA", que irá marcar um salto deste espaço do imaginário para uma sequência na qual a dor física do personagem, cambaleante, torna-se o foco da ação. A agonia irá acompanhá-lo no longo plano final em que, aos gritos, o personagem (Santamaria) é levado pelo comparsa (Urtiga) de carro em busca de uma "saída". A câmera, porém, não os acompanha, como se os abandonasse na estrada, nos lembrando mais uma vez da nossa condição de espectadores diante de um filme. Os gritos do personagem dão lugar a um momentâneo silêncio, no qual a ausência de qualquer movimento na imagem filmada irá nos direcionar uma vez mais para uma percepção do aparato fílmico, da câmera, trêmula. Por fim, outras músicas irão invadir a sintaxe fílmica, entre as quais som de uma canção de Dorival Caymmi, *Peguei um Ita no Norte* (1945), na sua gravação original que, ainda que faça referência a um deslocamento (como o dos personagens), nos desvia ainda mais da trajetória da dupla de protagonistas, colocada em segundo plano e, na arbitrariedade do gesto, mais uma vez nos faz voltar para o aparato.



Imagens - *O Anjo Nasceu* (1969)

Após um longo *blackout*, que reitera a passividade do espectador diante do filme, que não tem controle algum sobre a duração do plano, a cartela final ("FIM...") sugere mais uma vez um jogo com os códigos cinematográficos: trata-se ao mesmo tempo de uma reiteração da incompletude do filme diante da narrativa dos personagens, uma reafirmação da arbitrariedade do aparato fílmico e uma referência à sintaxe do plano, já que a linha formada pelos pontos dispostos ("...") reverbera o horizonte aberto da estrada, uma "afirmação de inconclusividade" (XAVIER, 1993, p. 207), que "subverte a expectativa própria às narrações

(chegar a um fim) e o papel próprio à perspectiva (definir um horizonte)" (XAVIER, 1993, p. 207), ainda que sem volta, sem esperança ou qualquer "utopia" (BERNARDET, 1991, p 122).

Há que se destacar que, em algumas cópias do filme, há ainda mais uma inscrição (comentada por Bernardet, 1991 e Costa, 2000): o letreiro "DEZENOVE VIROU VINTE" exibido, em transparência, sobre o plano da estrada, frase esta suprimida em outras versões disponíveis, cuja enigmática contagem numérica, totalmente deslocada da trama, implica um jogo arbitrário com os códigos, de uma decifração que não pode ser inteiramente codificada, do não dito e do inconcluso.

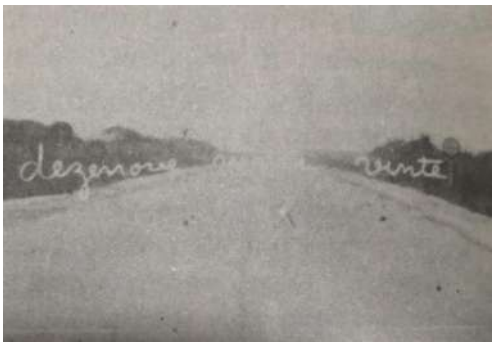


Imagem - *O Anjo Nasceu* (1969)

Em *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), o texto aparece no cartaz do filme (intitulado, "Perdidas de Amor") presente na marquise do cinema ao qual o protagonista se dirige após os assassinar sua família. O nome do filme, fictício, assistido pelo personagem e o seu possível "enredo" tornam-se um elemento da obra, que passa a dialogar diretamente com a trama. Portanto, através do texto presente no cartaz do filme é introduzida uma nova camada de compreensão da narrativa, já que antecipa, com ironia, aquilo que iremos ver algumas cenas depois. A própria escolha do título apropriada faz referência a um perfil de filmes bastante frequentes nas décadas anteriores, entre os quais o quase homônimo *Perdidos de Amor* (1953, Eurides Ramos), inspirado na fábula de Cinderela, e todo um horizonte do melodrama a qual tal menção alude.



Imagens - *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969)

Desta forma, pode ser pensado como um procedimento de quebra, no qual introduz um olhar para os códigos cinematográficos e marca momento de virada com a expectativa que o público poderia ter do título do filme, que esperava ver o enredo já descrito no título, ou seja, sobre um personagem que mata a família e vai ao cinema, o que já se concretiza nas sequências iniciais e liberta o filme para outros caminhos. São apresentados os dois personagens femininos do filme ("perdidas"), antecipados pelo texto no título do filme que o personagem assiste no cinema, como se houvesse uma

> (...) relação ambígua que desestabiliza o drama encenado pelas duas moças (...) que inclui o universo do *Matou a Família*, e não o contrário, como se poderia esperar do fato de que ele é o espectador de *Perdidas de amor*, filme introduzido pelo seu gesto de ir ao cinema (XAVIER, 1990, p. 112).

Outro aspecto que cabe menção é refere-se a como o título do filme reverbera "manchetes sensacionalistas que vemos nos jornais e revistas da cidade" (BRESSANE apud MARCELINO, 2016, p. 89) e "o primeiro tratamento dado ao roteiro (...) chega a citar sequências em que a câmera explora bancas de jornais enfatizando noticiários sensacionalistas" (MARCELINO, 2016, p. 90), que antecipam "o aporte cruel e irônico do qual o filme será construído" (MARCELINO, 2016, p. 90).



Imagens – *A Família do Barulho* (1970)

Produção da Belair, *A Família do Barulho* (1970), ácida comédia paródica sobre os gostos burgueses e as relações familiares, faz uso de diversas possibilidades do texto na tela, que aparecem como algo a ser decifrado. A partir de tal procedimento de decifração presentes em *Matou a Família e Foi ao Cinema*, *O Rei do Baralho* e *A Família do Barulho*, Costa afirma que

> Essa relação com o espectador não supõe que a obra fragmentária possa ser completada por ele, ou que o filme problemático terá a solução com o espectador. Tensionar a relação com o espectador é mais um mecanismo de remissão da obra para si mesma, mas em sua especificidade. Afirma que a potência da imagem não está apenas no ato criador executado pelo artista, mas na relação da obra com o olhar passivo do espectador. Passividade que pressupõe uma atividade interminável: uma leitura que só pode se referir a outra imagem, que por sua vez precisa ser lida e assim sucessivamente. Essa passividade do olhar que é paradoxalmente uma

> atividade enquanto leitura redefine a arte cinematográfica como uma escrita ainda que específica: o cinema como uma escrita da imagem (COSTA, 2000, p. 117).



Imagem – *A Família do Barulho* (1970)

Logo nos créditos iniciais, há um intertítulo com a frase: "O vatapá, o ouro, a dança / (há duas linhas em branco preenchidas pela letra x) / negras de jóquei / odaliscas no catumbi", citações, não creditadas, de frases do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de Oswald de Andrade (1924), aqui referidas:

> A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sobre o azul cabralino são fatos estéticos. (...). A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança. / Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de Jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil (ANDRADE, 1970, p. 5).

Nota-se que, do trecho original, foram suprimidas, propositalmente, as linhas que citavam o lugar da história cotada na visão das elites brasileiras, referidas como "história bandeirante e a história comercial do Brasil" (ANDRADE, 1970, p. 5) e, no campo cultural, "o lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos" (ANDRADE, 1970, p. 5). O mesmo se estende para os trechos imediatamente anteriores e posteriores às frases referidas, que também aludem a este universo, do "falar difícil" (ANDRADE, 1970, p. 5), da riqueza vegetal e do minério das terras brasileiras.

A escolha do trecho, portanto, evidencia aquilo que está ali deliberadamente excluído do texto, em especial se considerarmos como a frase inicial "O vatapá, o ouro, a dança" estava distante das outras. Tal gesto antecipa um ponto de vista que irá permear o filme e seu ácido ponto de vista sobre a formação cultural das elites, seu dito "bom gosto", ou como comenta Oswald, "a riqueza dos bailes e das frases feitas" (ANDRADE, 1970, p. 5) e a superficialidade das relações familiares. Há nas observações de Cláudio da Costa (2000) uma atenção especial ao tom cinzento e pouco contraste entre as cartelas e o texto, assim como nos

créditos, que segundo ele "podem ser incluídos como mais uma série, a das palavras escritas. Eles já introduzem a textura cinza-granulosa e o problema do vazio" (COSTA, 2000, p. 118). Segundo o autor,

> Essa imagem introduz a série das palavras escritas que incluirá dois outros letreiros. Uma delas é a placa MINI ZÔO que aparece solitária na segunda metade do filme, estaria a instituição família sendo comparada com o zoológico ou somente a família do barulho? Seria um julgamento do filme ou apenas mais uma charada? (COSTA, 2000, p. 118).

Em uma das sequências iniciais, o ator Guará aparece com uma claquete sem suas mãos onde "temos a indicação de um filme sendo feito" (COSTA, 2000, p. 113). Apenas após este jogo de linguagem, em que o filme se assume enquanto *filme*, que a banda sonora, antes silenciada, se incorpora à imagem. Tal sequência introduz, uma série de procedimentos citacionais que tomam o cinema como referencial, seja na banda sonora (através de uma trilha de suspense, que Costa (2000) presume ser uma referência aos usos que Hitchcock e Welles fizeram das trilhas de Bernard Herrmann) ou mesmo na imagem de um carro que corre pela cidade e seus ecos no cinema. Para ele, a cena "tem essa função de se colocar no espaço limite onde o cinema pode nascer, por isso a auto reflexividade sugerida pela claquete" (COSTA, 2000, p. 114).

Ao longo do filme, inúmeras imagens estáticas, provenientes de materiais bem heterogêneos invadem a cena, de forma a nos desconectar da diegese fílmica, como elementos estranhos a sintaxe, entre os quais, imagens de arquivo, um outdoor (no qual, lê-se somente a frase "preferência nacional"), recortes publicitários (caso de uma imagem com a figura de monstros do cinema acompanhada pela inscrição "tudo em quatro meses sem juros") e manchetes de jornais popularescos ("cortou o pescoço da doce amada!"). Como destaca Xavier (2006),

> É comum na obra de Bressane este cotejo entre as imagens que não esconde a emenda, compondo um cinema-colagem que se move num campo de invenção posterior às profanações do alto modernismo trazidas pela pop art. Não busca, portanto, se defender de contaminações da cultura de massa; pelo contrário, incorpora gêneros populares sob suspeita, evoca Mojica Marins, a comédia erótica dos anos 1970 e a franca pornografia (XAVIER, 2006, p. 13).



Imagens – *A Família do Barulho* (1970)

Em outro momento, Bressane recorre à filmagem de uma placa de sinalização de trânsito, com a palavra "retorno", o que cria um ruído de sentido com os rumos da trama e, assim, para além do significado da inserção, figura como uma camada gráfica que estabelece relação com a linguagem urbana. Costa (2000) analisa o uso do texto nesta sequência e destaca outro aspecto: a ideia de um retorno cujo ponto de referência é a própria estrutura do filme. Segundo ele,

> A placa é retirada absolutamente do seu contexto por um enquadramento fechado. Ela alerta o espectador para os retornos que o filme produz na história do cinema, mas também para as imagens do próprio filme que se repetem (...), mas o que ele retorna não é a mesma imagem passada" (COSTA, 2000, p. 121).

Referindo-se ao uso do texto na obra, ele afirma que "a escrita cinematográfica nasce e se engendra (...) no intervalo entre o som e a imagem, fora das séries e entre elas, espaço exterior e intermediário que as separa e as conjuga" (COSTA, 2000, p. 120). Desta forma,

> O espectador espera (...) por uma imagem que conecte todas as outras e o retire desse emaranhado infinito de imagens que refletem umas às outras sem chegar a lugar nenhum, sem representar mundo ou tempo algum. Mas é justamente essa imagem que falta e a que o espectador espera, voyeuristicamente (COSTA, 2000, p. 120).

O texto não se apresenta como algo a ser compreendido, mas enquanto um signo a ser decifrado e, ao mesmo tempo, um dispositivo para criar estratégias que desestabilizam a relação do espectador com a imagem, a problematizam e atuam como uma ferramenta de ruptura formal e narrativa. Nota-se, portanto, como comenta Souza, que "procedimentos intertextuais, como os de citação e colagem, são fundamentais na constituição do estilo cinematográfico de Júlio Bressane" (SOUSA, 2019, p. 3).



Imagem – *A Família do Barulho* (1970)

O tempo em que tais inscrições de texto são exibidas, isto é, a duração, é essencial para a caracterização dos procedimentos aqui identificados no cinema de Bressane, que com frequência faz uso de imagens em movimento como se fossem imagens estáticas, onde, segundo Costa (2000), o enquadramento fixo

> (...) evoca uma imagem técnica que deu origem ao cinema. A relação com a fotografia, entretanto, coloca problemas: qual a diferença entre o plano fotográfico do cinema (plano fixo com figuras fixas) e o uso da fotografia (still) no cinema (fixidez absoluta)? O que elas têm em comum? (COSTA, 2000, p. 113).

Essa alternância entre imagens fixas filmadas ecoa também nos jogos que ele cria com a fixidez dos personagens diante de alguns planos, como na abertura de *A Família do Barulho* (1970) ou mesmo nas xilogravuras de *O Anjo Nasceu* (1969) de forma que

> (...) a comparação analógica entre duas imagens funcione como uma problematização da própria analogia. Visto que o cinema de Júlio Bressane não busca na imagem aquilo que ela tem de semelhança como o mundo, mas aquilo que se assemelha a ela mesma, a analogia como problema é aqui pertinente (COSTA, 2000, p. 113).

No mesmo ano, Bressane irá realizar outras duas obras pela Belair, *Cuidado Madame* (1970) e *Barão Olavo, o Horrível* (1970) em que mais uma vez o jogo com a linguagem cinematográfica são parte integrante do horizonte de referências. No primeiro, nota-se como tais desvios em relação à figuração de manchetes popularescas, como aquela presente em *A Família do Barulho* (1970), são incorporados na própria forma do filme. Neste sentido, cabe destacar uma cena na qual, prenunciando mais um "assassinato" cometido contra as patroas por suas empregadas domésticas em resposta, pela violência, a todo um horizonte repressivo ao qual elas são submetidas, é exibida uma página amassada de um periódico disposta no chão com respingos de sangue, o que parece ecoar de forma literal certo imaginário sensacionalista de periódicos calcados na representação da violência urbana, popularmente referidos por meio da expressão "se espremer, sai sangue".

Notam-se especialmente duas manchetes, especialmente legíveis por conta da duração prolongada em que plano permanece na tela: "Cia. da borracha S.A." (que, curiosamente,

reverbera situação da cena anterior na qual elas contam que uma amiga, também empregada doméstica, "foi pra Cuiabá (...) tentar a sorte no mercado negro da borracha") e "A fome ainda é o maior problema", o que, em tempos em que o discurso oficial anunciava um "milagre econômico", parece ecoar diretamente a manutenção das desigualdades econômicas e sociais daqueles que eram postos à margem de certa noção de desenvolvimento propagandeada, caso das próprias protagonistas, que resistem por meio de uma violência desmedida e sem culpa à subserviência a elas imposta.



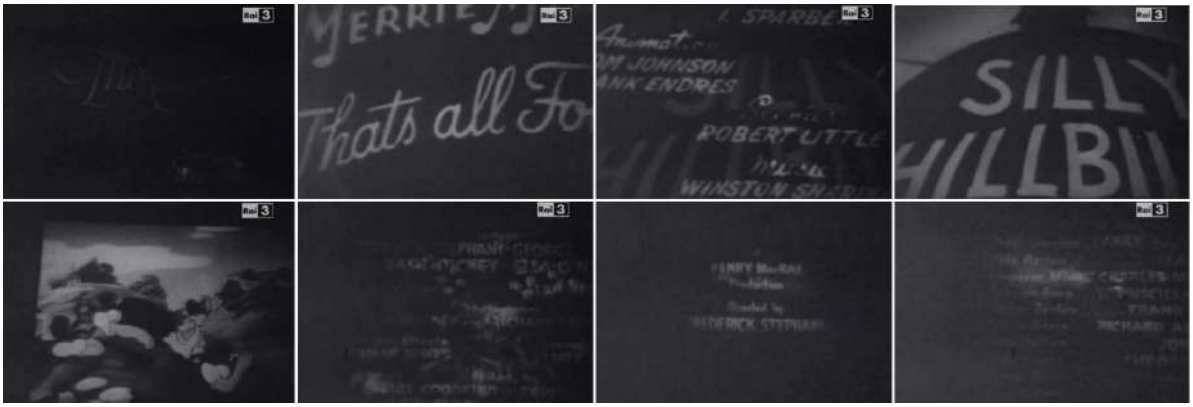
Imagem – *Cuidado Madame* (1970)

No caso de *Barão Olavo, o Horrível*, filmado no mesmo ano, destaca-se, em especial, um conjunto de cartelas exibidas durante os créditos iniciais, nas quais, após o título do filme ser exibido, intertítulos com as palavras "horror" e "terror" evidenciam um diálogo direto com os códigos do cinema de gênero que estarão presentes ao longo da obra e aludem diretamente a um lugar de representação da violência a qual o cineasta fará menção. Cabe destacar que a presença destes termos que "categorizam" as ações do filme que virá remetem a todo um imaginário de um perfil de produtos populares da cultura urbana, assim como, por exemplo, na frequente utilização de tais terminologias em trailers e materiais de divulgação de filmes de horror, policiais ou de mistério.



Imagens - *Barão Olavo, o Horrível* (1970)

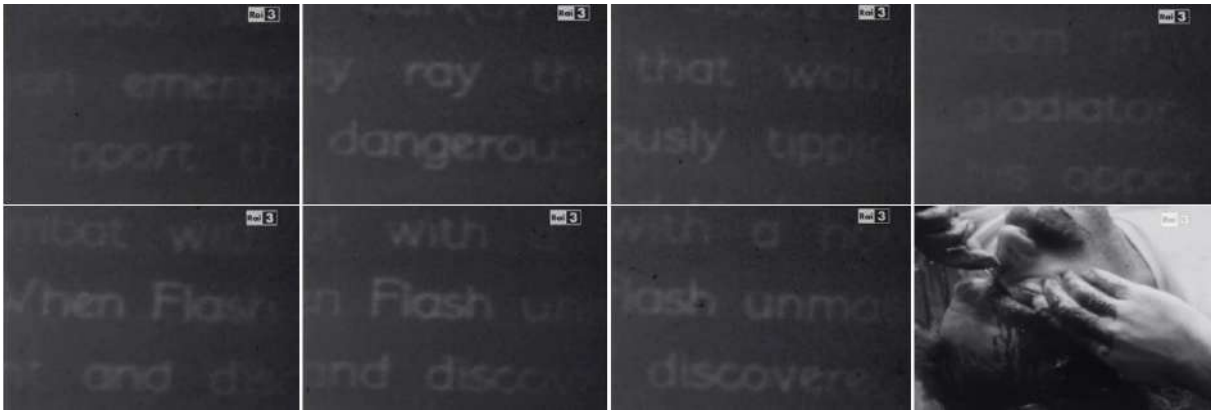
Realizado durante o exílio de Bressane, *Amor Louco* (*Crazy Love*, 1971), feito na Inglaterra e *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1972, título apropriado de verso de Sousândrade), filmado em Nova Iorque e montado em Londres (a versão atual é fruto de uma edição posterior a partir do material original feita pelo realizador para ser exibida no Festival de Turim em 2006), voltarão a incorporar tal dialogo intertextual com a linguagem cinematográfica em suas múltiplas possibilidades, em que se radicaliza o gesto de incorporação de imagens (já antecipado em *A Família do Barulho*, 1970, ainda que de forma mais esparsa).



Imagens – *Amor Louco* (1971)

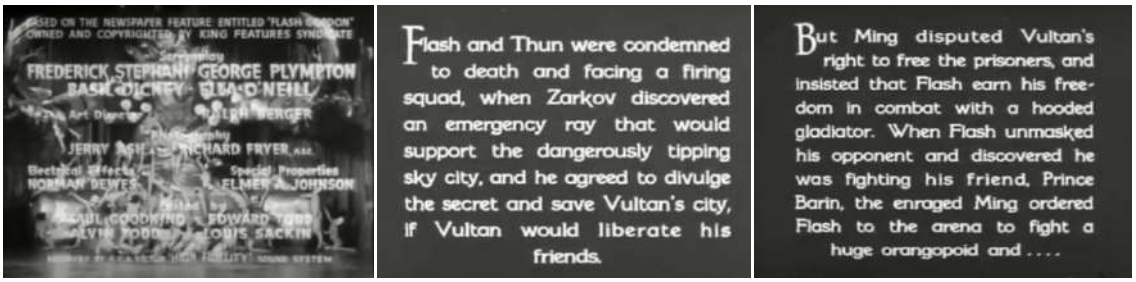
Amor Louco (1971) destaca-se pela incorporação de registros filmados de trechos dos filmes em que a dimensão gráfica do texto está presente, em especial, por meio da filmagem de intertítulos e cartelas de apresentação. A cena em questão é introduzida por uma sequência em que um personagem brinca com um dispositivo de visão, como uma janela em que vemos fragmentos do espaço urbano por meio de um orifício, até que há um corte direto para uma imagem oscilante que, pela sua flicagem, revela-se projetada.

Aos poucos, reconhecemos que se trata de uma imagem filmada de outro filme. O primeiro dos casos refere-se a incorporação de trechos de *Silly Hillbilly* (1949, Izzy Sparber) entre os quais predominam fragmentos dos créditos iniciais, com destaque para as expressões "The end" e "That's all folks", justamente aqueles nos quais os códigos cinematográficos são inseparáveis das referências às expressões. A textura cinzenta da dificuldade de captação da imagem na sala de projeção parece ser evidenciada, assim como a imagem trêmula resultante da operação da câmera sem tripé.



Imagens – *Amor Louco* (1971)

Na sequência, sem que haja qualquer separação que sinalize se tratar de outra obra, são os fragmentos da série *Flash Gordon* (episódio 9, *Fighting the Fire Dragon*, 1936, Frederick Stephani) que invadem a tela. Parece haver uma escolha assertiva na decisão de apropriar-se justamente de um filme-símbolo das matinês e que foi responsável por inúmeros subprodutos, entre os quais revistas em quadrinhos (que deram origem ao personagem-título dois anos antes, em 1934), três séries para o cinema e uma televisiva. Após a exibição de fragmentos dos créditos iniciais do filme em questão, a câmera concentra-se em dois intertítulos que, no filme original, apresentam a trama, e passa a passear por entre as palavras, como se guiasse o olhar do espectador, em close, ao ritmo de leitura arbitrário daquele que manipula a câmera. Este gesto revela três fragmentos de palavras ("chapter nine", "an emergency ray that would support the dangerously tipping (...)" e "when Flash unmasked his opponent and discovered (...)") que, no contexto em que estão inseridos, fazem referência a uma imaginário da cultura pop e da midiatização que é esvaziado pelo gesto experimental de apropriação do realizador.



Imagens - *Flash Gordon* (episódio 9, *Fighting the Fire Dragon*, 1936, Frederick Stephani)

O uso de imagens filmadas como um procedimento citacional ecoa também em *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1972), em que mais uma vez uma narrativa seriada é referenciada, *Os Demônios do Círculo Vermelho* (*Daredevils of The Red Circle*, 1939), da produtora Republic, empresa do segundo escalão de Hollywood especializada em filmes B de baixo orçamento e narrativas seriadas que, para além deste nicho, fez parceria com Orson Welles, que realizou *Macbeth* (1948) neste contexto.



Imagens – *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1972, Júlio Bressane)

Para além de tais inserções filmadas de outros filmes, uma heterogeneidade de materiais são incorporados à sintaxe fílmica, de fragmentos de televisivas às painéis luminosos, que compõem uma reflexão sobre a imagem.

Há neste gesto um interesse do realizador por incorporar outras imagens ao filme, "não como objeto, mas como ato e processo" (FOSTER, 2019, p. 3) por meio de um procedimento que envolve "colocar em relação imagens de tempos e natureza diversas através da montagem" (FOSTER, 2019, p. 3). Parte das menções faz citações textuais à Guerra do Vietnã, mas, ainda que tais inserções reverberem uma preocupação social do autor, não estão referidas enquanto uma proposta de militância política, mas sim como um olhar do realizador para como os aparatos de comunicação reverberam tais acontecimentos, entre os quais o trecho do letreiro luminoso com as palavras "Saigon B-52", referência a um bombardeio norte-americano em fevereiro de 1968 que, acidentalmente, teria matado os seus aliados sul-vietnamitas após errar o alvo previsto e, na sequência, imagens da campanha de TV em prol da contratação de veteranos do Vietnã no seu retorno ao país (conhecida como "Jobs for veterans") com o slogan "Don't forget. Hire the Vet".



Imagens – *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1972)

Seu filme seguinte, *O Rei do Baralho* (1973) irá incorporar todo um referencial da linguagem cinematográfica (já nos créditos tal horizonte é citado por meio de um anglicismo "Júlio Bressane presents"). Entre elas, destaca-se uma imagem do muro da Cinédia que acaba por reiterar que a escolha dos estúdios como cenário do filme foi proposital e há um diálogo com um pensamento de cinema que passou por aquele espaço.



Imagens – *O Rei do Baralho* (1973)

Tal horizonte de referências irá ecoar, de outra forma, na incorporação do texto-gag no espaço da cena em *O Gigante da América* (1978), cujo referencial remete a seu uso nas chanchadas, caso das inscrições de texto (“amor de mãe”, “passarinho que come pedra sabe o cu que tem”) nas masmorras e a pichação “rei dos reis” em um falo na parede de um banheiro na frente de um mictório.



Imagens – *O Gigante da América* (1978)

Em *A Agonia* (1976) destaca-se o jogo com os códigos cinematográficos e com um amplo horizonte de referências dos mais diversos campos do conhecimento. Dentre os filmes citados explicitamente está *Limite* (1931, Mário Peixoto), o que é objeto central do artigo de Pedro Pimenta Barbosa Sousa (2019). O filme de Mário Peixoto é mencionado textualmente em duas sequências: a primeira delas através de intertítulo com o título do filme (“LIMITE”), seguido por cena que faz citação direta da obra, na qual, os personagens fazem um trajeto de barco, ou seja, “antes de uma das sequências que reencenam *Limite* (...) uma cartela aparece a anunciar o título do filme de Mário Peixoto” (SOUSA, 2019, p. 3). Em seguida, outra cartela,

“TRANSGRESSÃO DO LIMITE”, introduz um desvio da citação: o personagem que estava no barco aparece em uma ação incompatível com aquele do filme de Mário Peixoto, o que ganha um sentido paródico em consequência da forma como tal rearranjo da citação acaba por produzir “novos estranhamentos” (TEIXEIRA apud SOUSA, 2019, p. 3).



Imagens - *A Agonia* (1976)

Em depoimento, Bressane afirma que projeto teria sido planejado a partir "uma escolha de clichês do *Limite*" (BRESSANE apud SOUSA, 2019, p. 2) sob impacto de uma sessão do filme, o que envolveu “uma articulação de planos, citações verbais e de imagem (...) fazendo (...) uma recriação crítica, na escolha de figuras e da sintaxe do *Limite* do Mario Peixoto. Nos primeiros 10, 15 minutos de filme eu faço uma recriação dentro do filme da sintaxe do *Limite*” (BRESSANE, 2003, p. 22). Como comenta Xavier (2006), na transcrição dos planos

> (...) logo se constata a diferença de tom na imagem da deambulação, não estando lá os motivos mais nobres da recordação e da experiência do tempo, nem a carga simbólica já acumulada na iconografia do naufrágio. Bressane desloca a jornada de suas personagens aprisionadas para outro cenário, menos mítico. Insere outras referências, mistura estilos: o automóvel altera os termos da deriva; Joel Barcelos e Maria Gladys se compõem como ícones *pop* da deriva, num contexto natural modesto que se afasta da textura homogênea do mar e da natureza convulsa de Mário Peixoto. Não há lugar para clímax e epílogo, somente para a dissolução abrupta de todo um trajeto, como acontece amiúde em seu cinema. Um letreiro ironiza nossas expectativas e interrompe arbitrariamente o filme (XAVIER, 2006, p. 14).

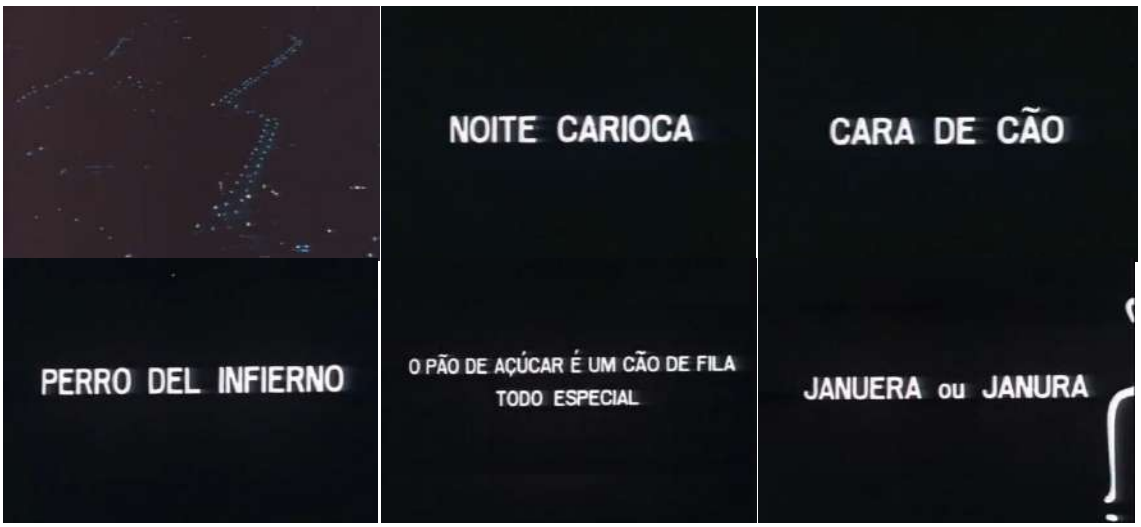
Para além das cartelas que fazem referência ao *Limite*, ao longo do filme destacam-se intertítulos inseridos em duas sequências distintas. Em uma delas há um jogo de linguagem entre as cartelas e a banda sonora, que parecem “comentar” aspectos da cena. Na primeira, em que a palavra “popular” tem seu prefixo alterado na sequência para a palavra “impopular”, há, uma menção direta à letra de *Cidade Brinquedo* (gravação de 1939, interpretada por Orlando

Silva a parir de composição de Silvino Neto e Plínio Bretas) e, ao mesmo tempo, aos galanteios do personagem enquanto este observa a vista da paisagem do Rio de Janeiro com a moça pela qual é apaixonado. Por fim, há uma cartela com a frase "lamentações brazílicas de um esqueleto para outro esqueleto", exibida logo antes dos personagens se beijarem ao som da canção.



Imagens - *A Agonia* (1976)

Em outra cena, há uma série de seis intertítulos sobre um fundo neutro, que aparecem em sequência e comentam a ambiência da capital carioca enquanto o espaço onde a ação do filme se desenrola: "noite carioca", "cara de cão" (referência a morro na região da Urca), "perro del infierno", "o pão de açúcar é um cão de fila todo especial" e, por fim, "Janueira e Janura?" (em que o ponte de interrogação aparece como um símbolo gráfico desenhado quadro a quadro, o que gera um ruído de imagem e uma oscilação). Estruturados como um bloco único, antecipados apenas por uma imagem noturna que faz referência à primeira das cartelas ("noite carioca"), os intertítulos figuram enquanto comentários dispersivos sobre certa experiência de urbanidade: a cidade e seus códigos.





Imagens – *A Agonia* (1978)

Por fim, após os intertítulos, há uma sequência que homenageia o cinema de Fritz Lang, na qual, a inscrição da letra "M" com um giz na jaqueta do personagem faz referência a situação correlata observada em *M, o Vampiro de Düsseldorf* (1931, Fritz Lang), em que o assassino é marcado propositalmente desta forma para que possa ser localizado e flagrado.

No trecho final, há um intertítulo que diz: "aqui se INTER-ROMPE. / Este filme não tem fim / só início e meio / o meio é o fim", algo que cria um jogo com a descontinuidade narrativa da obra. Trata-se de um gesto marcado de "suspensão abrupta do fluxo das ações" (XAVIER, 2006, p. 15), não apenas como um "simples gesto de negação agressiva da norma clássica, mas como traço reconhecível na composição de uma poética" (XAVIER, 2006, p. 15) e que reitera "uma suspensão brusca e arbitrária da estória, de onde não se vislumbra nenhuma conclusão possível" (SOUSA, 2019, p. 2), o que de fato acontecerá.



Imagem - *A Agonia* (1976)

Outro caso que merece uma menção é a citação à revista Cahiers du Cinéma em *Cinema Inocente* (1980, Júlio Bressane), folheada em cena pelo próprio diretor como forma de homenagear Marcel L'Herbier. Trata-se, como identifica Fabio Diaz Camarneiro, do "número 202, publicado em 1968" (CAMARNEIRO, 2016, p. 165), edição que traça um amplo panorama de cineastas franceses das primeiras décadas do século XX, como Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Germaine Dulac e Louis Delluc em um aproximação com a geração da Nouvelle Vague, cujo título de capa é "De la *Première Vague* (L'Herbier, Epstein, Dulac,

Delluc) à la *Nouvelle Garde*". Há, portanto, na forma como a revista é evocada, uma citação a tais cineastas, que fazem parte do horizonte de referências de Bressane, em especial L'Herbier. Segundo Fábio Dias Camarneiro (2016), para

> Bressane, o próprio cinema (e, em última instância, a própria modernidade) representaria a promessa utópica de liberdade formal, de encontro (montagem) entre materiais diversos, de invenção permanente. A perda simbólica desse horizonte utópico da arte cinematográfica teria ocorrido a partir do cinema industrial e de sua desenfreada repetição de clichês – como os que aparecem subvertidos em *Memórias de um estrangulador de loiras.* Por outro lado, o Primeiro Cinema (cinema "inocente"), a vanguarda francesa e Limite simbolizariam ápices de invenção formal (CAMARNEIRO, 2016, p. 166).

A revista é folheada página a página e, enquanto a câmera se aproxima das imagens e ilustrações, destaca-se uma "imagem de *El Dorado* (1921), de Marcel L'Herbier, filme citado por Bressane em *Sermões*" (CAMARNEIRO, 2016, p. 165) anos mais tarde (1989). Por fim, a câmera se afasta da revista e ela é mostrada com o céu ao fundo. Com a edição da Cahiers ainda em mãos, o cineasta, que também manipula a câmera, dá um giro de 180 graus mantendo a publicação referida em primeiro plano no centro do quadro, gesto que reitera uma ação citacional com os cineastas referidos e, possivelmente, com a abordagem da revista em torno de suas trajetórias. Portanto, não se trata apenas de uma ação de "folhear", mas de "mostrar" ao espectador. Na sequência seguinte, o cineasta aparece, com um gravador nas mãos, supostamente entrevistando L'Herbier, falecido no ano anterior ao lançamento do filme (26 de novembro de 1979), em uma "falsa entrevista" que comenta uma visita que o realizador estaria fazendo ao Rio de Janeiro. O cineasta é interpretado pelo antropólogo Manuel Nunes Pereira (a quem José Sette de Barros, fotógrafo de *Cinema Inocente*, havia dedicado *A Casa das Minas*, 1977) a qual Bressane admirava, o que pressupõe um novo desvio, já que seria alguém reconhecível pelo público. Curiosamente, a entrevista é situada no espaço-mítico de "El-dorado" e, dialogando em francês, o falso-entrevistado afirma ter interesse em filmar os índios Maués (na Amazônia).



Imagens - *Cinema Inocente* (1980)

Tal cena se insere em meio uma larga reflexão sobre a imagem e suas implicações éticas e políticas que permeia todo o filme, tendo como eixo central o diálogo por ele estabelecido com um montador, o veterano Leovegildo Ferreira, conhecido como Radar, seu parceiro em *O Monstro Caraíba* (1975), *A Agonia* (1978), *O Gigante da América* (1978) e *Tabu* (1982) e bastante atuante em produções das mais diversas, entre as quais as pornochanchadas (referidas diretamente a partir de sobras de material exibidas e no jogo com os jargões do gênero apropriadas com ironia por Bressane na visita a uma produtora, Magnus Filmes, de Jece Valadão, que produzira muitos dos filmes que Radar participou).

Há um contraste permanente entre a imagem de Radar em ação na mesa de montagem com os mais diversos fragmentos do primeiro cinema enxertados ao longo de todo o filme. Curiosamente, as primeiras a serem exibidas remetem indiretamente a implicações éticas da representação (na relação em que estão costuradas na montagem) e trazem à tona “presença subterrânea de um elemento opressor, quase à revelia dos realizadores" (CAMARNEIRO,

2016, p. 155), ainda que, em última instância figurem como "uma tentativa de lidar com a História e seus objetos" (CAMARNEIRO, 2016, p. 153) a partir de um largo horizonte da cultura cinematográfica, em um jogo intertextual e dialético que brinca com liberdade com as imagens.



Imagens – *Cinema Inocente* (1980)

Entre os trechos apropriados podemos destacar três casos mais emblemáticos, todos produzidos por Thomas Edison, pioneiro norte-americano do cinema: uma cena de violência que dramatiza a execução da rainha Mary Stuart (*The Execution of Mary Stuart*, 1895), o emblemático caso de *Fatima's Cooche-Cooche Dance* (1896) "um dos primeiros filmes a sofrer censura em toda a história do cinema" (CAMARNEIRO, 2016, p. 152) ao qual foi exigido a inclusão de "duas tiras gradeadas, que cortam horizontalmente o quadro (...) vistas no trecho exibido" (CAMARNEIRO, 2016, p. 152) e a questão racial implícita na citação à *Washing the Baby* (ou *A Morning Bath*, 1896, cuja cartela inicial Bressane faz questão de incluir para evidenciar o contraste suscitado entre o que é anunciado e o que está oculto na descrição da ação), em que uma personagem negra dá banho em uma criança branca (que se mostra pouco a vontade em frente à câmera), no qual "podemos intuir o menino sendo obrigado a participar da cena, enquanto a mulher negra, de maneira servil (ela até mesmo sorri), acaba por cumprir o papel que lhe designaram os realizadores do filme, todos eles brancos" (CAMARNEIRO, 2016, p. 155-156).

A estas, somam-se as citações às mais diversas "imagens do progresso" da virada do século (trens e automóveis em movimento, entre os quais um identificado com as palavras "Blue Point Oyster" que nos permitem situar os trechos como filmados nos EUA). A escolha dos filmes de Edison em detrimento a outros pioneiros europeus (que também poderiam trazer

à tona as questões por ele pretendidas em torno do primeiro cinema) não parece fortuita, já que sua produtora (Edison Studios) marcou o nascimento do cinema americano e foi responsável pelo primeiro "estúdio" do país, muito distinto daquele modelo de produção que haveria pouco depois na costa leste.

Aos poucos, quando um lugar da "inocência" é construído na forma como Bressane se aproxima do modo de produção das comédias eróticas (realizadas de forma rápida e com baixo custo por técnicos das camadas populares e que resistiam a um contexto de produção que lhes impelia a uma luta constante para sobreviverem no meio), as citações à tal gesto "descompromissado" e livre do primeiro cinema vem à tona, entre os quais em *The Kiss* (1896, também produzido por Edison), o que implica um olhar para o nascimento do erotismo no cinema, a partir de um "beijo ainda 'inocente' que aparece para reforçar o fato de que, em Bressane, 'inocência' e 'invenção' parecem caminhar sempre lado a lado" (CAMARNEIRO, 2016, p. 165). Há aqui um jogo com certa mítica em torno desta aproximação ("A pornochanchada é o cinema inocente. É o cinema feito por quem é inocente de cinema"), em que é exaltado um lugar do cinema popular, da "piada de duplo sentido" (CAMARNEIRO, 2016, p. 162), feito de forma obstinada por apaixonados por cinema, em especial, americano (Radar cita sua coleção de memorabílias de filmes de Hollywood) e que ainda mantinham espaços de convívio (o referido Bar do Pompeu, a qual o cineasta visita), onde, segundo a fala de Bressane, se dava tal "encontro entre pornografia (o dito 'cinema inocente') e as chanchadas cariocas, entre arte erótica e humor" (CAMARNEIRO, 2016, p. 161).

Por fim, cabe mencionar a presença de uma cartela-objeto em *Tabu* (1982), com o título do filme, que é incorporada a cena em diferentes momentos ao longo da obra de maneira recorrente. Trata-se de uma pipa com o nome do filme criada por Oscar Santana (também responsável pelos letreiros).




Imagens – *Tabu* (1982)

A "pipa" é apresentada pela primeira vez já na sequência inicial, em que o título do filme é exibido em meio a uma compilação de gestos com a mão que substituem a claquete para auxiliar a sincronização do som, e voltará a ser referida em três outras cenas, cada vez com uma ação na cena: como um estático plano de fundo da cena, em gestos de afastamento e aproximação e de foco e desfoque, situações que exploram a relação entre a palavra, sua representação espacial e o título enquanto um código cinematográfico. Tal uso da cartela-objeto ecoa o móbile de Hélio Oiticica incorporado no já referido *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1972, Júlio Bressane), instalação móvel presa somente por uma corda utilizada tanto na cena inicial quanto na final, colaboração do artista quando ambos residiam em Nova Iorque (no mesmo ano da filmagem do único filme de Hélio, *Agrippina é Roma Manhattan*, 1972, super-8).



Imagens – *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1972)

A diversidade de exemplos aqui apresentados buscou evidenciar como a presença de inscrições texto tornam-se elementos do projeto estético do realizador como parte de um olhar para o cinema em seus códigos, em que Bressane, a partir de uma heterogênea apropriação de imagens e referências, desviando-as de suas temporalidades, investiga a lógica de produção das imagens, suas implicações éticas e políticas, o gesto do amador, etc. Tal incorporação envolve um diálogo transversal com distintas lógicas que envolvem a produção de imagem que, pela forma como são apropriadas "têm o seu sentido renovado através do cinema" (FOSTER, 2019, p. 3).

5.3. Corpo, performatividade e texto na tela

Ao longo do corpus fílmico, a presença de inscrições de texto desenhadas no corpo dos personagens mostra-se ser um procedimento frequente e bastante sintomático na obra de alguns dos cineastas desta geração, dentre eles, Luiz Rosemberg Filho. Para além destes casos, é possível elencar um conjunto de exemplos ao longo do corpus fílmico.

O primeiro exemplo refere-se a como tal procedimento ecoa um traço de performatividade na relação com a palavra em uma das sequências de *Jardim de Guerra* (1968, Neville de Almeida), no qual, logo após cena em que o personagem central é submetido à tortura, lê-se as palavras "love / hate" (amor / ódio) enquanto ele empunha uma arma. Neste caso, atua como um procedimento de quebra e, de certa forma, de desrealização, já que a inscrição de texto aparece em cena, mas não se sabe se é percebida pelo personagem enquanto tal, como se estivesse, ao mesmo tempo, presente e ausente.



Imagem - *Jardim de Guerra* (1968, Neville de Almeida)

Procedimento semelhante também se fará em cena de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), realizado no mesmo ano, na qual, o bandido grafa a palavra "MERCI!" na costa de uma de suas vítimas, o que joga com um ruído, presente ao longo de todo o filme, entre a figura da marginalidade que representa o Bandido e a grafia da palavra em francês.




Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla)

Outra situação de deslocamento da inscrição do texto no corpo ecoa em cena em *O Rei do Baralho* (1973), primeiro filme de Júlio Bressane após voltar do exílio, no qual, o personagem-título (interpretado por Jece Valadão) traz uma inscrição, em vermelho, no peito com a letra "A" em referência à carta ás do baralho, aquela de maior valor.



Imagens – *O Rei do Baralho* (1973, Júlio Bressane)

Por fim, cabe citar a relação corpo/palavra vista em cena do curta-metragem *O Porto de Santos* (1978, Aloysio Raulino), obra que traz à tona a vida e os problemas sociais da região do porto no litoral paulista, no qual, em uma das sequências o close no tórax de um dos personagens (provavelmente um marinheiro, que não tem seu rosto revelado) com nomes de cidades portuárias da América do Sul escritas na sua pele ("SANTOS / VALPARAISO / MONTEVIDEO"). O texto é captado por um longo tempo pelas lentes de Raulino até que o espectador passa a observar a respiração daquele personagem, a forma com que aquele corpo conta uma história e como se relaciona com aquelas cidades (os maiores portos de seus países) pela sua vivência. Não nos é revelado se a inscrição de texto tatuada em seu corpo foi feita pelo próprio Raulino ou se já estava no corpo do personagem.



Imagem - *O Porto de Santos* (1978, Aloysio Raulino)

5.3.1. As inscrições de texto no corpo dos atores no cinema de Luiz Rosemberg Filho e o caso de *Imagens* (1972)

O cinema de Luiz Rosemberg Filho é aquele que mais radicaliza no uso de tais interferências do texto no corpo dos personagens. Nos casos relacionados a seguir, nota-se que, diferentemente do caso de *Jardim de Guerra* (1968, Neville de Almeida), aqui a interferência corpo-texto é apresentada enquanto um procedimento que invade a cena: acompanhamos as palavras serem escritas, algumas vezes, desde o princípio, pelos personagens-performers. O gesto de escritura é incorporado à dramaturgia da cena, ainda que, através da composição gráfica das palavras, ao mesmo tempo referencie um lugar da subversão em meio a múltiplas camadas intertextuais sugeridas.



Imagens - *Colagem* (episódio de *América do Sexo*, 1969, Luiz Rosemberg Filho)

No primeiro exemplo, ainda mais discreto, pode ser visto em *Colagem* (episódio de *América do Sexo*, 1969), no qual uma personagem (interpretada por Ítala Nandi) manipula uma letra-objeto em cena por longos minutos, com a qual ela brinca descompromissadamente. Aqui, diferentemente dos outros casos, não há propriamente uma inscrição da palavra no corpo, mas sim sua inclusão no espaço da cena explorada em seu caráter gráfico/pop como se, apropriada daqueles letreiros de grandes dimensões inseridos no espaço urbano, fosse aqui desviada para um ambiente doméstico. Deslocada do contexto da ação dramática, a letra "A" em suas mãos aparece no quarto da personagem, em um espaço imerso em referências intertextuais, incluindo cartazes do universo pop ao fundo e um livro manipulado por outro ator com o qual ela partilha a cena.



Imagens - *Imagens* (1972, Luiz Rosemberg Filho)

O exemplo mais significativo, porém, irá figurar nas distintas inscrições de texto no corpo presentes em *Imagens* (1972), obra silenciosa gravada em 16mm. Finalizado em 1972,"foi exibido no Brasil apenas em sessões restritas" (PANNACCI, 2016, p. 590), visto que a contundência das imagens e o caráter discursivo presente nas inscrições de texto dificultaria qualquer possibilidade de levar o filme à censura. "Todo rodado com elenco não profissional, formado por amigos de Rosemberg e pelo próprio diretor" (PANNACCI, 2016, p. 591), foi "levado (...) para a França de maneira clandestina, no fundo falso de uma mala" (PANNACCI, 2016, p. 591) pelo realizador, onde pode ser "exibido em alguns cineclubes, centros culturais, mostras e festivais de cinema" (PANNACCI, 2016, p. 591). O fato do filme ser silencioso altera completamente a relação entre o texto e a imagem, já que não há articulação com a banda sonora e o texto passa a ter um papel ainda mais estruturante na sintaxe fílmica. Um caso que comprova tal relação foi o título dado em francês para a obra, "Imagens do silêncio (*Images de souffrance*)" (PANNACCI, 2016, p. 590), que reitera a ausência de captação de som, algo que o uso do termo *Imagens*, de outra forma, também o faz.



Imagens - *Imagens* (1972)

O filme radicaliza o uso de palavras escritas diretamente no corpo dos atores-performers em uma articulação entre as situações da cena e a contradição dialética que pauta a escolha das palavras, tendo em vista que o corpo é, em última instância, um espaço de resistência. Para tanto, o cineasta explora continuamente o jogo entre a dimensão plástica e potência discursiva do texto nas mais diversas situações que envolvem a figuração da palavra em cena no corpo dos atores e atrizes. Tal procedimento reverbera em um conjunto significativo de cenas, quando frases como "angústia", "ALMA", "o desenvolvimento é uma luta de contrários", "a sensação é uma imagem subjetiva do mundo objetivo", "resistência" (acompanhado, ao fundo, por recortes de jornais que incluem a manchete "The violent decade"), "deixar um desejo nascer, nutrí-lo, alimentá-lo, irritá-lo, satisfazê-lo, é todo um poema", "as coisas existem fora de nossas percepções e nossas representações são imagens / o

controle dessas imagens, a distinção entre as imagens exatas, as imagens erradas, é favorecida pela prática" são inseridas na cena no corpo dos atores-performers.



Imagens - *Imagens* (1972)

Existe uma relação dramatúrgica estabelecida com as cenas, que podem ser pensadas a partir de uma noção de performatividade, mas que, além disso, ecoam um nível plástico ligado às escolhas da figuração do texto no corpo dos atores. Tal procedimento permite com que o filme possa fazer referências mais diretas, tanto políticas quanto reflexões sobre a imagem.

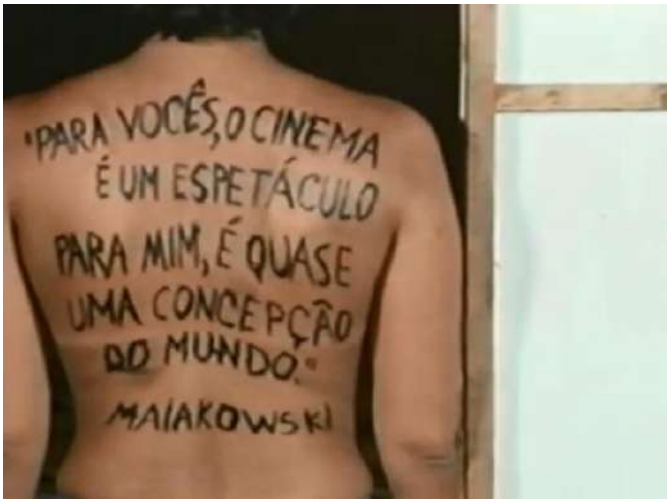
Desta forma, o pensamento do filme está enunciado por meio de palavras na imagem que, pelos recursos aqui citados, relacionam-se com uma lógica discursa presente em sua obra. Ao mesmo tempo, tal inserção no corpo dos atores coloca em evidência um contraste entre o que é dito por meio da palavra e uma plasticidade que, pensada no contexto das cenas, explicita a violência e dilaceramento das relações.



Imagens - *Imagens* (1972)

Procedimento semelhante da figuração da palavra no corpo aparece em duas sequências de *A$$untina das Amérikas* (1976). Na primeira delas, uma frase de Maiakovski, grafada com caneta de forma manual aparece nas costas de um homem: “Para vocês, o cinema é um espetáculo. Para mim, é quase uma concepção de mundo”. A frase, trecho de um poema do autor de 1922, discute uma noção de cinema enquanto espetáculo a partir de uma constatação de que se tratava de uma arte muito dependente dos donos do poder econômico (entre os quais empresários-produtores), algo que de alguma forma reverbera em alguns dos diálogos do filme que refletem a discussão cinema-mercado para pensar o aparato de distribuição das imagens e as consequências políticas e estéticas deste processo na colonização dos imaginários. Em outra sequência, novamente uma inscrição de texto com a

palavra “nojo” aparece no espaço da cena exibida no camarim da personagem enquanto ela se maquia, o que, de alguma forma, ecoa enquanto uma figura da exasperação e da impossibilidade de conciliação de seu cinema.



Imagens - *A$$untina Das Amérikas* (1976)

5.4. As figuras da abjeção e o texto na tela: entre a exasperação e o escracho com os valores morais burgueses

Nas obras que serão aqui elencadas, investigaremos procedimentos que envolvem o uso do texto nos quais a radicalidade da forma dialoga com figuras da abjeção. No corpus fílmico, algumas obras levam às últimas consequências uma chave de impossibilidade de conciliação com o “bom gosto” da arte elitista, aliada a um rompimento de um pacto com a audiência e a presença de “confrontações mais agressivas com o quadro institucional" (XAVIER, 2006, p. 6). Como parte destes procedimentos, há aqueles que envolvem figuras da abjeção e, mais especificamente, aquelas que utilizam procedimentos do texto em diálogo com tal aspecto, visto que, com frequência, tal “atração pelo abjeto, precariedade e má qualidade” (CRUZ, 2005, p. 42) é somada a “abordagem lúdica” (CRUZ, 2005, p. 42) e metalinguística caracterizada pela “fragmentação narrativa” (CRUZ, 2005, p. 42). Como destaca Fernão Ramos (1987),

> O ruim, o sujo, o lixo, o cafajeste, são todos aspectos de uma faceta que (...) ganha toda sua dimensão quando os incluímos dentro do quadro de humor irônico e debochado da “curtição” (...) O deboche e o avacalho atingem aí a tessitura da imagem e a própria película é atingida: negativos riscados, (...) pontas de montagem aparecendo, erros de continuidade, descuido na produção, etc. A postura que permite uma reflexão sobre a própria obra, povoada de adjetivos desqualificantes e assim mesmo recuperada de forma irônica, dimensiona igualmente o universo ficcional (RAMOS, 1987, p. 42-43).

Antes do contexto de 1968 foram muito raros os casos que trabalharam figuras da exasperação. Será, portanto, apenas na produção de Invenção entre o fim dos anos 1960 e a primeira metade dos anos 1970, instante em que cineastas dos mais diversos recorrem a tais recursos em resposta a um horizonte político conservador e estruturado em torno dos "valores morais burgueses" e do ufanismo que ganhava a frente no discurso repressivo do Estado, que tais figuras da abjeção se farão radicalmente presentes, o que também irá ecoar em alguns realizadores que experimentaram com o Super-8.

Trata-se de uma "geração que, ora buscava trazer a política para o comportamento, ora levava o comportamento para a política (VENTURA apud SILVA, 2016, p. 51), o que nos faz pensar como a moral entrava em pauta enquanto gesto político de enfrentamento com as pautas conservadoras do regime autoritário instituído. Jairo Ferreira sintetiza, com ironia, tal conceito ao defender que "o que (...) Fernão Ramos chama de 'abjeto' e que poderíamos até chamar de 'escatológico' tem suas origens nas masmorras da Ditadura brasileira (FERREIRA, 2000, p. 148). Segundo Ronald Monteiro (1979), há, nestes filmes,

> (...) uma dupla agressão pela (...) longa exposição de situações-limite ao insuportável, tanto no que sugere o visualmente desagradável (corpos ensanguentados, tortura física, auto-castração, contemplação do lixo), quanto na impressão de vazio (personagens estáticos, muitas vezes olhando ostensivamente para o espectador, esvaziando o quadro de seu conteúdo aparente, (...) forçando o espectador pela duração (MONTEIRO, 1979, p. 127).

Tais obras tensionam ao limite máximo um ataque frontal a uma sensibilidade baseada em aspectos moralizantes, como se ao mostrar aquilo que não podia ser mostrado em um filme, conseguissem construir figuras do choque que provocasse a sensibilidade da plateia com aquilo que lhes pareceria mais inaceitável frente tanto a uma noção de "arte culta" quanto de arte "engajada". Em tempos cada vez mais repressivos entre o contexto de 1968 e os anos que se seguiram ao AI-5, em que a tortura se fazia cada vez mais presente nos "porões" dos órgãos de repressão, tais cineastas incorporam tudo que pudesse representar o horror:

> Elementos como violência e crueldade também são notados nestes filmes, através de cenas de tortura, berros, dilaceramentos e o restante que ameace a integridade física do indivíduo e produza um sentido de agressão contemplativa do público (MARCELINO, 2016, p. 34).



Imagem – *Cu da Mãe* (1969, Sebastião de Souza)

Tratam-se de filmes que colocam em questão uma dimensão metalinguística, de pensar o papel do cinema enquanto representação do mundo e, ao mesmo tempo, como produto de uma moral burguesa. Na aproximação com as figuras da abjeção, fazem uso de uma experimentação radical com as possibilidades de montagem, seja por meio do uso de inscrições de texto em cartelas quanto por meio de uma linha tênue entre uma representação literal daquilo que é anunciado no título dos filmes (caso de *Cu da Mãe*, 1969, Sebastião de Souza) e gags que decorrem da forma com que os autores se apropriam dos temas. Neste cinema, que toma o "abjeto, o grotesco, o horror e a repulsão como um dos elementos decisivos para o rompimento do padrão clássico de apreciação" (MARCELINO, 2016, p. 34), há obras nas quais

> (...) a atração pela imagem do abjeto (babas, sangue, vômito, lixo e outros tipos de substâncias asquerosas) é recorrente. Esses procedimentos delineiam um tipo de relação de agressão com o espectador, sustentada através de uma mistura de Brecht, Artaud e pitadas da estética da fome glauberiana. Trata-se aqui de impedir à boa consciência burguesa a fruição do espetáculo. Na realidade, esses filmes mostram uma juventude que responde, à sua maneira, aos horrores e temores de uma época difícil e autoritária (RAMOS, 2000, p. 142).

Deste conjunto, como exemplo, podemos citar o caso do momento em que o personagem de Paulo Villaça defeca em *Perdidos e Malditos* (1970, Geraldo Veloso), "trazendo a afirmação antropológica 'o homem é o que ele come', que resume bem o horizonte ideológico de esculhambar a si próprio, modelo para a subjetividade desarticulada do ego marginal" (RAMOS, 2018, p. 188). Portanto, tal "imagem do abjeto (...) constitui um traço característico" (RAMOS, 2018, p. 193) deste cinema, e vai além do referencial aqui citado, ecoando em um largo horizonte de filmes, caso das obras da Belair de Bressane e Sganzerla e sua "convulsão expressiva com berros e longas cenas expressando o horror que perpassa ponta a ponta seus filmes" (RAMOS, 2018, p. 193) ou mesmo das já referidas sequências de obras de Luiz Rosemberg Filho como a inscrição da palavra "BUNDA" em *Colagem* (1969, episódio de *América do Sexo*) e a sequência de *A$$untina Das Amérikas* (1976) em que a palavra "NOJO" aparece no espaço da cena enquanto uma personagem se

maquia em um suposto camarim. Mesmo estando em cena, a inscrição não é citada nos diálogos e aparece como se apenas o espectador pudesse lê-la.



Imagens - *A$$untina Das Amérikas* (1976) e *Colagem* (*América do Sexo*, 1969), Luiz Rosemberg Filho

Neste horizonte, procedimento correlato reverbera em Se*m Essa Aranha* (1970, Rogério Sganzerla, produção da Belair) quando as frases "MIERDA TODOS" (em letras garrafais) e "É PRECISO" (repetida inúmeras vezes, com variações, como "É PRECISO PORRA") aparecem inscritas na cena, também um suposto camarim (provavelmente do antigo Cine-Teatro Poeira no Rio de Janeiro, já que o cenário da revista musical tropicalista *Tem Banana na Banda*, 1970, dirigida por Kleber Santos que estava em cartaz no teatro é apropriado na cena). Destaca-se como as paredes em questão aparecem saturadas de grafismos que se relacionam com caótico universo dos personagens que ali perambulam e que passam a interagir diretamente com a inscrição, em especial aquele interpretado por Lelé que, com trajes femininos, arrasta-se pela parede e, encarando frontalmente a câmera, grita, em desespero. Quando a personagem sai de cena, a câmera se volta para a inscrição de texto, como se ignorasse sua movimentação e desviasse sua atenção para as pichações.



Imagens – *Sem Essa Aranha* (1970, Rogério Sganzerla)

Cabe destacar duas outras sequências nas quais a figuração das imagens da abjeção relaciona-se com procedimentos citacionais evocados pela presença de livros em cena manipulados pelos personagens. No primeiro caso, a personagem, uma das esposas de Aranha (interpretada por Helena Ignez), após tentar por diversas vezes provocar seu próprio vômito, lê um trecho ("Não se sabe ao certo se ele crê ou não. Seu deus repentinamente escarra sangue enquanto a virgem se entrega a certo húngaro por algumas peças de metal amarelo") de *Literatura e Revolução* (1922-1923, Leon Trotsky), originalmente um comentário sobre a obra do poeta russo Nikolai Klyuev que é aqui deslocado de sentido enquanto um comentário da ação em cena. A figuração do livro enquanto um objeto da cena está presente também em uma sequência na qual, ao som de um baião de Luiz Gonzaga, um livro com o título *Contos Norte-americanos* (cuja capa contém as cores da bandeira dos EUA) é atirado em um vaso sanitário junto a outros objetos de consumo industrializados.



Imagens – *Sem Essa Aranha* (1970)

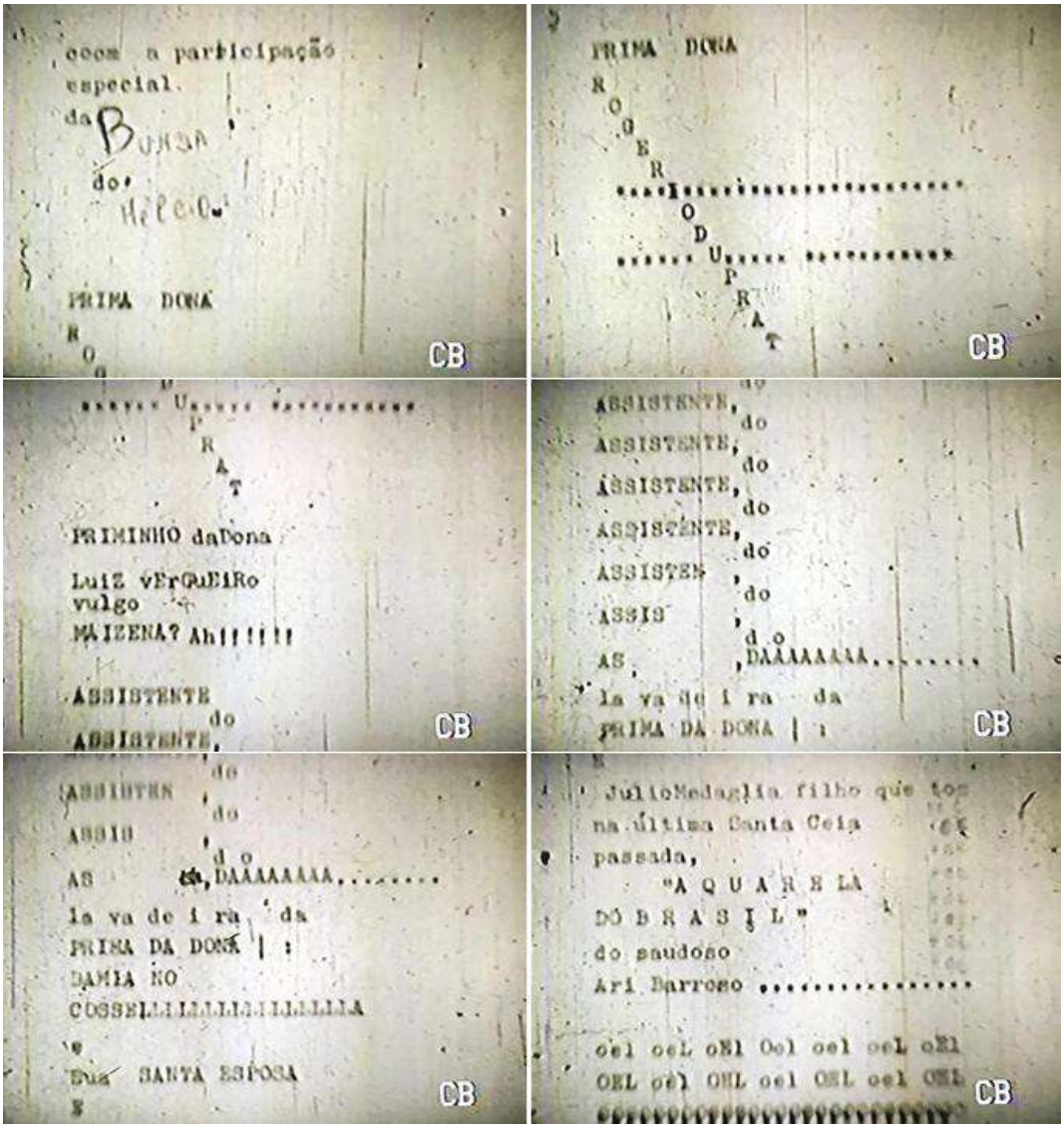
Algumas temáticas se repetem, caso dos três filmes aqui elencados neste primeiro momento que trabalham justamente com aquilo que seria o mais escatológico: *Cu da Mãe* (1969, Sebastião de Souza, 16mm) e *O Rei do Cagaço* (1977, Edgard Navarro, super-8), assim como um raro exemplo anterior, *Bundas* (sem data, anos 1960, Bruno Hochheim), produção experimental-amadora gaúcha que prenunciou a mesma temática e fez uso dos procedimentos do texto, que parte de um olhar voyeurístico para usa série de bundas, primeiro de alguns anônimos e depois de animais, algo que é alternado por planos muito curtos de um olhar grotesco de um personagem que as observa. No final, há um plano mais longo de uma bunda em close seguida pela inserção de uma série de cartelas de texto, com as palavras "Pare", "Chega!" "Basta!". No caso do curta de Navarro, cabe destacar o tom provocativo na

forma de trabalhar as inscrições de texto, o que inclui a menção a noção de "um filme excremental", escrita em diferentes intertítulos e separada por sílabas, a alusão ao termo "cangaço" no título, que cria um jogo com a dissonância do significado da palavra "cagaço", os jogos dissonantes criados pelas intervenções gráficas presentes nas inscrições de texto feitas diretamente na película ("Gá 77", "Flô", "Rei do Cagaço", "fim" e "the end"), e o contraste dialético entre a presença de frases captadas no espaço urbano como "Deus é amor" e a imagem de Jesus em um carro entremeadas na escatológica ação do personagem, que defeca em um espaço público em diferentes situações em uma postura de enfrentamento e choque.

Há aqui uma acidental relação: o fato das três obras recorrerem às possibilidades do uso das menções escritas na tela como um elemento central da montagem do filme. Certamente não há um referencial comum entre os filmes, mas há um caminho comum de busca por uma crítica aguda ao dito "bom gosto" e pela relação artaudiana estabelecida entre os fluidos corporais e uma noção de corpo não mediado pela moral que, neste contexto pós-AI-5, tornam-se um gesto de afirmação política.

A partir deste preâmbulo, iremos nos concentrar no objeto central de reflexão no presente tópico: *Cu da Mãe* (1969) e, em especial, na *gag* com o texto em rolo (em referência explicita ao rolamento do papel higiênico) que se torna procedimento estruturante de montagem, assinada pela veterana Maria Guadalupe.

5.4.1. O texto na tela em *Cu da Mãe* (1969, Sebastião de Souza)



Imagens – *Cu da Mãe* (1969, Sebastião de Souza)

Realizado por Sebastião de Souza que, no mesmo ano, seria responsável por um dos episódios (*Transplante de Mãe*) de *Em Cada Coração um Punhal* (1969, em parceria com João Batista de Andrade e José Rubens Siqueira), o curta-metragem é aquele que traz o gesto mais radical da figuração das imagens da abjeção dentre os casos relacionados no corpus e, certamente, uma das obras do período que mais se destacam pelo uso de procedimentos que envolvem o uso do texto na tela.

Em *Cu da Mãe* (1969) há uma radicalização de um gesto de enfrentamento direto com as formas de representação que moldam uma perspectiva moralizante (o dito "bom gosto") sobre as imagens, ou melhor, sobre o que pode ou não ser representado, algo já presente inclusive no título, que reverbera uma escolha por causar ojeriza a um "espectador domesticado pelo olhar hegemônico" (MARCELINO, 2016, p. 52). Talvez não haja um título que explicite tanto a negação de criar um pacto conciliatório com a plateia e que simbolize um

gesto tão radical de ruptura da ordem da representação, o que também está presente durante as longas sequências de texto. O próprio filme é referido com ironia nas cartelas de texto ao se referir à obra que acabamos de ver como um "SHOW cinematográfico e sonoro e comestível e bebível e fisiológico", o que mais uma vez reforça tal dimensão aqui explorada. Portanto, várias sequências aludem diretamente àquilo referido no título, com situações que exploram o espaço entre a literalidade mais explicita do tema através de uma representação de certa exasperação com radicalidade e uma figuração mais abstrata, principalmente nas sequências finais.

Ao longo do filme, há inserções de uma estrutura em rolo com inscrições gráficas de texto que, de forma bastante explícita, se configuram uma *gag* com a referência ao rolamento do papel higiênico. Tais interferências das palavras escritas se misturam com os créditos, ainda que alternados às cenas finais, e exploram a espacialidade da palavra na tela. E, mesmo nos trechos em que mantém sua função de cartelas de títulos, eles são desviados de sua função informativa.

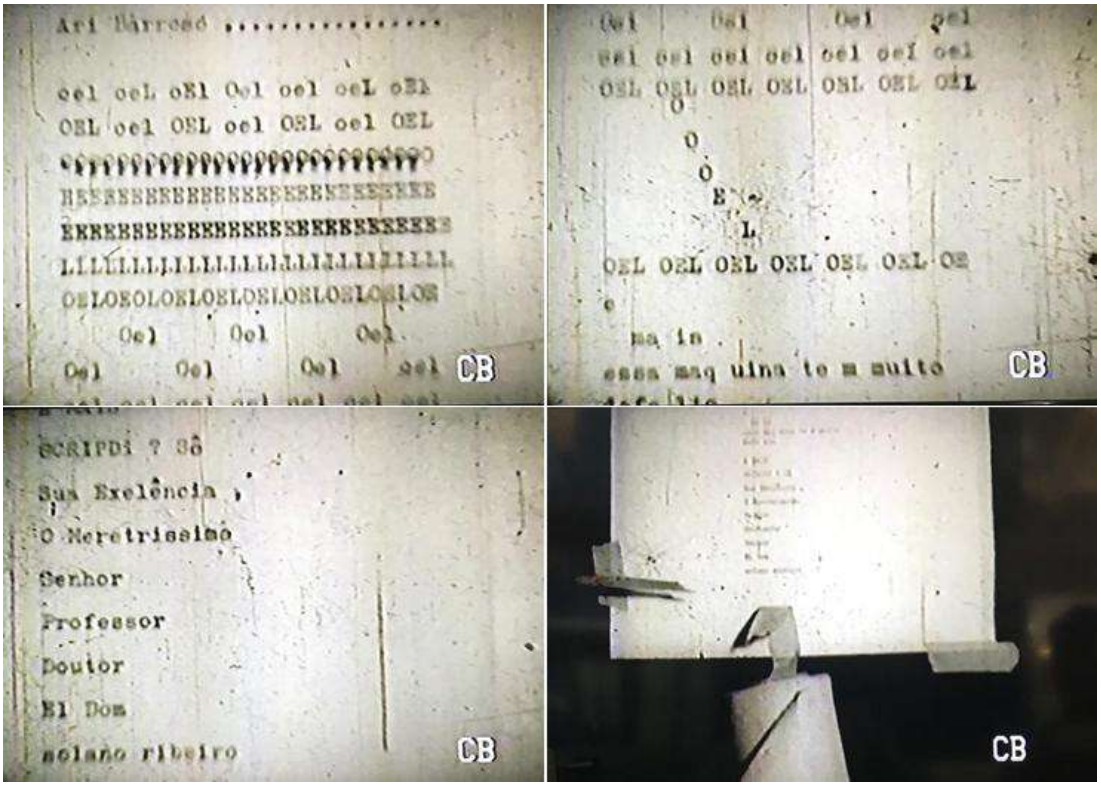
O filme tem início com a imagem de uma nádega exposta para o espectador com objetos presos à pele, fotos 3x4 e alguns confetes de carnaval dispostos aleatoriamente. As cenas seguintes representam explicitamente o que é referido no título, alternando imagens mais abstratas em close com outras mais provocativas, cuja postura irônica ganha força com a trilha composta por Rogério Duprat.

Há uma relação gráfica estabelecida com a palavra, que explora a espacialidade para compor as relações entre diferentes tipografias, com alternância entre letras cursivas, àquelas feitas por uma máquina de escrever, símbolos gráficos e desenhos. Na estrutura de rolamento vertical há outra *gag*, que se dá pelo fato da forma como o texto é exibido na tela remeter propositalmente a forma com que o rolo de papel higiênico é disposto.

A primeira frase da cartela afirma que o curta contou "com a participação especial da Bunda do Hélcio", sendo que as palavras finais são assinadas em letra cursiva, como uma assinatura. Há uma metonímia através de uma gag de texto ao afirmar que o filme é estrelado pela "bunda" e não pelo ator, que inclusive não tem o nome completo escrito (Hélcio Monteiro Cremonese).

Em seguida, lêem-se as palavras "prima dona" e a referência ao nome de Duprat, exposto graficamente com cada letra em uma linha, o que destaca o aspecto "central" de sua

figura na concepção do filme (“prima dona”), seguido das palavras “priminho da dona”, outra gag a compor os créditos. O próximo nome referido é “Luiz vErGuEiRo / vulgo / MAIZENA! Ah!!!!!!!” (sic), outra brincadeira com a situação proposta no filme, sem nenhuma preocupação de “informar” a função do nome citado na realização. O mesmo caso ocorre no exemplo seguinte, marcado por seguidas repetições da palavra “assistente”, ou seja, “assistente do assistente do assistente do assistente do assistente do assistente (...) da lavadeira / Prima da Dona / Damiano Cozzella / e sua SANTA ESPOSA E / Julio Medaglia Filho que tocou a última Santa Ceia Passada ‘Aquarela do Brasil’ do saudoso Ari Barroso...”, seguido de uma centena de repetições das letras “OEL” como se representassem a partitura de “Aquarela do Brasil”, referida no texto.



Imagens – *Cu da Mãe* (1969)

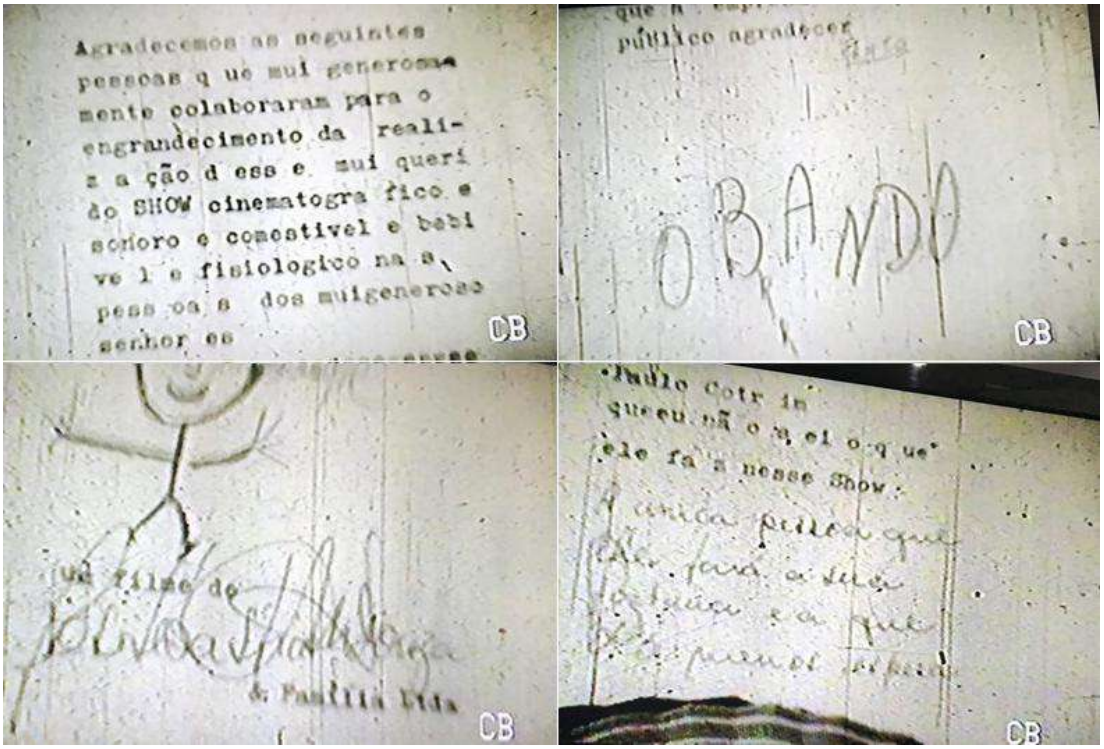
Após a última menção ao fragmento sonoro transcrito (“OEL”), é possível ler a intervenção da frase “e mais essa máquina dá muito defeito (sic)”, que reitera um jogo com os códigos cinematográficos, a precariedade dos meios de produção e a absorção dos erros para o processo de construção da imagem. Em seguida, é o próprio processo de construção do filme que é referenciado, em cartela que faz menção ao roteiro do filme (ou *script*): “E mais: SCRIPDI? Só / Sua excelência / O meritíssimo / Senhor / Professor / Doutor? El Dom / Solano Ribeiro”.

As imagens seguintes retomam a sequência das cenas do filme, até ser novamente interrompida por uma cartela com a frase "Agradecemos as seguintes pessoas que mui generosamente contribuíram para o engrandecimento da realização desse mui querido SHOW cinematográfico e sonoro e comestível e bebível e fisiológico nas pessoas mui generosas dos senhores Carlos Loeeee___ que a empresa vem a público agradecer", seguido da assinatura de "O Bando", que retoma mais uma vez a sequência final do filme a partir da continuidade do seu movimento.

Há, em seguida, uma série de inscrições junto às funções de "montagem, de direção" composta por símbolos gráficos e por assinaturas rasuradas, o que mais uma vez atua como um elemento a criar um ruído na dimensão funcional do texto em cena. Na sequência, lê-se "E por fim Paulo Cotrim, que eu não sei o que ele faz nesse SHOW" seguida de uma frase escrita à mão ("a única pessoa que lhe fará a sua fortuna é a que de menos espera"). A razão da referência a Paulo Cotrim não é precisa (possivelmente uma ajuda financeira ao filme), mas trata-se do crítico gastronômico e dono do João Sebastião Bar, local de encontro de muitos artistas e intelectuais durante as décadas de 1960 e 1970 e o espaço da Bossa Nova na capital paulista, localizado na Rua Major Sertório, na Vila Buarque.

Há, portanto, muitas referências que extrapolam as funções dos créditos, que são desviados de sua finalidade no momento em que o compromisso de "informar" quem fez parte do filme torna-se um elemento secundário e uma série de relações passam a ser estabelecidas através de uma série de jogos de palavras que se referem à própria obra, sendo que alguns são mais objetivos e outros parecem brincadeiras "privadas" de bastidores, que surgiram durante o processo de feitura do filme.

Tais inscrições, entremeadas às cenas ao longo de todo o filme, somam-se a um horizonte mais amplo de jogo com os códigos que põem em xeque a fruição espectatorial e, enquanto mecanismos de ruptura com a identificação cinematográfica, inserem-se em meio ao radical enfrentamento com o "bom gosto" ao tencionar o prazer escópico por meio das inúmeras estruturas de choque às quais as menções escritas fazem referência inclusive na forma (a gag com o rolamento do papel higiênico).



Imagens – *Cu da Mãe* (1969)

6. AS CAMADAS DE MIDIATIZAÇÃO COMO APROPRIAÇÃO E DESVIO NO CINEMA PÓS-1968: A FIGURAÇÃO DA CULTURA DE MASSAS E DO CONSUMO

O presente capítulo irá refletir sobre como o cinema pós-1968 articula múltiplas camadas de midiatização tendo em vista a figuração da cultura de massas e do consumo por meio das inserções de texto (letreiros luminosos, enxertos publicitários, fragmentos de jornais, revistas e HQ's, etc.). Tais procedimentos aparecem tanto por meio do desvio de sentido de materiais apropriados, a partir da presença, de forma disuptiva, de fragmentos da mídia de massas ou pela figuração de materiais que, feitos para o filme, emulam ou ironizam códigos de um imaginário urbano midiatizado

O primeiro tópico irá se debruçar nas inserções do texto enquanto representações da cultura de massa no cinema brasileiro, tendo em vista as relações entre a cultura pop e as referências gráficas e textuais da imagem publicitária e televisiva para refletirmos como tais obras refletem a vertiginosa expansão nos sistemas de telecomunicações na segunda metade da década de 1960.

Em seguida, nos voltaremos para a construção do sujeito midiático e as inserções de texto na tela entre letreiros e manchetes, em especial, casos em que a palavra refere-se a um espaço entre o público e o privado ao mesmo tempo em que ecoa o universo particular de um dos personagens em meio a um espaço saturado de pensamentos, citações, grafismos e demais ruídos gráficos.

Por fim, nos aprofundaremos nas reverberações do universo dos quadrinhos e o uso de inserções de texto para referir-se a um lugar entre a superficialidade da cultura pop altamente midiatizado e a citação a um vasto universo cultural das HQ's e fotonovelas, com destaque para a figuração dos balões de texto.

6.1. O texto na tela nas representações da cultura de massa

Para a caracterização da filmografia a ser investigada, nos concentramos inicialmente na relação entre as menções escritas e a figuração de uma sociedade massificada presente em alguns filmes produzidos entre as décadas de 1960 e 1970 no Brasil, tendo em vista alguns casos em que se verificam cenas nas quais a imagem do que seria a "cultura midiática" parece invadindo a cena por meio de inserções de texto que tematizam a cultura de massa, a

publicidade e a imagem televisiva ou dela se apropriam e incorporam seus elementos na narrativa. Desta forma, justapondo

> (...) elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural (...) em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora (...) através da mistura dos elementos contraditórios (...) e que, ao inventariá-las, as devora (FAVARETTO, 2007, p. 26).

No corpus referido, percebe-se a exploração de diferentes possibilidades do texto na tela de se relacionar com aquelas que seriam as marcas da midiatização (imprensa, propaganda, imagem televisiva, etc.), que aparecem ressignificadas na maneira como são apropriadas, tanto como elementos que somam camadas à trama ou mesmo como um simples ruído que, pela sua estrutura disruptiva, torna-se uma reiteração de uma ambientação de certo imaginário da comunicação de massas. A utilização de enxertos de imagens de campanhas publicitárias e outdoors cujo sentido é deslocado do seu contexto original, por exemplo, é um dos recursos mais recorrentes. Além destes, há casos em que tipografia aparece como parte da cena em que o texto pode ser pensado enquanto um signo a ser decifrado ou como uma imagem fragmentária, imprecisa e descontínua, desviada de sua mensagem. Em outros exemplos, por sua vez, há uma quebra da diegese fílmica na relação estabelecida entre tal deslocamento proporcionado pela forma como figuram as inserções da "imagem da mídia de massa" na narrativa fílmica. Portanto, o texto na tela por vezes atua como um elemento de contradição, dúvida, como procedimento de "desrealização" e quebra da diegese fílmica.

Nosso objetivo será mapear tais possibilidades e, a partir de tal levantamento, respondermos como tal procedimento é utilizado e como se relaciona com a ideia de cultura de massas a partir de uma reflexão sobre os processos de midiatização. A partir disso, faremos relações com a percepção dos diretores em relação à noção de massificação e certa cultura do consumo para refletirmos sobre como a forma com que tais conceitos estão figurados nas obras analisadas ecoam uma percepção dos filmes com seu momento histórico, tendo em vista como na segunda metade dos anos 1960 mudam os paradigmas na forma do cinema se relacionar com a comunicação de massas.

Nota-se, então, como os filmes que compõe o corpus fílmico da pesquisa exploram procedimentos que se apropriam de um imaginário da cultura pop e propõem desvios que deslocam o olhar do espectador em relação a uma estética *pop* e suas imbricações com o ambiente cultural e político do seu tempo. Um conjunto de "experimentações cinematográficas desse período procuraram matéria prima em diversas áreas, desde a sociedade de consumo, até nos meios de comunicação de massa" (SILVA, 2016, p. 52) e,

neste ambiente, muitos cineastas estreantes naquele contexto próximo a 1968 cujas obras são marcadas pela experimentação com procedimentos dos mais diversos, tensionam ao limite tais questões em um momento em que, em diversas áreas da produção artística, obras exploram com radicalidade dualidades e contradições que escancaram as relações econômicas e políticas que envolvem a "hegemonia cultural imposta pela Indústria Cultural e a Cultura de Massa" (MARCELINO, 2016, p. 39), deglutindo-as. Soma-se a isso um

> (...) hibridismo carnavalesco associado à antropofagia oswaldiana, o fascínio pelo objeto *kitsch*, o psicodelismo, o *pop*, punk e hippie, além de uma bricolagem de outros estilemas cujos significados evocam um caleidoscópio de sentidos por vezes vertiginosos (MARCELINO, 2016, p. 39).



Imagens - *A Mulher de Todos* (1969, Rogério Sganzerla)

6.1.1 A década de 1960 e os novos paradigmas de comunicação, o consumo, a cultura de massas e a indústria cultural

Durante toda a década de 1960 há um grande avanço da consolidação dos meios de comunicação de massa, marcada, por exemplo, por um crescimento significativo na difusão de televisores, antes restritos a classes mais altas, e também uma mudança significativa na forma de distribuição de informações que criaram novos paradigmas comunicacionais de grande força de construção simbólica. Como exemplo, é possível pensarmos nos eventos de repercussão nacional empreendidos por iniciativa de emissoras televisivas durante a década de 1960, em especial na segunda metade, caso da consolidação do modelo de telenovelas diárias, com destaque para a repercussão nacional de *O Direito de Nascer* (1964-1965), dos telejornais, programas de auditório, dos Festivais (em especial após 1965), etc. Programas televisivos passam a ter proeminência e gozar de uma influência nacional, de Chacrinha ao *telecatch*, dos Trapalhões aos programas de auditório de Silvio Santos e Flávio Cavalcanti, entre muitos outros exemplos que vão muito além do universo televisivo. Segundo Pignatari, citando todo um horizonte crítico da virada dos anos 1960, "a própria noção de cultura não pode ser hoje debatida sem levar-se em conta os *mass media*" (PIGNATARI, 1984, p. 61).

Diferentes formas de encarar a cultura *pop* entram em jogo num momento que marca justamente o crescimento das estratégias de comunicação de massa, da televisão e, posteriormente, a TV a cores, em meio a uma "modernização conservadora que trazia uma nova cidade consumista, sobretudo depois do Golpe de 64, já atravessada pelos media, tráfego, poluição" (MACHADO JÚNIOR, 2017, p. 176).

Soma-se a isso um período de consolidação do regime ditatorial instaurado após o Golpe de 1964, que acentua ainda mais as desigualdades e cujas relações com os grandes conglomerados de comunicação impactam diretamente em relações de poder, que passam a ser refletidas por muitos artistas e teóricos do campo mais progressista. O setor de comunicação também começa a lidar com a censura mais presente e crescem as pressões internas das emissoras para não contrariar diretamente os interesses do Estado, sejam por interesses econômicos dos próprios meios de comunicação ou por posições políticas claras de adesão ao regime de muitos donos dos conglomerados da área. Além disso, o próprio regime militar se utilizava de tal estrutura para legitimação, que passava por uma noção de identidade nacional e "integração" como eixos centrais do discurso da máquina estatal, publicizando valores moralmente conservadores e ufanistas que reafirmavam uma noção de costumes e família, mas também usando os meios de comunicação como um princípio de forjar um país integrado e homogêneo, que anulasse sua própria pluralidade.


Imagem - *Cara a Cara* (1967, Júlio Bressane)

Christopher Dunn (2009) comenta que "os anos 60 também testemunharam a consolidação da indústria cultural nacional que buscava atingir os mercados de consumo" (DUNN, 2009, p. 57). Neste contexto,

> (...) as autoridades militares incentivavam a (...) expansão e modernização das redes de comunicação, especialmente o rádio e a televisão em (...) uma iniciativa mais ampla para atingir a "integração" nacional e o controle ideológico sobre a sociedade civil, uma estratégia codificada na lei de Segurança Nacional, de 1967 (DUNN, 2009, p. 65).

Desta forma, se firma como prática de Estado “uma política de comunicações destinada a consolidar os conceitos do projeto Brasil Potência (...) e configura um esforço de criar uma imagem que se impõe massivamente à população (...) de uma nação que encontrou finalmente seu destino grandioso” (SIMÕES, 1999, p. 137). Tal horizonte inclui a criação do Ministério das Comunicações em 1967 e da Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) em 1968, primeiro governo a contar com tal atribuição, “que, sob a direção do Coronel Otávio Costa, tinha como responsabilidade centralizar as responsabilidades sobre a imagem do governo" (BORGES, 2009, p. 154). Destaca-se, contudo, os maciços investimentos públicos na área, a fundação de agências com atribuições específicas para o setor e, especialmente, a criação da Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) em 1965, que será importante na elaboração de um modelo de comunicação via satélite com a intenção de ligar as principais cidades do país, o que será implementado entre 1969 e 1970, e logo depois, em 1972, da Telebrás (Telecomunicações Brasileiras S/A). Neste contexto,

> Durante a década de 1960, o número de estações de televisão aumentou de 15 para 52, o que representa 250% (...) e o número de aparelhos televisores (...) cresceu exponencialmente. Segundo uma estimativa, havia 4,5 milhões de televisores em 1970 contra meros 78 mil em 1958 (DUNN, 2009, p. 65).

Como destaca Elio Gaspari (2002),

> Se em 1960, 9,5% das residências urbanas tinham aparelhos receptores de TV em casa, em 1970 esse número era de 40%. Parte integrante de um projeto de unidade nacional, o governo mobilizou grandes esforços de implementação de redes elétricas nas cidades, implementação de um sistema Intesalt baseado em transmissões via satélite (...). A tecnologia de transmissão via TV viabilizava um antigo projeto nacional de (in)formação “em massa”, o que significa dizer, que com a transmissão em rede para “todo território nacional”, uma mesma informação era simultaneamente recebida do norte ao sul do país (GASPARI, 2002, p. 210).

No ano de 1969, por exemplo, cabe destacar a exibição ao vivo da chegada da missão Apolo 11 ao solo lunar (em julho, graças ao recém instalado satélite da Embratel) e a implementação do primeiro noticiário televisivo diário de alcance nacional. No ano seguinte, a Copa de 1970 seria, de forma inédita, exibida ao vivo para todo o país, algo acompanhado de um elaborado aparato de comunicação para propagandear um imaginário do “Brasil que vai para frente”.

Tal horizonte do “progresso” dos meios de comunicação de alguma forma mostra-se imbricado com a forma como o estado brasileiro vislumbrava “controlar em larga medida (...) a ‘unidade’ das imagens propostas pelo ‘espetáculo do crescimento’” (BORGES, 2009, p. 152), propagar uma “pedagogia do que é ser brasileiro (...) e um sentimento de pertencimento a uma nação (...) pela difusão de comportamentos e de hábitos, pelas referências culturais e

históricas e pelo direcionamento do consumo" (KORNIS apud BORGES, 2009, p. 153-154). Desta forma,

> Circulavam pelo país diariamente milhares de imagens de um Brasil Moderno: panorâmicas dos centros urbanos, as obras da Transamazônica, a natureza domada, as indústrias, as monumentais obras públicas, a bandeira brasileira, máquinas, edifícios, automóveis, trabalhadores, todos vistos em uma tomada superior, "segura" e "planejada" do país (BORGES, 2009, p. 151).

Tal imaginário do "progresso das comunicações" será referido em inúmeros filmes que trarão à tona uma visão ácida do mal estar da sociedade de consumo e da forma como o lugar da cultura oficial e do progresso era promovido durante a Ditadura Militar.

6.1.1.1. As práticas artísticas, a colagem, a apropriação e a montagem na representação midiática

Em torno de tais apropriações da imagem dos *media* que compõem o horizonte dos cineastas aqui destacados, cabe destacar como tais propostas mostram-se permeáveis à experimentação com procedimentos dos mais variados e lidam com seus referentes através de certo "distanciamento mimético (...) sem subserviências" (MACHADO JÚNIOR, 2019, p. 241).

Tal esforço para investigar a relação do uso das inscrições de texto na representação da mídia de massas por este cinema que experimentava com uma série de procedimentos no fim dos anos 1960 e nos anos 1970 se insere em um contexto mais amplo, já que reverberam em outros campos da expressão artística. A colagem e a apropriação de imagens como parte da construção de um imaginário midiatizado, por exemplo, estarão presentes por meio de recursos dos mais variados e serão centrais para os filmes elencados que, por sua vez, já trazem como referência o uso de tais recursos na história do cinema.

Neste sentido, o cinema produzido nas vanguardas dos anos 1920 tem muito a nos revelar na maneira como incorporam procedimentos de outras práticas artísticas "que despontavam no mesmo período" (FRANCISCO, 2008, p. 121) que, de certa maneira influenciados pelos paradigmas da modernidade, também ecoam o impacto do surgimento das técnicas de montagem cinematográficas. Tal pensamento visual permeável a colagem e a apropriação teve, portanto, forte impacto na teoria do cinema (em especial na cena russa) em um período similar em que as experimentações tais recursos pelas vanguardas históricas

estavam em seu auge. Neste contexto, cabe destacar também a maneira como as fotomontagens, de Alexander Rodchenko à El Lissitzky, apenas para nos limitarmos ao exemplo da vanguarda russa, lidam com as inscrições textuais na imagem.

A *collage* é, portanto, incorporada nos meios audiovisuais e a exploração de textos, imagens e sons que se articulam em distintas camadas é um procedimento de montagem que pode ser verificado em obras das mais diversas cinematografias que partilham de uma experimentação de linguagem, em maior ou menor grau. Como comenta Cláudio da Costa (2000),

> Essa prática da colagem permitiu à imagem errar sem precisar enraizar-se num determinado espaço-tempo, sem precisar tomar uma direção ou chegar a um fim (...) ela (a imagem) erra entre as imagens da alta cultura e também entre os clichês da mídia, do cinema industrial, sem hierarquia de valores (COSTA, 2000, p. 104).

Pensados em relação às produções dos anos 1960, a noção de colagem e as implicações em torno da representação dos processos comunicacionais passam por uma mudança de paradigmas, visto que a noção de cultura de massas é outra, a circulação dos produtos foi totalmente modificada e a linguagem publicitária é cada vez mais imbricada nos meios de comunicação.

6.1.1.2. Um panorama da arte *pop* e os anos 1960: a prática artística e os novos paradigmas comunicacionais

Há, portanto, na década de 1960 um momento de pujança da nova ordem do consumo, cujo plano de fundo são os novos paradigmas comunicacionais. A arte pop sessentista levará tal diálogo às ultimas consequências, tendo em vista novas relações advindas do mercado da arte que cada vez mais tensionavam a relação entre a associação entre os bens de consumo e a prática artística, o que se dá nos EUA ainda nos anos 1950 e, no caso da América Latina, em especial, a partir do início dos anos 1960. Neste contexto, muitos artistas exploram a figuração da palavra enquanto um procedimento dialético, seja através de jogos de linguagem ou como elementos da colagem que tem o gesto de apropriação de imagem enquanto recurso essencial.

No caso norte-americano, como antecipado, a produção da dita *pop art* antecede àquela encontrada na geração brasileira preocupada com estas questões que se consolidou nos

anos 1960, se destacando pela liberdade em torno da apropriação de materiais gráficos, o que vai além dos procedimentos de colagem, e o jogo com as dimensões gráficas da imagem, que ecoam em obras de cineastas-artistas como Andy Warhol e Claes Oldenburg, cujas trajetórias desde o início dos anos 1960 exploraram as zonas intersticiais de certa cultura aurática dos ícones *pop* da sociedade de consumo, jogando com as ambiguidades diante de certa superficialidade iconográfica da indústria cultural. A isto, soma-se também forma como a geração *beat*, o *rock and roll*, a geração engajada do *folk* norte americano (que, em parte, irá aderir à guitarra elétrica), entre inúmeras outras práticas artísticas que irão ressoar nos meios de comunicação e trazer a tona todo um horizonte contracultural de forma a colocar em questão a sociabilidade burguesa e seus anseios (o que passa por uma liberação da moral sexual e sua normatividade) e que se mostram permeáveis a questões latentes na política americana, como os movimentos políticos de oposição aos conflitos armados na Coréia e no Vietnã, a luta pelos direitos civis, os movimentos raciais e feministas, o embate com pautas morais conservadoras de costumes, a tensão da Guerra Fria. Por todo o mundo, diferentes campos da prática artística incorporam tais questões, algo que se fará presente na obra de alguns cineastas modernos, como comentado por Moraes (2009), a partir de um olhar para a *Nouvelle Vague* francesa e o caso de Godard:

> Jacques Aumont (...) no último capítulo de seu livro *O Olhar Interminável* (...) afirma que Godard, ao se apropriar muito particularmente de procedimentos da *pop art*, inventou e desmontou o pós-modernismo antes do surgimento do próprio. E o fez para continuar sendo aquilo que ele não pode deixar de ser: um moderno (MORAES, 2009, n.p).

No caso latino-americano, ainda que tal cultura do consumo estivesse distante dos parâmetros da indústria cultural norte-americana, o momento de "modernização conservadora" baseada na expansão de bens de consumo que irrompe ao longo de toda a década de 1960 ecoa fortemente em toda uma geração de artistas que partilham entre si uma "rejeição da arte 'elitista' moderna, o interesse pela mídia popular, como o design gráfico os quadrinhos e fotos de jornal; a experimentação com a produção de massa; e o foco na vida cotidiana" (DUNN, 2009, p. 106).

Voltando-se para o caso brasileiro, apesar de encontrar procedimentos comuns com práticas da arte pop norte-americana, as respostas ao contexto político e social contidas nestas obras, em um contexto não-democrático com a consolidação do Golpe de 1964, trazem inúmeras outras implicações. No cinema podemos mencionar, por exemplo, os três episódios do filme *Em Cada Coração um Punhal* (1969, Sebastião de Souza, José Rubens Siqueira e

João Batista de Andrade): a deglutição dos bens de consumo de massa de *Transplante de Mãe*, a obsessão pelo consumo em *Clepsusana* e a alegoria de *O Filho da Televisão*, em um gesto radical de "devoração" entremeado na ácida crítica em torno da noção de consumo de massas a partir de um incorporação do imaginário pop urbano de um momento de grande crescimento da industria cultural, principalmente da TV.

No campo teatral, por sua vez, é possível, pensarmos em obras bastante distantes entre si, de *O Rei da Vela* (1967) do Teatro Oficina, cujo protagonista é justamente astro pop totalmente fabricado pela indústria cultural e depois digerido por ela, aos trabalhos realizados por José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler, como *Tarzan do Terceiro Mundo* (1968), *Rito do Amor Selvagem* (1969, baseada no texto *Nações Unidas*, 1966-1967), enquanto na sua literatura, obras como *Lugar Público* (1964) e *Panamérica* (1967), radicalizam tal relação ao extremo a partir do que Evelina Hoisel (1980) define como os "estilhaços da cultura pop" (HOISEL, 1980).

O caso citado de José Agrippino de Paula tem muito a nos revelar neste sentido. Caso à parte no contexto cultural brasileiro, sua produção literária, para o cinema ou mesmo para o teatro, incorpora radicalmente o referencial dos procedimentos *pop art*, ainda que "preservando suas ambiguidades" (MORAES, 2011, p. 124), da geração *beat*, da *avant-garde* norte-americana, dos modernistas, em especial de Oswald de Andrade, e estabelece múltiplas pontes com a geração impactada pelo tropicalismo na segunda metade dos anos 1960, contrapondo-se frontalmente às "estruturas construídas em sólidos terrenos intelectuais" (MADAZZIO, 2005, p. 24) presentes no discurso de certa parcela da esquerda brasileira que via na clareza discursiva uma forma de embate com o regime ditatorial vigente. Tendo no horizonte uma reflexão ampla sobre a indústria cultural, a mídia sensacionalista e o consumo massificado, há na sua obra um descolamento da estrutura simbólica que rompe as relações de historicidade que estariam vinculadas, de forma a ressaltar a opacidade dos personagens, que passam a flutuar num espaço de cultura midiatizada em meio aos mitos da cultura pop e seus "estilhaços de cultura" (como definido por Hoisel, 1980) em um "processo de mitificação da história e de ficcionalização do acontecimento cotidiano" (SANTIAGO apud HOISEL, 1980, p. 11). Neste sentido, a obra de Agrippino parece ecoar no texto de Waly Salomão *A praia da Tropicália*, presente no livro *Armarinho de Miudezas* (1991) em que o poeta diz: "Como suportar a racionalidade estreita que acusa o Tropicalismo de irracionalista e destruidor da razão?" (SALOMÃO apud ANDRADE, 2011, p. 33).

O autor incorpora a sobreposição de camadas e a polifonia de vozes, articuladas na sua superfície e, "apesar do caos fazer parte dessa estética, a obra como um todo se apresenta extremamente coerente" (MADAZZIO, 2005, p. 27), o que ecoa tanto em *Hitler III Mundo*, 1968) quanto na sua obra literária que, por sua vez, incorpora elementos da "linguagem cinematográfica" (MADAZZIO, 2005, p. 23), caso de *Panamérica* (1967), "uma viagem pelo imaginário mundano da indústria cultural estadunidense, como num desrecalque 'onírico' da subjetividade encantada por Hollywood" (MACHADO JÚNIOR, 2017, p. 176), e *Lugar Público* (1964), que evidencia sua "atração pelo mergulho nas neuroses da vida urbana que se modernizava ruidosamente no país" (MACHADO JÚNIOR, 2017, p. 176).

No campo das artes plásticas, por sua vez, destacam-se as obras de artistas como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Nelson Leirner e Claudio Tozzi, que trazem à tona uma figuração muito presente do horizonte político autoritário pós-Golpe de 1964 e respondem a novos paradigmas de sociabilidade, cada vez mais midiatizados, que levam a uma cultura urbana sessentista muito distinta daquela da década anterior, povoada pelo universo da cultura de massas, da estética da publicidade, dos grandes outdoors, de uma maior poluição visual e sonora, e, ao mesmo tempo, de um agravamento dos problemas urbanísticos das grandes cidades. Para o presente estudo, será essencial pensar como tal geração lidou com tais relações entre a prática artística e os meios de comunicação de massa, tema de reflexão de Ana Maria Maia em *Arte-Veículo* (2015) e no catálogo da exposição homônima (2018). No livro, a autora destaca como tais artistas se enveredaram por uma investigação em torno dos "meios de comunicação de massa no Brasil" (MAIA, 2015, p. 21) através dos mais distintos modos "os modos de questionar discursos" (MAIA, 2015, p. 21), ou seja, há uma postura mais distanciada dos materiais incorporados da cultura de massa que reitera não tratar-se de uma adesão e sim um olhar crítico para seus procedimentos. A arte pop brasileira inclusive irá figurar como elemento de cena em alguns dos filmes do período, caso de *Um Homem e sua Jaula* (1969, Fernando Coni Campos) e, em especial, no curta *Ver Ouvir* (1966, Antonio Carlos Fontoura), cuja estrutura radicaliza tal relação.



Imagem - *Um Homem e sua Jaula* (1969, Fernando Coni Campos)

Além deste, cabe uma menção à figuração da arte *pop* no espaço da cena em *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães), obra bastante permeável a inúmeras inserções de texto no contexto de certa ambientação urbana soteropolitana, que inclui menções a cartazes de cinema (de filmes como *Ho!,* 1968, Robert Enrico, com Jean-Paul Belmondo), outdoors, revistas e HQ's ("A Queda do Império Romano") e à cena artística ali estabelecida.



Imagens - *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães)

Porém, muito mais essencial do que a incorporação de outros campos da prática artística que dialogavam com esses recursos, será a forma como tais filmes incorporam enxertos de diferentes mídias (seja o rádio, a televisão, a publicidade, aos outdoors, etc.) que passam a permear a narrativa fílmica de forma a, a partir de procedimentos dos mais diversos, ecoarem as transformações dos paradigmas comunicacionais nos quais a relação com os bens da indústria cultural já não se dava da mesma forma que antes.

Há, portanto, nos exemplos que mais radicalizam tal estrutura, um descolamento da estrutura simbólica que rompe as relações de historicidade que estariam vinculadas, como se

os personagens passasse orbitar em um lugar midiatizado dos mitos da cultura pop. Desta forma, nota-se como nas obras de diversos artistas desta geração,

> A imagem do "popular" aqui passava a ser encarada com um dado presente, complexo, feito do cruzamento de várias temporalidades, origens e destinos, uma espécie de "força centrífuga" sempre deslocadora de significados mais claros sobre si mesma (BORGES, 2009, p. 77).

Em meio a tais estratégias de ressignificação e deglutição, soma-se, certamente, todo um horizonte crítico em torno de certo lugar do "consumo" e da lógica ufanista do "progresso" que passa a ser ironizada e posta em xeque, questões que abordaremos nos tópicos subsequentes.

6.1.2. O sujeito dos grandes centros urbanos, o consumo e sua representação no cinema brasileiro

A segunda metade da década de 1960 é, portanto, marcada por uma influência cultural mais adensada dos meios de comunicação de massa e da noção de consumo na construção do sujeito dos grandes centros, o que gera uma nova relação com os espaços urbanos (outdoors e letreiros luminosos) e privados/domésticos (a transmissão televisiva, que se torna o centro da sala de estar) com novas formas de construção das identidades em um universo pautado pelo consumo (entre as quais a incomunicabilidade é referida em várias obras como consequência deste processo).

Trata-se, portanto, de um período marcado por uma mudança na relação dos habitantes com o espaço dos grandes centros urbanos, que se soma ao aumento populacional, à industrialização e a um crescimento desordenado da periferia das cidades, que gera outros paradigmas para pensar os problemas sociais das principais capitais, o que ecoa em muitas produções da época. Segundo Rubens Machado Júnior (2017),

> O Cinema Novo resistiu em penetrar neste universo, assim como a nossa melhor música resistiu ao *pop* e ao *rock*. Caso contrário não explicamos a explosão musical do Tropicalismo, bem como a urbe convulsa do Cinema Marginal, ou a irônica filigrana do espaço público no experimentalismo superoitista (MACHADO JÚNIOR, 2017, p. 176).

Ao longo década de 1960, obras ambientadas nos grandes centros urbanos introduzem ambiência das metrópoles, ainda que com referências mais fugidias aos novos paradigmas de comunicação e consumo. Ainda assim, o processo de industrialização se evidencia nestas obras, assim como um personagem urbano angustiado pelos dilemas da modernidade. Dentre

elas, podemos citar o caso de filmes de realizadores como Walter Hugo Khouri (caso de *Noite Vazia*, 1964 e o episódio de *As Cariocas*, 1966), Luiz Sérgio Person (*São Paulo S.A.*, 1965), Gerson Tavares (*Amor e Desamor*, 1966), Domingos Oliveira (*Todas as Mulheres do Mundo*, de 1966 e *Edu, Coração de Ouro*, de 1967). A ambientação urbana ecoa, ainda de outra forma em obras ligados ao cinemanovismo no contexto pós-1964, caso de Cacá Diegues (*A Grande Cidade*, 1966), Paulo César Saraceni (*O Desafio*, 1965), Ruy Guerra (*Os Cafajestes*, 1962, no qual, parte se passa no Rio de Janeiro e outra em Cabo Frio), e de forma tímida, em Mário Fiorani (*A Derrota*, 1966, que pressupõe um espaço urbano, mas concentra-se na situação de confinamento do personagem). Ramos (1987) comenta que

> A partir daí se encontra aberto o campo para o aproveitamento de uma série de elementos estéticos condenados pela tabela valorativa do Cinema Novo (...), essencialmente urbanos: (...) as histórias em quadrinhos, a propaganda, o romance policial, os meios de comunicação de massa (rádio, TV) e suas mensagens (os cantores de iê-iê-iê, locutores cafajestes, mocinhas apaixonadas, galãs cafonas, etc.), o jornalismo sensacionalista, o próprio cinema em sua vertente mais consumista, etc. (RAMOS, 1987, p. 80-81).

Nas obras citadas, porém, não se verifica a figuração de uma saturação do homem urbano perante os meios de comunicação de massa, o consumo, as divisões de classe e o crescimento das periferias, mas focado na construção de um sujeito impactado por certa modernidade que já estava presente na construção do imaginário carioca dos anos 1950, da Bossa Nova e da zona sul.

Será apenas no cinema produzido pela geração seguinte, próximo ao contexto de 1968, que se radicaliza a exploração do universo das mídias de comunicação de massa no espaço urbano, marcado por atravessamento de um meio saturado por letreiros, outdoors, poluição sonora e visual, vitrines, trânsito, com atenção ao descartável enquanto paradigma de consumo. Emergem um conjunto de filmes que, num contexto político cada vez mais repressivo e sufocante, trazem à tona um contexto cada vez mais midiatizado, em meio à novos paradigmas de modernidade que apontam para um "progresso" excludente e cada vez mais dependente do poderio econômico. Há, portanto, uma distância significativa entre a forma como o espaço urbano aparece representado em *Edu, Coração de Ouro* (1967, Domingos de Oliveira) daquele encontrado em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), *Em Cada Coração um Punhal* (1969, Sebastião de Souza, José Rubens Siqueira e João Batista de Andrade) e *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins), por exemplo, que levam ao limite o uso de outros procedimentos que evocam um

espaço saturado de referências à esse universo de fabricação de mitos da sociedade de consumo.

6.1.2.1. Antecedentes: por uma abordagem histórica das representações da mídia de massa no cinema e o uso das inserções de texto

O cinema, enquanto um fenômeno da modernidade, por excelência foi a prática artística que mais se consolidou enquanto um fenômeno de massas no século XX. A relação com fenômenos mediáticos ligados a outras práticas artísticas seja, no caso brasileiro, na incorporação dos astros da Rádio Nacional ou mesmo de ídolos midiáticos dos anos 1960, acompanham a historia do desenvolvimento dos aparatos de comunicação e implicam multifacetárias relações com o mercado audiovisual. Neste contexto da produção sessentista, os exemplos são variados e poderiam ir desde o caso de Pelé em *O Rei Pelé* (1962, Carlos Hugo Christensen), em que o jogador ficcionaliza sua própria história enquanto sujeito midiático, ou mesmo os filmes produzidos após a segunda metade da década de 1960 protagonizados pelas estrelas do programa *Os Adoráveis Trapalhões* (inicialmente exibido na TV Excelsior, 1966-1968, que posteriormente se tornariam ícones televisivos) ou mesmo por ídolos da Jovem Guarda, como *Os Incríveis Neste Mundo Louco* (1967, Brancato Júnor), estrelado pela banda Os Incríveis, *Juventude e Ternura* (1968, Aurélio Teixeira), protagonizado por Wanderléa, e *Pobre Príncipe Encantando* (1969, Daniel Filho), cujo personagem central é interpretado por Wanderley Cardoso.

Nota-se, portanto, que a televisão é essencial neste processo de mudança dos paradigmas comunicacionais, algo que irá reverberar em inúmeros filmes. A figuração da imagem televisiva no cinema, já presente em obras das décadas anteriores, portanto, tem muito a revelar sobre este processo se investigarmos, de forma comparativa alguns exemplos de períodos muitos distintos no cinema brasileiro, para que possamos, por fim, caracterizar as particularidades desta nova relação que se estabelece com a dita "cultura de massas" na segunda metade da década de 1960.

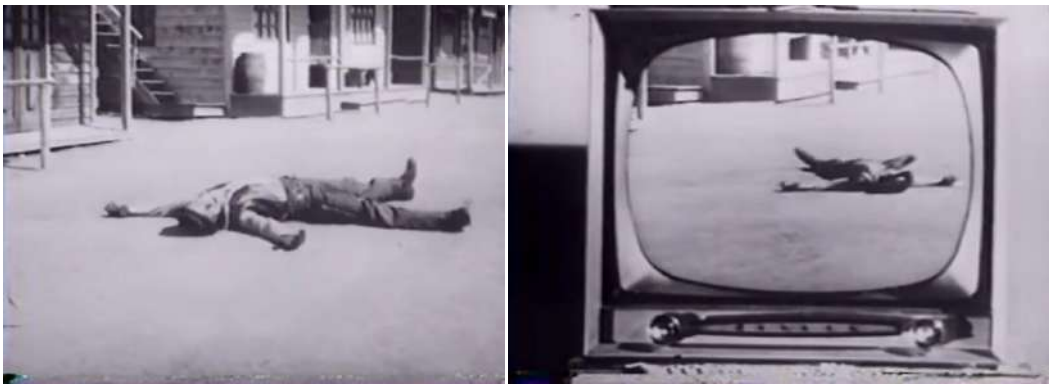
Em alguns casos iniciais, nota-se especialmente que, na figuração de tal imaginário da TV, não há diferença aparente nas características da imagem televisiva da imagem cinematográfica, o que reverbera em sequências dos filmes *Uma Aventura aos 40* (1947, Silveira Sampaio), *Quem Matou Anabela?* (1956, Dezső Ákos Hamza), *Absolutamente Certo*

(1957, Anselmo Duarte) e *No Tempo dos Bravos* (1964, Wilson Silva). O primeiro caso pode ser verificado em *Uma Aventura aos 40*, anterior à chegada da TV comercial no Brasil, já que a primeira transmissão televisiva no país data de setembro de 1950. O filme é introduzido como uma história ambientada quase três décadas mais tarde, em 1975, em que o espectador pode interagir diretamente com o televisor e comunica-se com o apresentador. Na narrativa, um renomado professor ao assistir uma retrospectiva sobre sua vida na televisão passa a questionar a versão apresentada de sua trajetória diretamente com o apresentador, que reage perguntando a ele se "o senhor vai deixar que eu continue contando a sua história?". O protagonista pede, então, permissão para contar a sua versão da história, menos "chapa branca" do que aquela que estava sendo contada pelo programa televisivo e mais focada em sua vida pessoal. No filme, a "imagem televisiva" se mistura com a imagem da memória do professor, sem que haja uma fronteira entre ela e a imagem cinematográfica. É curioso notar, por exemplo, que diferentemente de outros filmes que também trabalham a possibilidade de que os personagens podem "entrar na televisão", como *Super Xuxa contra Baixo Astral* (1988, Anna Penido e David Sonneschein) ou de *O Efeito Ilha* (1994) em que um sujeito passa a ter sua imagem transmitida em todos os canais de forma continua, no filme de Silveira Sampaio, a imagem televisiva não entra em cena enquanto tal e é representada como um aparato comunicacional semelhante a uma videoconferência e não como uma mídia de massas.

Os exemplos seguintes, já dos anos 1950 trarão a tona personagens que se relacionam a este ambiente televisivo, caso das produções paulistas *Quem Matou Anabela?* (1956, Dezső Ákos Hamza, produção da Maristela), em que uma das personagens trabalha em uma emissora televisiva, que funciona como pano de fundo para justificar os números musicais, e *Absolutamente Certo* (1957, Anselmo Duarte, produção da Cinedistri, de Oswaldo Massaini), um pioneiro no retrato da televisão no cinema brasileiro, na qual, segundo Jean-Claude Bernardet "o cinema deixa-se fascinar pela tralha da televisão" (BERNARDET, 1995, p. 193). Protagonizado e dirigido por Anselmo Duarte, o filme conta a história de um funcionário de uma gráfica (Zé do Lino) que, após decorar todos os números da agenda telefônica, é chamado para um programa televisivo chamado Absolutamente Certo (que era também transmitido pelo rádio) pelo filho do seu chefe, que é especializado em apostas ilegais, forçando-o a errar a última pergunta. O filme tem como ambientação um programa realizado nos moldes dos primórdios da televisão brasileira, sem incluir uma reflexão mais ampla sobre este meio de comunicação, que se torna um pano de fundo (através do jogo de perguntas e respostas), que inclusive justifica as apresentações musicais enxertadas na trama.

Os bastidores da televisão não fazem parte do conflito e a relação entre os funcionários da emissora com os personagens é cordial e carrega uma imagem assistencialista, já que pode premiar o protagonista e permitir a verba para que o seu casamento se realize.

No último caso, *No Tempo dos Bravos* (1964, Wilson Silva), faroeste infantil dirigido por Wilson Silva com um elenco de crianças, apenas na cena final nos é revelado que a imagem que havíamos visto até agora era a de um televisor. Para isso, a última cena exibe um plano semelhante àquele da sequência que o antecede, mas como se fosse a imagem da TV, assistida pelos personagens, que passam, então, a conversar sobre o filme e, no diálogo, há uma discordância entre os garotos para avaliar a "fita" como "bom ou ruim". Neste momento, a mãe inclusive afirma que "nos filmes de *bang bang* tudo se resolve com violência" e desliga a televisão, ao que garotos respondem com um gesto contrariado.



Imagens - *No Tempo dos Bravos* (1964, Wilson Silva)

Nos quatro casos referidos, não há qualquer horizonte de refletir criticamente a TV enquanto uma meio de comunicação e aquela que se apresenta como a "imagem televisiva" se mistura na trama, sem que se explorem nenhuma particularidade da imagem eletrônica ou qualquer relação disruptiva que marque uma diferença entre distintos regimes de imagem. Ao contrário, há aqui uma total absorção na relação estabelecida entre os meios.

É na segunda metade dos anos 1960 que, em meio ao avanço dos meios de telecomunicações e suas implicações em certa cultura urbana midiatizada, emergem filmes que radicalizam procedimentos que exploram criticamente o universo televisivo, o que inclui um horizonte muito presente da noção de massificação (em especial, pela forma como refletem como os anúncios e propagandas estão imbricados na imagem televisiva).

No caso brasileiro, destaca-se neste contexto, por exemplo, o gesto trazido por alguns filmes que, pautados pelo protagonismo de ícones pop, incorporam no olhar para a cultura do consumo e aos meios de comunicação de massa um gesto de curtição intertextual

autorreferencial, caso do nunca lançado *SSS Contra a Jovem Guarda* (1966, Luiz Sergio Person, inacabado) e, em especial, da trilogia de filmes dirigidos por Roberto Farias, *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura* (1968), *Roberto Carlos e o Diamante Cor-de-rosa* (1970) e *Roberto Carlos a 300 Quilômetros Por Hora* (1971), e sua forma de incorporar o universo pop através de um jogo metalinguístico que discute e assimila os códigos do cinema de gênero ao mesmo tempo que os expõem criticamente. Nas obras citadas, percebe-se como o referencial da cultura de massas é presente e, ao mesmo tempo, como as relações estabelecidas com o universo da cultura pop são tão distintas, em especial, se considerarmos estes casos em que o personagem (Roberto Carlos) ficcionaliza sua própria história enquanto mito da indústria cultural.

Neste contexto, cabe destacar o olhar para os meios de comunicação de massa em filmes como *Bebel, Garota Propaganda* (1968, Maurice Capovilla), *Anuska, Manequim e Mulher* (1968, Francisco Ramalho Jr.) e seu retrato do mundo da propaganda, o iê-iê-iê em *ABC do Amor* (1966, Eduardo Coutinho), as referências à cultura pop e a inserção da imagem televisiva em *O Homem que Comprou o Mundo* (1968, Eduardo Coutinho), as referências à cultura de massas em *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor* (1972, Luiz Sérgio Person), as referências ao universo pop em *O Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil* (1971, Antônio Calmon), o universo da TV do episódio *Roy, o Gargalhador Profissional* do filme *O Ibrahim do Subúrbio* (1976, Asfolfo Araújo) e principalmente o caso de *As Delícias da Vida* (1974, Maurício Rittner) que joga com inserções frequentes daquela que seria a "imagem televisiva" na narrativa fílmica através de um jogo com a maneira como os anúncios ali estão imbricados, o que reverbera diretamente o comentário de Décio Pignatari, para o qual, "às vezes é difícil dizer o que não é publicidade na televisão. Este veículo é (...) o mais poderoso criador de folclore urbano de nossos dias. E este folclore está ligado às vendas diretamente – depende delas para existir e subsistir" (PIGNATARI, 1984, p. 29).



Imagens - *As Delícias da Vida* (1974, Maurício Rittner)

6.1.3. O cinema pós-1968 de Invenção e o jogo com a cultura urbana e a mídia de massas

Paralelamente, em meio ao contexto de 1968, outros projetos de cinema, os quais tentaremos esmiuçar ao longo do presente capítulo, radicalizam ainda mais a figuração de uma cultura urbana massificada, optando por um lugar do "mau gosto", do escracho e da curtição, o que inclui inúmeros filmes paulistas produzidos junto à Boca do Lixo como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), *Hitler III Mundo* (1968, José Agrippino de Paula), *As Libertinas* (1968, Carlos Reichenbach, Antonio Lima e João Callegaro), o filme de episódios *Em Cada Coração um Punhal* (1969, Sebastião de Souza, José Rubens Siqueira e João Batista de Andrade), *O Pornógrafo* (1970, João Callegaro), *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970, João Silvério Trevisan). Além destes, destacamos o filme de episódios carioca *América do Sexo* (1969, Luiz Rosemberg Filho, Flávio Moreira da Costa, Rubens Maia e Leon Hirzsman), as produções mineiras *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1969, André Luiz Oliveira), *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins), *Bang Bang* (1970, Andrea Tonacci), os curtas *Vida é Consumo* (1969, Ênio Lamoglia Possebon e Walter Hiroqui Ono) e *Burp* (1968-1969, Cristina Brandt e Sandro Sandroni), entre muitos outros.

Soma-se a esta cena um conjunto de obras produzidas no contexto universitário que também incorpora, por meio dos mais variados recursos, a figuração da cultura de massas e do consumo por meio do texto, caso de *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (1968, Djalma Limongi Batista), *A Morte da Strip-teaser* (1969, Eduardo Leone), *The Southern*

Contest Myth (1969, Djalma Limongi Batista) e *Eu Sou Você, Nós Somos Ele* (1970, Suzana Amaral), entre os quais nos concentraremos especificamente nos dois primeiros. Em relação a *Eu Sou Você, Nós Somos Ele*, em razão da dificuldade de obter o filme, nos limitaremos a citar que o filme é estruturado a partir de uma única situação em torno de um outdoor com a frase "o que é bom para o EE.UU é bom para o Brasil" cercado por dois homens armados que o vigiam. Quando um tiro é dado no outdoor, disparos de arma de fogo são trocados e a câmera é atingida.

Ao longo da década de 1970, tais temáticas continuam muito presentes, como veremos nos exemplos dos filmes de Ozualdo Candeias (*ZéZero*, 1974, e *O Candinho*, 1976) e Luiz Rosemberg Filho (*A$$untina das Amerikas*, 1976).

O escracho, a paródia, o deboche são elementos comuns na forma com que este cinema pós-1968 estabelece um diálogo com a cultura de massas, cuja linguagem se torna um mecanismo estruturante. Como proclama Sganzerla, "já que não podemos fazer nada, partamos para o deboche" (SGANZERLA apud BILHARINHO, 2007, p. 39). Há uma oscilação ente uma postura autorreferente em relação ao universo representado e uma ruptura que se dá através da montagem. Segundo Ramos (2018),

> A linguagem que os jovens cineastas marginais da Boca buscavam permite o deglutir de objetos estéticos intragáveis ao estômago cinemanovista (...) e o universo da sociedade de consumo e da cultura de massa é incorporado pela narrativa marginal de forma ativa. Ao incluirmos também os restos bregas e degradantes da cultura de massa, teremos uma das chaves para o que foi definido como Estética do Lixo (RAMOS, 2018, p. 183).

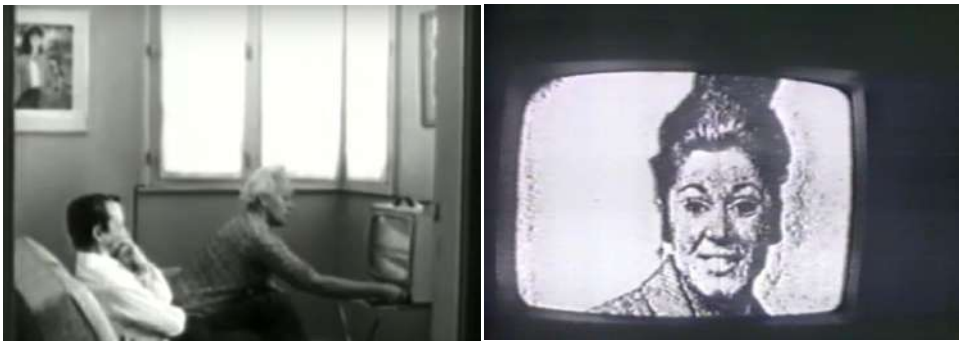
Claudio da Costa (2000) relaciona também os procedimentos de colagem com o uso do texto, que parte da cultura urbana e da arte pop. Para tanto, o autor retoma o pensamento de Ismail Xavier, para quem, nestas obras produzidas na virada dos anos 1960 para os 1970 "a colagem produz uma nova inflexão na consciência de artistas e críticos quanto à questão da indústria cultural, que tem na tropicália a sua maior expressão no plano estético" (COSTA, 2000, p. 103-104) e que irá ecoar pelos mais diversos campos da prática artística.

O tópico não se propõe a esgotar todos os filmes que de alguma maneira dialogaram com a representação da mídia de massas no cinema naquele contexto, mas sim refletir sobre determinadas obras que indiquem procedimentos de figuração do texto na tela na relação com uma noção de cultura midiática nas quais nota-se, especialmente, a

> (...) exploração das relações entre o icônico e o verbal, entre percepção visual e leitura do texto (as palavras dispostas na superfície da página), posturas que sinalizavam a interação entre o projeto literário, as artes visuais e as experiências urbanas (XAVIER, 2006, p. 7).

Percebe-se, portanto, um cinema permeado "pelos meios de comunicação e pela saturação das imagens, dado o processamento acelerado da informação e a interpelação agressiva da publicidade" (XAVIER, 2006, p. 7) que, por sua vez, se utiliza de uma "incorporação *pop*, irônica, dos clichês e dos protocolos da indústria cultural, dentro do espírito da colagem" (XAVIER, 2006, p. 7).

6.1.3.1. A imagem da mídia de massa invade a narrativa fílmica: imagem-vírus, *collage* e ruído



Imagens – *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969, Júlio Bressane) e *O Anunciador* (1970, Paulo Bastos Martins)

A partir da reflexão sobre a utilização de tais procedimentos no corpus fílmico identificado, será possível investigarmos casos em que a palavra escrita figura como parte da representação da mídia de massa, o que tem muito a nos revelar sobre como o próprio cinema era entendido por tais autores em meio a tal mudança de paradigmas nas telecomunicações e a relação de tal figuração com o seu tempo histórico, tendo em vista o papel dos meios de comunicação para legitimação da Ditadura Militar.

Portanto, a partir de um mapeamento do uso de tais possibilidades que envolvem a figuração de tais recursos na sintaxe fílmica e do levantamento dos usos do texto na tela e suas estratégias narrativas, investigaremos os casos em que se verificam procedimentos em torno da inserção disruptiva daquela que seria a "imagem das mídias de massa" de forma a tensionar a sua reverberação no imaginário de certa cultura urbana, o que inclui a inserção de outdoors, recortes publicitários de jornais e revistas, fragmentos da imagem televisiva e suas interfaces gráficas, *letterings* e o imbricamento com o imaginário da publicidade, etc.

O estudo de tal procedimento é fundamental em um conjunto significativo de obras, caso de *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins), a inserção

da mídia de massas *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), e sua presença em inúmeras obras de Luiz Rosemberg Filho, o que incluem as citações irônicas à linguagem publicitária em seu episódio em *América do Sexo* (1969), os procedimentos de colagem presentes em *A$$untina das Amerikas* (1976) e a incorporação da imagem televisiva em *O Santo e a Vedete* (1982), por exemplo, nos quais a figuração da imagem midiática na sua relação com a cultura de consumo aparece enquanto um ruído que invade a imagem fílmica. Tendo em vista tal horizonte aqui apresentado, investigaremos, portanto, tal noção de ruído como uma forma de subverter a lógica do processo comunicacional enquanto uma interrupção da emissão das imagens. Como define Décio Pignatari (1984), "chama-se de ruído a todo e qualquer fenômeno que perturbe, mutile ou destrua a mensagem" (PIGNATARI, 1984, p. 34), seja no corte, nos problemas advindos da equalização do som, ou mesmo a total ausência de sinal.

6.1.3.2. A imagem televisiva e seus ruídos invadem a tela: sintonia, flicagem, dissintonia e presença da palavra escrita



Imagens - *A$$untina Das Amérikas* (1976, Luiz Rosemberg Filho)

Na filmografia destacada, tal horizonte da mídia de massas evoca com frequência a figuração de enxertos dos mais diversos (jornais, revistas, letreiros luminosos) e o jogo com a linguagem televisiva aparece referida de várias formas, que incluem a figuração em cena de enxertos que dialogam com sua interface gráfica (os letreiros e *letterings*, assim como constante alternância com os informes publicitários que invadem a imagem). Em meio às imagens exibidas filmadas dos aparelhos televisivos, incluem-se ainda procedimentos de ressignificação de materiais de arquivo, como veremos, por exemplo, na obra de Jairo Ferreira e no caso de *A$$untina Das Amérikas* (1976, Luiz Rosemberg Filho) no qual a imagem filmada da TV faz referência a regimes autoritários (caso das referências nazistas exibidas). No filme, cabe destacar ainda como as escolhas de enquadramento destacam as particularidades da imagem eletrônica com a intenção de reiterar a ausência de profundidade de campo da imagem televisiva e publicitária, o que dialoga com uma discussão trazida por

Rosemberg em *A$$untina*, em que um dos personagens faz referência às imagens da mídia de massa como aquelas sem "consciência histórica", ou seja, como se a TV e as propagandas enxertadas fossem testemunha de um mundo sem história ("imagem fabricada"), enquanto o cinema se coloca como "a vida em si" (a dita "imagem cósmica" por ele referida).



Imagens – *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1972, Júlio Bressane)

A figuração da TV e seus ruídos em cena (a falha da sintonização, a flicagem e dissintonia total) é, portanto, um dos procedimentos de maior destaque nesta ambiência do caráter gráfico da imagem para refletir os processos comunicacionais massificados e pode ser vista em filmes como *Blablablá* (1968, Andrea Tonacci), *Hitler III Mundo* (1968, José Agrippino de Paula), *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e em obras de Luiz Rosemberg Filho *como A$$untina das Amérikas* (1976) *O Santo e a Vedete* (1982). Nestes exemplos, um aparelho televisor dessintonizado ou com fortes ruídos na imagem em cena aparece como um ruído comunicacional em meio a um vasto horizonte de referências da cultura de massas que surgem por meio de cartazes, rótulos de produtos, letreiros, informes publicitários, etc.

No caso de *O Bandido da Luz Vermelha* é possível mencionar, por exemplo, a flicagem de um televisor no quarto de Janete Jane (Helena Ignez) assim como no estúdio televisivo em que J.B. da Silva (Pagano Sobrinho) seria entrevistado.



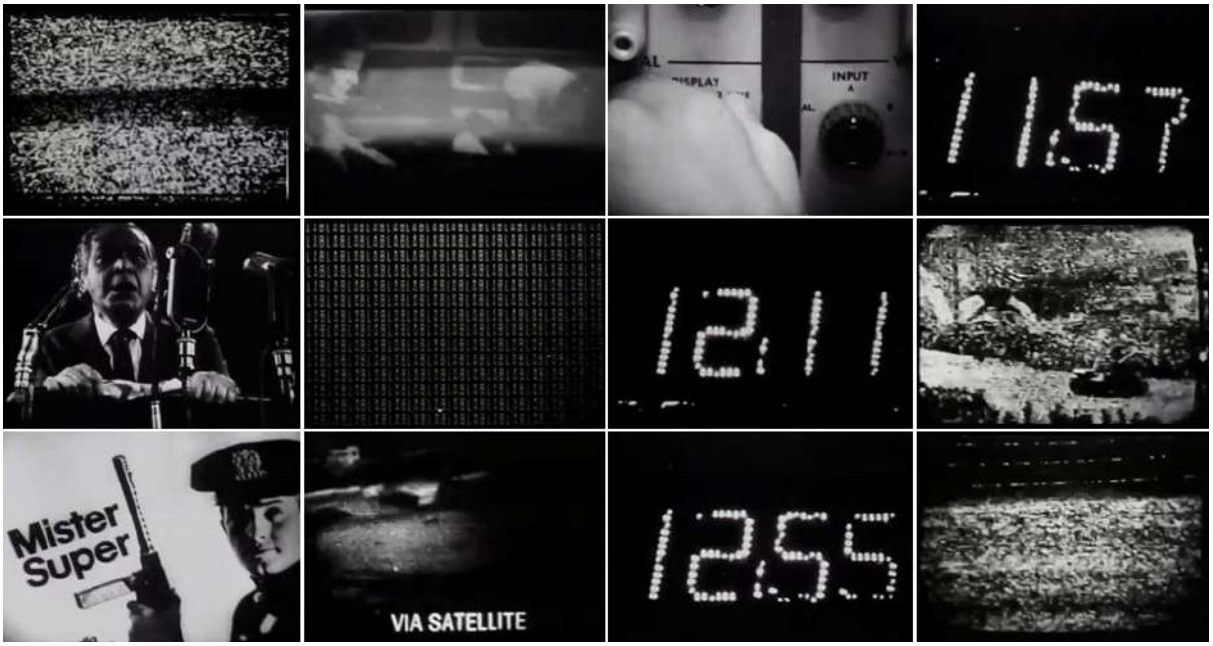
Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla)

Em *Hitler III Mundo* destacamos a cena final, na qual, um televisor fora de sintonia aparece em cena enquanto um dos personagens (o samurai interpretado por Jô Soares) interage com a imagem, que aparece em diálogo com os "estilhaços da cultura", como definido por Hoisel (1980), enquanto um jogo com os mitos da sociedade de consumo por meio da desarticulação da sua linguagem. Há duas sequências no filme em que a situação se repete, com o mesmo gesto: o personagem passa suas unhas no televisor, o que pode ser pensando como gesto performático de "sentir a imagem" do televisor de tubo como um objeto deslocado do seu intuito de "emitir imagens". É no estranhamento deste "gestus" que é explorada a superfície da imagem videográfica como uma "outra" imagem, que se apresenta por meios dos ruídos do consumo de mídia de massas, que ali tem seu aparato exposto e desconstruído, evidenciando a acentuação da falta de comunicação a qual a ausência de sintonia remete. O televisor aparece como um objeto a ser codificado e manipulado pelo personagem e, ao mesmo tempo, enquanto uma imagem gráfica, cuja linguagem é ali anulada e, neste sentido, torna-se a antípoda da representação da relação de consumo pressuposta. Agrippino, portanto, através de tal situação, desloca o aparelho de TV da sua função de "emissora" e recodifica seu significado diante da noção de mídia de massa através de seu "ruído" técnico em um jogo performático que sua desvia funcionalidade de forma a reiterar a ausência de comunicação pressuposta no aparelho em si enquanto objeto.


Imagem - *Hitler III Mundo* (1968, José Agrippino de Paula)

Outro exemplo fundamental da presença de tal procedimento neste contexto é *Blablablá* (1968, Andrea Tonacci), cujo tema central é um pronunciamento de um ditador pela televisão em um momento de crise política e radicalização da ordem não-democrática. O filme toma como base a investigação do discurso e apropria-se dos ruídos de comunicação para pôr em xeque o processo de midiatização, entre as quais a flicagem, sempre recorrente, assim como imagens de arquivo e, desta forma, reverbera o valor simbólico de um pronunciamento na televisão justamente em um momento de expansão dos meios das redes de

telecomunicação em que os pronunciamentos públicos de autoridades na TV ganharam força. Não há imagens da transmissão, vista apenas através dos monitores no próprio estúdio que corroboram a diegese fílmica que é invadida por enxertos de imagens, algumas em um registro documental, que contrariam a tese apresentada por ele e passam a interferir e alterar seu discurso como se fosse algo que ocorresse no mesmo instante em que sua fala é proferida.



Imagens – *Blablablá* (1968, Andrea Tonacci)

A primeira imagem do filme logo após os créditos é da flicagem de um televisor, que é, em seguida, sintonizado por um operador no estúdio da emissora. Ao longo do filme, tal procedimento voltará à cena em diversos momentos nos quais a dissintonia reitera a interrupção do discurso do personagem, assim como haverão cada vez mais frequentes inserções gráficas, entre as quais destaca-se uma cartela totalmente preenchida com a expressão "BLABLABLÁ" (já prenunciada nos créditos durante a apresentação do título do filme), que reitera o esvaziamento do discurso do personagem.

Um conjunto heterogêneo de materiais invade a cena, entre as quais aquelas apropriadas da televisão (os créditos citam, nominalmente a TV Itacolomi, a Tupi e a Globo), fragmentos de informes publicitários (caso da imagem de um guarda, armado, acompanhada pela inscrição "MISTER SUPER" que é exibida ironicamente logo após o ditador reafirmar que tem o apoio das forças policiais e que será repetida mais uma vez ao longo do filme) e planos disruptivos de um relógio luminoso que situam a duração do discurso (já que o intervalo de tempo exibido é de pouco mais de uma hora) ao mesmo tempo que reforçam os saltos temporais, já que a quebra da linearidade é marcada como um ruído da imagem.

Realizado mais de uma década mais tarde do que os outros exemplos citados, já com a Abertura Política consolidada, *O Santo e a Vedete* (1982, Luiz Rosemberg Filho) também faz uso de procedimento correlato. No filme destaca-se cena na qual uma família se reúne para jantar e um televisor fora de sintonia é posicionado no centro da mesa de jantar de tons aristocráticos, o que enfatiza a incomunicabilidade entre os familiares e uma crítica de costumes de tais valores conservadores da família. A situação irá se repetir em mais algumas cenas, entre as quais aquela em que um casal tem relações sexuais com uma TV em sua cama e um logo luminoso da Coca-Cola (com a frase "Beba Coca-Cola") ao fundo, também inserido no espaço cênico.



Imagens - *O Santo e a Vedete* (1982, Luiz Rosemberg Filho)

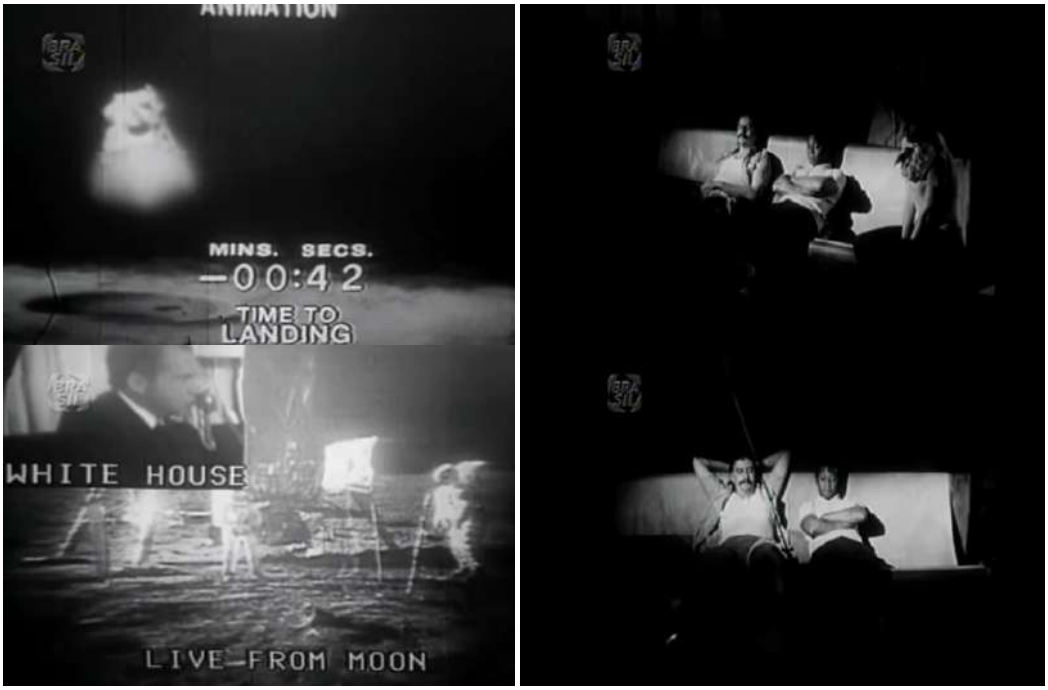
Neste contexto, a TV caracteriza o "cotidiano, geralmente marcando a mediocridade dessa vida, o vazio, a rotina" (BERNARDET, 1995, p. 190), tema constante nos filmes de Luiz Rosemberg Filho em meio a suas reflexões em relação às mídias de massas como fenômenos comunicacionais, uma problematização da noção de alienação e da ideia de incomunicabilidade em relação à cultura de massas.

Portanto, a imagem fora de sintonia e os ruídos da sua imagem são incorporados como parte de uma reflexão sobre o caldo cultural televisivo, procedimento que desloca o que seria o eixo comunicativo da TV através da proposital reiteração dos ruídos de comunicação, entre os quais a acentuação da flicagem do aparelho.

Para além da dissintonia, há procedimentos que envolvem a apropriação da linguagem da televisão e da propaganda como "inserções" dentro do espaço fílmico (o que inclui a figuração do texto), presentes, por exemplo, no filme coletivo *Vozes do Medo* (1969-1972) em sequência de *O Anjo Nasceu* (1969, Júlio Bressane), mas que poderiam se estender para casos que a imagem televisiva irrompe na tela, como em *As Delícias da Vida* (1974, Mauricio Rittner) e de algumas referências em *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins).

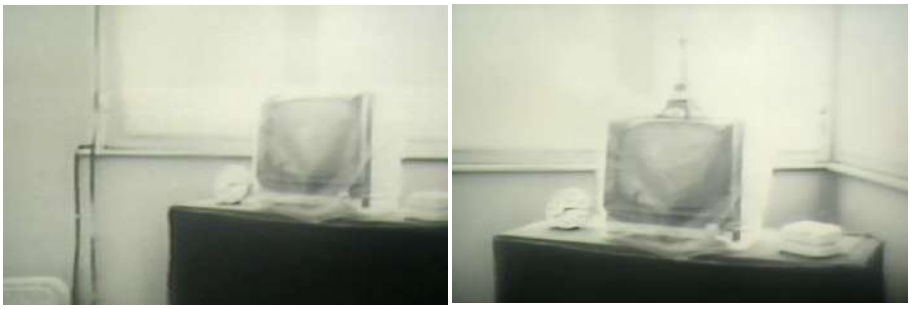
Em *O Anjo Nasceu* (1969, Júlio Bressane) destaca-se cena na qual os bandidos assistem uma transmissão da chegada do homem à lua, em que os ruídos da imagem televisiva são visíveis. Portanto, "centrada nos astronautas, a imagem da TV traz civilização, ciência, técnica, (...) poder institucional" (XAVIER, 1990, p. 110). Além desse uso, cabe destacar a forma como o texto aparece em inglês como forma de compor essa imagem do "progresso", informativo e técnico. A imagem mediada pelo televisor se contrapõe ao imaginário do próprio filme e suas referências de imagem, suja e grosseira e "exibe o mundo tecnológico do outro em sua mais espetacular conquista, um mundo do qual os bandidos estão excluídos. (...) O contraponto da TV afirma o projeto do Outro, celebra uma teleologia que a experiência dos bandidos subverte" (XAVIER, 1990, p. 111).

Entre as inscrições, destacam-se as palavras "WHITE HOUSE", "ANIMATION", "TIME TO LANDING" e, em especial, a contagem regressiva para a aterrissagem. Nota-se, portanto que o texto na tela é fundamental como uma forma de se referir a essas imagens, já que é através dele que é reiterada tal aparência enquanto uma imagem institucional, da nascente imagem eletrônica da televisão e da transmissão em satélite (ampliada naquele ano pela Embratel, responsável pela transmissão ao vivo da chegada do homem à lua), que mantém um mistério técnico que está "nas antípodas do ilusionismo da tecnologia moderna" (XAVIER, 1990, p. 111) e, neste ponto, contrapõem-se à imagem crua e subversiva do imaginário da marginalidade que orbita o filme.



Imagens - *O Anjo Nasceu* (1969, Júlio Bressane)

Tal imaginário televisivo volta à cena no cinema de Bressane em *A Família do Barulho* (1970), produção da Belair, na qual o momento de mudança nos paradigmas comunicacionais aparece referido no televisor coberto por um véu. Na sequência, o mesmo espaço será mostrado, em um evidente erro de continuidade, acrescido pela presença de um souvenir da Torre Eiffel que, ao mesmo tempo em que faz referência ao formato das antenas, parece se referir a certo esvaziamento, da substituição do referencial pelo seu simulacro iconográfico.


Imagens - *A Família do Barulho* (1970, Júlio Bressane)

Outro filme que incorpora elementos visuais da forma com que a TV faz uso das inserções de texto é o filme coletivo *Vozes do Medo* (1972). Segundo Maurice Capovilla, um dos cineastas do projeto, Roberto Santos foi responsável pela montagem final, como uma "maneira de conferir-lhe alguma unidade" (CAPOVILLA apud MATTOS, 2006, p. 225) e criou uma estrutura de revista cinematográfica entremeada por inserções da linguagem publicitária e televisiva. Os episódios teriam funções correlatas às "seções de uma revista: um

trailer-sumário, um documentário-reportagem, um anúncio publicitário, um ensaio poético, e assim por diante" (CAPOVILLA apud MATTOS, 2006, p. 226). Nesse aspecto, a linguagem televisiva e sua interface gráfica são incorporadas em diversas passagens de cenas, nos intertítulos que antecedem os episódios. Destes, destacamos *Aborto* (1972, Mamoru Miyao), cuja cartela de texto de abertura "estamos apresentando", é estruturado de forma a emular uma linguagem visual característica da TV antes e depois dos intervalos comerciais.



Imagem - *Aborto* (Mamoru Miyao, *Vozes do Medo*, 1972)

6.1.3.3. A linguagem publicitária, os outdoors e a cultura de massa

Nos casos que destacaremos a seguir, se sobressaem os jogos com as múltiplas camadas de inserções que fazem referência a um lugar midiatizado da publicidade, o que inclui os referidos ruídos de imagem, *inserts* de texto por meio de propagandas de forma disruptiva e de uma imagem fragmentária de jornais e revistas em sua iconicidade pop, entre os quais, destaca-se, por exemplo, *Viagem ao Fim do Mundo* (1968, Fernando Coni Campos) e a apropriação de imagens com referência à estrutura de um almanaque, *Orgia ou O Homem Que Deu Cria* (1970, João Silvério Trevisan) e os logos que são empunhados pelos personagens ao longo de sua perambulação, *O Lobisomem, o Terror da Meia-noite* (1971-1974, Elyseu Visconti) e a presença de informe publicitário pichado no espaço cênico e, *Prata Palomares* (1970-1971, André Faria Jr.) e a invasão de fragmentos de campanhas publicitárias

Para além destes, cabe uma menção a sequências de filmes que também reverberam tais questões, caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), *Hitler III Mundo* (1968, José Agrippino de Paula), *As Libertinas* (1968, Carlos Reichenbach, Antonio Lima e João Callegaro), *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1969, André Luiz Oliveira), *Em Cada Coração um Punhal* (1969, Sebastião de Souza, José Rubens Siqueira e João Batista

de Andrade), *Bang Bang* (1970, Andrea Tonacci), *Bárbaro e Nosso* (1970, Mário Souza) e *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins), assim como obras, que serão destacadas em tópicos específicos, de cineastas como Djalma Limongi Batista (com ênfase para *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora*, 1968, e *The Southern Contest Myth*, 1969), Luiz Rosemberg Filho (*Colagem*, 1969, *Jardim de Espumas*, 1970, e *A$$untina Das Amérikas*, 1976), Aron Feldman (*O Mundo de Anônimo Júnior*, 1972), Ozualdo Candeias (*Zézero*, 1974, e *O Candinho*, 1976), além dos episódios de *Vozes do Medo* (1972, coletivo) e dos curtas exibidos no Festival JB-Mesbla *Vida é Consumo* (1969, Walter Hiroqui Ono e Ênio Lamoglia Possebon) e *Burp* (1968-1969, Sandro Sandroni e Cristina Brandt).

Destes, em muitos exemplos, é o deslocamento de sentido dos materiais apropriados em relação com a narrativa fílmica que será o procedimento central do uso de textos citados de outras mídias. Tal recurso se dá principalmente em sequências nas quais o espectador é estimulado a decifrar se determinada inserção é parte da narrativa ou é uma propaganda enxertada arbitrariamente, em jogo com as estratégias publicitárias que aparecem ocultas nos meios de comunicação de massa.

Desta forma, a percepção do espectador é atiçada a decifrar as conexões entre os textos enxertados no fluxo de imagens e a narrativa. As propagandas apropriadas, portanto, figuram em meio a uma estrutura fragmentária, permeável a elementos dos mais heterogêneos que acabam por reiterar um espaço de midiatização que estimula o público a refletir sobre o imaginário da publicidade e da mídia de massas.

Ao longo dos próximos tópicos, destacaremos exemplos, no contexto dos Anos de Chumbo da Ditadura Militar, auge da repressão, em um momento, logo depois, marcado pelo discurso do dito Milagre Econômico, que reverberam tais procedimentos em meio a tal euforia do progresso com os "avanços" dos meios de telecomunicação.

Dentre os filmes produzidos neste contexto, destacam-se, por exemplo, casos em que os fragmentos de campanhas publicitárias invadem a sintaxe fílmica de forma disruptiva, o que por ser visto em *Viagem Ao Fim Do Mundo* (1968 Fernando Coni Campos) e *Prata Palomares* (1970-1971, André Faria Jr.) em situações muito diversas. No filme de Coni Campos, é possível citar uma sequência que, em articulação com a ação da cena, incorpora a estrutura de um almanaque, como se por um breve momento, a imagem fílmica se transfigurasse em uma revista lida pelo personagem e a narrativa tivesse sido invadida por tais elementos da linguagem publicitária, que passam a povoar a tela por meio de recortes e colagens. Estas imagens são acompanhadas por um som disruptivo de propagandas, que

reiteram tal ambiência de um espaço midiatizado enquanto um lugar do desejo de consumo, o que se dá justamente através da incorporação de tal gesto ruidoso e disruptivo com que as referências à cultura de massas e à publicidade são apropriadas



Imagem - *Viagem ao Fim Do Mundo* (1968, Coni Campos)

Outro exemplo pode ser pensado em sequência de *Prata Palomares* (1970-1971, André Faria Jr.) na qual um cenário composto de fragmentos de campanhas publicitárias e capas de revista de grande circulação é introduzido por uma narração esportiva (acompanhada um cartaz com a inscrição "Goool!") que irrompe bruscamente na cena. Tal ambiência midizatiada volta a ecoar em outras sequências, entre as quais uma delas, ambientada naquele que seria o "espaço do poder" que põe em cena uma síntese da relação entre mídia, o poder econômico e as questões em torno da representação: a imagem de uma mão que empunha um revólver, uma capa da revista Time, a manchete "mais alta renda" e revistas pornográficas. No mesmo cenário, destaca-se um cartaz disposto na parede que faz referência ao momento político através de um "slogan" que sintetizaria a plataforma política do país no qual o filme alegoricamente está ambientado (Porto Seguro) cujos pilares seriam a noção de "segurança, desenvolvimento e tradição".



Imagens - *Prata Palomares* (1970-1971, André Faria Jr.)

A intervenção de material publicitário no espaço cênico também irá figurar, por exemplo, em *O Lobisomem, o Terror da Meia-noite* (1971-1974, Elyseu Visconti) e *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970, João Silvério Trevisan). No filme de Visconti evidencia-se cena em que, numa pedra, lê-se uma referência às Casas Pernambucanas, o que contrasta totalmente com a ambiência da trama, que não faz referência à rede de lojas citada textualmente. Neste instante, na banda sonora, há uma articulação com outras propagandas, com vozes radiofônicas que fazem referências a uma série de produtos (Coca-Cola, Chevrolet).



Imagem - *O Lobisomem* (1971-1974, Elyseu Visconti)

O mesmo pode ser pensado no caso de *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970, João Silvério Trevisan), obra, censurada no momento de seu lançamento, que retrata um percurso

de um grupo de personagens marginalizados do interior do Brasil até um cemitério da periferia de uma grande cidade, no qual, em boa parte do trajeto, um logo da Volkswagen (montadora responsável por alguns dos modelos mais vendidos à época, entre os quais o Fusca, o mais popular naquele momento), feito de forma grosseira e improvisada, convive no espaço da cena, empunhado por um personagem de um cangaceiro. Neste caso, há um deslocamento de uma estrutura de poder neste "cangaceiro" levado a carregar consigo o símbolo de uma grande montadora norte-americana que invade este universo da exasperação de um grupo de sujeitos marginalizados e excluídos de um sistema de bens e consumo do capitalismo internacional.

Tal inserção aparece em meio à forma ácida como o filme "deglute" os objetos de consumo, entremeando múltiplas referências à formação social do Brasil (a escravidão, a primeira missa, o cangaço, a violência contra as populações indígenas), ao momento político brasileiro (a tortura, a repressão do Estado àqueles fora dos padrões morais, religiosos, sexuais e de gênero impostas pelo regime) e, por fim, à noção de consumo e o domínio do capital estrangeiro (caso da fábrica de camisinhas que perde a sua fonte de renda com a pílula anticoncepcional).



Imagens - *Orgia ou o Homem que Deu Cria* (1970, João Silvério Trevisan)

Cabe destacar que tais procedimentos aqui evocados ecoam também em filmes posteriores que, influenciados por tais referenciais, fazem uso de recursos correlatos a partir da figuração e ressignificação de fragmentos de materiais publicitários apropriados em cena, caso de *Superoutro* (1989) de Edgar Navarro, nome veterano no superoitismo nos anos 1970, no qual se verifica um jogo com os cartazes que são desviados do seu sentido original e passam a dialogar com o imaginário do personagem título, um morador de rua que se imagina um super-herói: "não resista aos prazeres da carne", "alguém quer ver você voando", "venha brindar comigo...". O primeiro deles refere-se à fome, o segundo a tentativa do personagem

voar quando ele se “transforma” em um herói e o terceiro à sua condição social, cuja realidade não lhe permitiria “brindar” a nada. Neste caso, os outdoors estão no espaço urbano, mas “invadem” a imagem fílmica pela maneira disruptiva como a montagem reitera tratar-se de um “enxerto”, de forma amplificar o efeito de rompimento do horizonte de expectativa da mensagem, o que desloca o olhar do espectador para o texto contido nos outdoors de forma a ressignificar seu conteúdo.

O sentido dos anúncios é, portanto, deslocado e passa a jogar, de forma escrachada, com o os ruídos que criam em relação à sintaxe fílmica, somando novas camadas à narrativa, de forma paródica. Para além destes outdoors citados, destaca-se no filme o jogo com as cartelas de texto que brincam com os ruídos de sentido e o aspecto disruptivo na forma como estão enxertadas. Entre elas, salientam-se as inserções de cartelas como: “Senhor, conservai nosso senso de humor”, o que pressupõe uma interlocução direta com o espectador, “quem dorme de favor não estica as pernas”, que versa, com ironia, sobre a condição social do personagem como morador de rua e marca um lapso temporal, e “Deus é grande, mas tá mole”, que também recorre ao humor para tratar do conflito social da obra e da ideia de crença na imaginação, suscitada pelo imaginário do personagem, sobre quem supomos ser um louco, mas que não sabemos de fato se consegue realizar alguma de suas proezas. Há ainda um intertítulo com a frase “será que ele está no Pão de Açúcar?”, que sugere um deslocamento espacial que corrobora a menção ao personagem, baiano, conseguir “voar” até o Rio de Janeiro, parte da imaginação do herói.



Imagens - *Superoutro* (1989, Edgar Navarro)

Por fim, após tal caracterização inicial em torno da recorrência de alguns procedimentos e sua reverberação em obras posteriores, nos concentraremos em alguns estudos de caso situados desde o contexto pós-1968 até o momento da Abertura Política para percebemos como as inserções disruptivas de certo imaginário da publicidade e do consumo aparecem de forma distintas em muitos filmes do período, reverberando diretamente questões do seu tempo a partir da ressignificação e apropriação de imagens.

Para tanto, refletiremos sobre procedimentos encontrados na obra de Djalma Limongi Batista (com destaque para *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora*, 1968, e *The Southern Contest Myth*, 1969), de Luiz Rosemberg Filho (*Colagem*, 1969, *O Jardim das Espumas*, 1970, e *A$$untina Das Amérikas*, 1976), de Aron Feldman (caso de *O Mundo de Anônimo Júnior,* 1972), de Ozualdo Candeias (*Zézero*, 1974, e *O Candinho*, 1976) e ainda, três dos episódios de *Vozes do Medo* (1972, coletivo): *Produto* (Plácido de Campos Jr.), *Pecúnia* (Hélio Leite de Barros) e *Os Vencedores* (Roman Stulbach), além de dois curtas exibidos no Festival da Mesbla *Vida é Consumo* (1969, Walter Hiroqui Ono e Ênio Lamoglia Possebon) e *Burp* (1968-1969, Sandro Sandroni e Cristina Brandt).

6.1.4. A ressignificação da cultura de massas através da colagem em seu aspecto discursivo na obra de Luiz Rosemberg Filho

Primeiro estudo de caso a ser examinado neste aspecto, a obra de Luiz Rosemberg Filho tem muito a nos revelar em torno da figuração de procedimentos de colagem a partir da apropriação de imagens, entre as quais destacaremos, em especial, *Colagem* (episódio do filme coletivo *América do Sexo*, 1969), *O Jardim das Espumas* (1970) e *A$$untina das Amérikas* (1976). Em *Colagem*, a comunicação de massas está referida em meio a procedimentos que exploram a apropriação dos ruídos de comunicação, da dissintonia e, na banda sonora, inclui um jogo com as qualidades sonoras de alguns programas de auditório caracterizados pelo ruidoso excesso de informação. O termo "colagem" aparece inclusive no título, o que reitera a centralidade que teria na forma com que o procedimento de ruptura narrativa e da ordem dramática se dá através de tal recurso, o que envolve, principalmente, a incorporação de elementos discursivos junto a recortes da mídia de massa, em relação dialética.



Imagens - *Colagem* (*América do Sexo*, 1969)

No trecho final do episódio, destacamos um bloco composto por uma sequência de fotografias que remetem à um horizonte de violência (a guerra, a fome, corpos dilacerados) alternadas, ironicamente, com imagens de colagens com frases como "AMAI-VOS UNS AOS OUTROS" e fragmentos de campanhas publicitárias. A cena é introduzida justamente pela imagem da protagonista (Ítala Nandi) empunhando uma arma, em uma postura de enfrentamento direto com os enxertos que virão a seguir, que pouco a pouco passam a ser acompanhadas por ruídos de tiros cada vez mais frequentes.

Na escolha das imagens do universo da publicidade que invadem o discurso, a colagem é o procedimento fundamental. Entre os exemplos, é frequente a menção à ícones pop, entre os quais, John Wayne, que aparece junto com a um logo da Coca-cola ("TUDO FICA MELHOR COM COCA-COLA) e da frase "TIO SAM" (colada em seu chapéu), que remete diretamente ao poder econômico norte-americano (já referido na imagem que a antecede, na qual um presidente norte-americano aparece de braços abertos ao lado da bandeira do pais). Em outra, o diretor se apropria de uma propaganda da marca de tecidos "Tergal" cujo slogan ("TERGALIZE-SE") faz menção a uma relação corpo/linguagem publicitária, como se sugerisse que o consumidor incorporasse o referido anúncio ao seu corpo, como visto na projeção do nome da marca na pele da modelo. Isso dialoga com várias sequências do filme que exploram a relação do texto e do corpo e que ecoam tal problematização aqui sugerida em torno da linguagem publicitária enquanto parte de um "imaginário do consumo".



Imagens - *Colagem* (*América do Sexo*, 1969)

Procedimento correlato pode ser observado em *O Jardim das Espumas* (1970), filme que traz à tona um olhar para a situação política brasileira em meio aos Anos de Chumbo da Ditadura Militar, no qual, entre menções à guerrilha urbana, à luta estudantil e à situação neocolonial, são exibidos ácidos comentários sobre a associação entre o poder econômico e o sistema de telecomunicações por meio da inserção de imagens publicitárias que invadem a sintaxe fílmica. A forma fragmentária com a qual o filme faz uso das colagens "cujos sentidos se direcionam ao confronto com a mise-en-scène" (AMATE, 2018, p. 326) reverbera certo jogo com os "termos contraditórios de um conflito-construtivo (...) com as palavras; e suas colagens simbolizam ainda mais o potencial conflituoso que anuncia em seus fragmentos" (ESTEVES, 2015. p. 53) que, segundo Elisson Amate (2018) revelam como uma "proximidade com o maio francês de 1968 e o trabalho de Jean-Luc Godard faz com que as reflexões de Rosemberg estejam inscritas na imagem, por vezes, a partir de uma insistência da palavra" (AMATE, 2018, p. 326).



Imagens – *O Jardim das Espumas* (1970)

O momento histórico é referido a partir da inserção de campanhas publicitárias ressignificadas no contexto em que estão inseridas, como o *slogan* "O MUNDO ESTÁ EXPLODINDO À SUA VOLTA E VOCÊ PRECISA SABER PORQUE", enxerto que, pela forma disruptiva na qual figura na montagem, ganha um caráter subversivo, enquanto uma referência a um hipotético levante. Neste exemplo, há um jogo dialético entre aquela que seria a "palavra de ordem" da publicidade e sua presença em um contexto de resistência política. Outra inserção, uma propaganda do banco Bamerindus (Banco Mercantil e Industrial do Paraná) faz menção ao dito Milagre Econômico:

> O nosso otimismo tem mais de 8 milhões de quilômetros quadrados / ao entrar na década há o firme (...) de mudarmos o conceito de país para o de Grande País. O Brasil mostrará ao mundo as realizações gigantescas na área governamental e da iniciativa privada. Nós que trabalhamos sobre a sigla do otimismo. Bamerindus.

Mais uma vez, aqui os códigos da publicidade são desviados com a intenção de refletir criticamente às instâncias de poder às quais aqueles discursos servem.

Em outra sequência, assim como verificado em de *Viagem ao Fim do Mundo* (1968, Fernando Coni Campos) e *Vozes do Medo* (1979-1972, coletivo), a montagem do filme brinca com a estrutura de uma revista, como se, por meio das inserções, a forma do filme tomasse para si o ritmo das páginas folheadas em cena (entremeadas por inúmeros informes

publicitários). A sequência é introduzida pela imagem de um personagem (o governante dos países pobres, interpretado por Labanca) que lê uma revista de grande circulação (a capa, a revista Manchete) e, na sequência, são exibidas imagens que fariam referência a aquilo que é visto pelo personagem enquanto a folheia (entre elas campanhas publicitárias e seus slogans: "marque encontro ainda este mês com sua", "só falta mesmo fabricar", "meias Christian Dior", "Poesi, o encanto da mulher"). Neste contexto, as inserções reforçam como o personagem estava do lado do poder e, ao mesmo tempo, como ele mesmo servia a este maravilhamento do "progresso" e do "consumo".



Imagens – *O Jardim das Espumas* (1970)

No trecho final, estrutura semelhante volta a se repetir e tais procedimentos mencionados se radicalizam em uma heterogênea alternância de materiais de arquivo, *inserts* de texto e fragmentos da cena que a antecedem, na qual, na beira de uma estrada um

personagem, com o corpo todo tingido de preto (como se fosse petróleo), entra em um barril identificado com a inscrição “lixo” em letras garrafais.

Em meio a tal bloco disruptivo, o horizonte aberto da estrada a qual vimos dá lugar a uma câmera trêmula, que esbanja dos movimentos bruscos de câmera inseridos em meio a uma longa sequência de imagens estáticas de aparatos tecnológicos militares (porta-aviões, canhões em riste, tanques nas ruas) e do conflito armado (soldados em campos de batalha e nas ruas) que, aos poucos, constroem um imaginário da destruição (corpos dilacerados, tanques incinerados e inúmeros corpos ao chão, tanto em um contexto de guerra quando da miséria, caso daquele que aparece em um lixão, e da desnutrição).

Tal situação é reiterada pelo crescente som do ruído de metralhadoras na banda sonora (situação semelhante àquela mencionada na cena final de *Colagem*, 1969) introduzida por uma cartela que ecoa diretamente o contexto político brasileiro do regime militar autoritário (“O REGIME QUE ACABA”) acompanhada pela imagem de um crânio. Há aqui uma dualidade na forma que tal frase está, dialeticamente, enxertada, já que, ao mesmo tempo em que sugere que a violência do regime é culpada por todas aquelas vidas ceifadas mostradas em sequência (tendo em vista o contexto autoritário brasileiro em 1970, auge da repressão do regime militar e com o AI-5 em vigor), ecoa a idéia de que ele está fadado a acabar ao apostar em um contexto tão insuportável que, per si, fracassaria, e, em um futuro (revolucionário), sua estrutura de coerção social se voltaria contra sua própria autoridade. Aos poucos, o barulho das balas de metralhadoras descrito dá lugar a um ruído agudo cada vez mais presente que aos poucos é invadido por sons percussivos de uma marcha militar.

Destaca-se ainda a presença de inúmeras referências à cultura de massas que invadem a cena, entre as quais um recorte de um fragmento de uma imagem publicitária em que uma manequim olha de forma impassiva aqueles corpos dilacerados (como se nada significassem), assim como uma longa repetição de alguns frames de *King Kong* (1933, Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack) apropriados do momento em que o personagem enfrenta o aparato bélico (antes de ser por ele destruído).

Por fim, a cartela “EU VOU SEM A PALAVRA COM A IMAGEM NA DIREÇÃO DA LUTA. ESTÃO TODOS COMPROMETIDOS COM O QUE EU QUERO ESTOURAR” mais uma vez desloca o eixo de discussão para as implicações políticas da noção de representação (já implícita nas inserções e nas inúmeras referências ao longo do filme), já que, na defesa de uma “imagem e som que vai na direção da luta”, pressupõe um projeto

audiovisual que deve se assumir uma postura experimental-revolucionária na forma sem deixar-se tomar pelo puramente discursivo-argumentativo como base (aqui pressuposto quando ele menciona que isso e dará "sem a palavra"), mas sim radicalizar a experimentação para dar conta de enfrentar o aparato repressivo ao expor suas entranhas (a violência, a dilaceração, a coerção) por meio de estruturas de choque que ponham impedissem a fruição do espectador diante das imagens.

A menção à "palavra" aqui referida, portanto, não se refere a uma recusa do uso de inserções disruptivas de texto (que inclusive estão presentes ao longo do filme e serão radicalizadas na sua obra seguinte, *Imagens*, 1972), mas a um modelo de cinema militante (a qual ele se contrapõe) que pressupunha uma "conscientização das massas" que seria capaz de impelir o povo a aderir ao processo revolucionário. Tal afirmação implica pensar que, neste contexto do auge da repressão em que o filme foi feito, o caminho era outro, menos utópico, e pressupunha certa violência, insubordinação e recusa (como implícito na afirmação final, em que o cineasta utiliza os termos "eu quero estourar"). O enfrentamento, portanto, é ali "pactuado" de forma arbitrária com o espectador (visto que a cartela impõe que "estão todos comprometidos"), o que, de alguma forma, cria um interessante ruído através da forma "brusca" com que tal afirmação irrompe (sem que haja uma construção de ordem argumentativa). Tal frase, portanto, reforça o caminho que o filme apresenta de que o embate mais viável viria da destruição das bases do regime (seja a partir do avacalho das normas sociais ou de ações que colocassem em xeque as suas doutrinas), utilizando-se justamente do não-pactuado.

Tais procedimentos vistos no episódio de Luiz Rosemberg Filho em *América do Sexo* (1969) e em *O Jardim das Espumas* (1970) são radicalizados no filme *A$$untina das Amerikas* (1976), realizado por ele seis anos mais tarde. Na obra, destaca-se a presença de enxertos dos mais variados de imagens midiáticas (algo já recorrente em sua filmografia), a referência ao universo do consumo (incluindo o referencial do *kitsch*, a partir da referência ao mundo pop) e de reverberações mais discursivas do uso do texto, enquanto uma possibilidade viável de crítica política, apropriando-se da ideia de colagem para construir um imaginário simbólico que coloca como centro das questões a associação entre a cultura de massas e o poderio econômico. Tal referência ressoa inclusive no jogo com a palavra proposto nos créditos iniciais através de grafia do título com cifrões (A$$untina) e pelo anglicismo em América, escrita com "k" (Amérikas), o que reitera seu caráter anárquico "e de viés antropofágico" (PANNACCI, 2016, p. 591) com o qual incorpora e "dialoga com o gênero

musical e discute a influência de Hollywood na cultura brasileira" (PANNACCI, 2016, p. 591).

O filme tem início com uma citação inicial de Bilac ("criança... nunca verás um país como este... Sr Olavo Bilac"), curiosamente a mesma que também está presente em cena da peça do Teatro Oficina (o qual Rosemberg se aproximou no contexto de *América do Sexo*, 1969) e do filme *O Rei da Vela* (1971-1982, Zé Celso e Noilton Nunes).

Em seguida, há um discurso sobre a imagem em que a atriz, coberta de sangue, olha fixamente para o espectador em primeiro plano e apresenta o filme como uma "reflexão crítica dos anos 70, uma imagem perdida, uma definição da imagem, uma imagem cósmica frente a um sistema de imagens fabricadas" e afirma que "uma imagem fabricada é igual a centenas de pessoas que vivem enganadas pela realidade", pois "o supermercado é uma imagem falsa do progresso".



Imagens - *A$$untina Das Amérikas* (1976)

Em seguida, ela confronta diretamente o espectador e afirma que eles "vivem 24 horas as imagens falsas e contraditórias do sistema de supermercados" e, após a sua fala, fragmentos de campanhas publicitárias, outdoors, ensaios sensuais, cartazes de filmes americanos machados de sangue e símbolos da cultura pop são exibidos. Entre eles, destaca-se uma colagem de recortes de jornais junto a um chapéu com a bandeira americana e

símbolos de marcas de empresas multinacionais (Esso, Atlantic, Texaco, Goodyear, Coca-Cola, Texaco, Kodak), acompanhas pelas palavras “publicidade”, “medo?”, “televisão”, “cinema”, imprensa” e “economia”, que ironizam o lugar da indústria cultural. O filme se propõe, portanto,

> (...) uma introdução crítica do cineasta ao sistema de imagens (...) dos outdoors ou imensos painéis alegóricos nos quais a legião de super-heróis americanos são o pano de fundo para a alegria carnavalesca que oscila ao longo do filme perturbadoramente como libertação, crítica e conformismo. Luiz Rosemberg Filho alterna a película com propagandas de filmes Hollywoodianos como *Kharthoum, A Batalha do Nilo* com Charlton Heston (1966), 15 cartazes da Coca-Cola estampado em prédios, vampiros de animação, lábios sensuais, os seios de Brigitte Bardot, vamps, vaginas cobertas por rosas amarelas, nádegas oferecidas como maçãs paradisíacas. O cartaz-colagem tem uma função política. Ele remete agora a uma guerra real, a da repressão política no País, um país em festa e sangue: carnaval e câmaras de tortura. (CARMO e CAPEL, 2012, p. 13).

A$$untina se assume, portanto, enquanto um discurso sobre as imagens do consumo, o que inclui, neste horizonte, um olhar crítico para o sistema de imagens televisivas, cinematográficas, publicitárias (referidas nos inúmeros outdoors ou painéis exibidos) e para os interesses políticos ligados aos sistemas de telecomunicações.





Imagens - *A$$untina Das Amérikas* (1976)

Em meio aos materiais citados, que aparecem de forma não–hierarquizada, há desde menções mais diretas ao cenário político (de um jornal sobre embargo econômico a Cuba até revista com a manchete "Transamazônica ao alcance de todos"), livros admirados pelo autor (em especial a obra do cineasta russo Sergei Eisenstein, em edição francesa de 1971, *Ma Conception du Cinéma*, exibida em plano detalhe nas mãos de um dos personagens), uma citação a uma peça de teatro (em especial, à cartaz da peça do Teatro Vivo, companhia de Renato Borghi e Esther Góes, fundada logo após a saída do casal do Teatro Oficina, *O Que Mantém um Homem Vivo?*, estreada em 1973), manchetes sensacionalistas ("político preso cercando macaco", "mandou retalhar o marido à chicote"), fragmentos de materiais de imprensa que comentam sobre o cenário político (caso de uma menção à "posse de Geisel" lida na capa da revista Manchete), referências ao próprio cinema e as questões de mercado (de colagem com imagens de Marylin Monroe e Mickey à livros sobre Hitchcock e outro, de autoria não identificada, com o título *Mistério em Hollywood*) e letreiros luminosos introduzem recortes da vida urbana através de estruturas fragmentárias.

Além disso, em *A$$untina* destacam-se cenas em que os personagens se posicionam frente a outdoors de forma a contrastar dialeticamente com a situação vista em cena, como se esvaziasse a dramaticidade das ações. Em uma delas, logo após um dos personagens aparecer com o referido livro de Eisenstein nas mãos ocultando o rosto, nos é revelado que sua face estava coberta de sangue e, ao fundo, se evidencia uma imagem de uma campanha publicitária que mostra uma "família tradicional", gradualmente aproximada pelo movimento de câmera até revelar a sua "falsidade" através do que caracterizaria o cartaz: os erros decorrentes da colagem aparente, a cor desbotada e os "cortes" que dividem a imagem para permitir com que uma imagem de grandes dimensões seja colada.

Outro exemplo pode ser visto em uma sequência que contrapõe a fotografia de um cenário de guerra (em cuja imagem escorre sangue), a um corpo esquartejado em frente à inscrição onde se lê Banco União Comercial, citação indireta à guerrilha urbana e à repressão,

seguida de um close no rosto de uma mulher com uma faixa tapando sua boca, que é por ela tirada, o que neste contexto, aparece como um ato de resistência.



Imagens - *A$$untina Das Amérikas* (1976)

Nas referidas situações, verificam-se, portanto, tanto cenas em que o texto aparece de forma disruptiva, na qual, distintos materiais publicitários irrompem a cena enquanto imagens midiatizadas, o que inclui as colagens que figuram ao longo do filme, quanto em situações nas quais as inserções e enxertos são ressignificados em diálogo com as situações da narrativa fílmica. Tais procedimentos incluem um conjunto de referências *pop* e da indústria cultural, que se aproximam de uma atmosfera *kitsch* na forma superficial de se relacionar com os objetos enquanto signos gráficos e, além disso, por consequência, fazem menção à forma com que o mundo *pop* trabalha o texto.



Imagens - *A$$untina Das Amérikas* (1976)

6.1.5. O cinema de Djalma Limongi Batista: Os *inserts* publicitários em *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (1968) e a referência ao consumo em *The Southern Contest Myth* (1969)

No presente tópico, investigaremos a figuração do texto em dois curtas-metragens de Djalma Limongi Batista: *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (1968), com destaque para a presença de inserções disruptivas de imagens apropriadas, e a presença da palavra em cena em *The Southern Contest Myth* (1969).

Produção da ECA-USP, em primeira incursão na ficção, ainda que independente da base curricular e com investimentos de recursos do próprio realizador, *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (1968), é o filme de estreia de Djalma Limongi Batista e curta pioneiro no retrato da homossexualidade de forma não estereotipada. Na aproximação proposta com o corpus, cabe destacar como o próprio cineasta comenta o curta-metragem como algo "feito sob o impacto da contracultura, do *underground* (...). Quanto mais sujo e áspero, mais charmoso" (BATISTA apud NADALE, 2005 p. 39).

Ao longo da obra, destacam-se cenas em que anúncios e mensagens publicitárias invadem a imagem e, como parte da paisagem urbana, acrescentam camadas a ambientação

do personagem e são utilizados para estruturar jogos de palavras que se apropriam do discurso "do consumo" e o ressignificam.

Durante todo o filme, Limongi Batista recorre às imagens publicitárias no espaço das cidades como marcas das transformações urbanas nas grandes capitais brasileiras e de um horizonte de massificação dos bens de consumo, entre os quais se destacam os outdoors de grandes dimensões junto aos arranha-céus, cujo impacto visual é constantemente evidenciado. É através de uma ressignificação dos discursos publicitários que são estruturados jogos de palavras em que a narrativa ficcional do curta se mistura com as trajetórias dos personagens. Os enxertos de texto se somam à narrativa e ambientam o espaço midiatizado em que o casal de namorados se encontra e, aos poucos "a fragmentação se intensifica, explorando o potencial expressivo da montagem que exibe os ritmos distintos nas formas de circulação dos personagens pelas ruas do centro urbano" (BARBOSA, 2014, p. 1081).



Imagens - *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (1968, Djalma Limongi Batista)

São Paulo é ambientada como a cidade das vitrines, cartazes, outdoors e, ao mesmo tempo, antiquada moralmente, com uma desigualdade enraizada e parâmetros morais conservadores, "intolerante e agressiva" (BARBOSA, 2014, p. 1088). Em tal figuração do espaço urbano, nota-se, portanto, na "forte presença dos meios de comunicação e da indústria cultural (...), uma nova configuração que estes meios provocam na cultura" (BARBOSA, 2014, p. 1088). Um dos outdoors refere-se diretamente a uma atriz cinematográfica, Gina Lollobrigida, cujo cartaz com a frase "conheça o novo amor de Gina Lollobrigida / está em Capricho", exibido no centro da capital paulista, merece atenção do personagem que perambula pela cidade. Em outro momento, o vemos em frente a um gigantesco outdoor da Coca-Cola (com a inscrição "beba Coca-cola"), o que destaca a dimensão monumental da propaganda em relação a uma noção de consumo trazida por tais inscrições.

Dentre tais camadas de midiatização, a linguagem publicitária estabelece relações com a narrativa, de maneira a comentar de forma dialética o que é visto em cena e ironizar certo deslocamento do personagem em meio a tal ambiente que o impele ao consumo. Através

das escolhas de enquadramentos e da montagem, os fragmentos das propagandas apropriadas têm os contextos a que se referem deslocados e ganham novos sentidos ao serem pensados junto à narrativa fílmica.

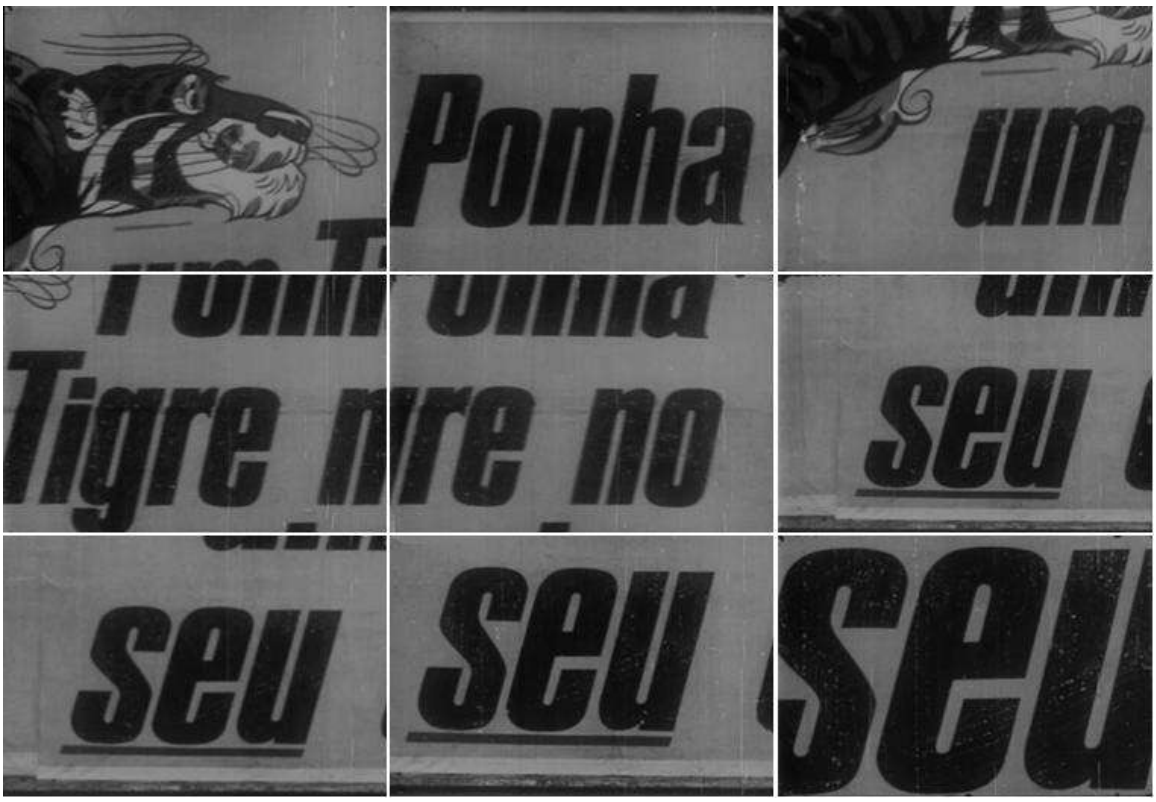


Imagens - *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (1968)

A figuração de uma cidade povoada por imagens publicitárias amplifica uma ambiência marcada por uma forma de ver a cidade em constante alteração: uma metrópole esvaziada das relações humanas, do comércio, das vitrines, mas também, das desigualdades. A perambulação dos personagens nestes espaços esvaziados de qualquer significação simbólica que vá além do próprio consumo é, em parte, decorrente da relação proposta com *outdoors* por meio dos procedimentos de montagem. Em um dos casos, tal noção fica ainda mais precisa quando há inserções das palavras "saúde", "felicidade" e "troque o mau", repetidas inúmeras vezes e intercaladas com imagens de rostos felizes das propagandas, aqui esvaziadas de qualquer sentido que vá além deste lugar-comum do consumo, o que, neste contexto, reforça um imaginário urbano invadido por um mundo da publicidade que se choca com as relações sociais pela sua superficialidade. Cabe destacar, neste sentido, como

> O filme insiste na importância da leitura do que está nos cartazes e desnaturaliza a presença destes outdoors nas ruas (...). O recorte feito nos outdoors e a montagem destes trechos trazem um deboche em torno do desejo que eles buscam alimentar (BARBOSA, 2014, p. 1083)

Em outro momento, a câmera passeia por uma propaganda, com a frase “ponha um tigre no seu / seu / seu”, que é exibida em partes através de closes em cada palavra, sem que seja exibido o slogan em sua totalidade. Por fim o pronome “seu”, cada vez mais próximo da tela, é reiterado, o que, neste contexto, torna-se uma menção direta ao lugar individualista do consumo. Tal trecho nos desloca do eixo ficcional e a escolha por *inserts* de texto fragmentados reitera um mecanismo autoritário de tal modelo de exibição de uma imagem publicitária. Uma relação semelhante já havia sido estabelecida no exemplo anterior citado, no qual os termos “saúde” e “felicidade” são exibidos de forma fragmentária de modo que o espectador veja apenas parte da palavra, mas permitindo preencher as lacunas das letras ausentes.



Imagens - *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (1968)

A mesma relação dialética com uma propaganda exibida de forma fragmentária e deslocada de seu contexto acontece em outra cena, no qual, podemos ler as frases “se é amor” “pra toda a vida”, o que evoca justamente os desejos dos dois personagens. Novamente, o tema da relação amorosa entre os protagonistas e seus encontros e desencontros pelo espaço urbano a fim de consumarem a relação é reforçada por um diálogo explicito entre aquilo que é dito pela propaganda, ao mesmo tempo em que tal inserção, paradoxalmente, implica um esvaziamento e uma apatia da relação da cidade com aqueles sujeitos, que desafiam os

padrões impostos pela superficialidade do "mundo dos outdoors" (que não contempla os laços homoafetivos que os dois jovens garotos anseiam consumar).

Tal figuração de uma superficialidade das menções vindas das publicidades "vai se tornando mais contundente e busca escancarar algumas relações entre a indústria cultural, o consumo e uma 'mediocrização' da sociedade" (BARBOSA, 2014, p. 1082-1083) ao mesmo tempo em que os desencontros dos personagens se evidenciam.



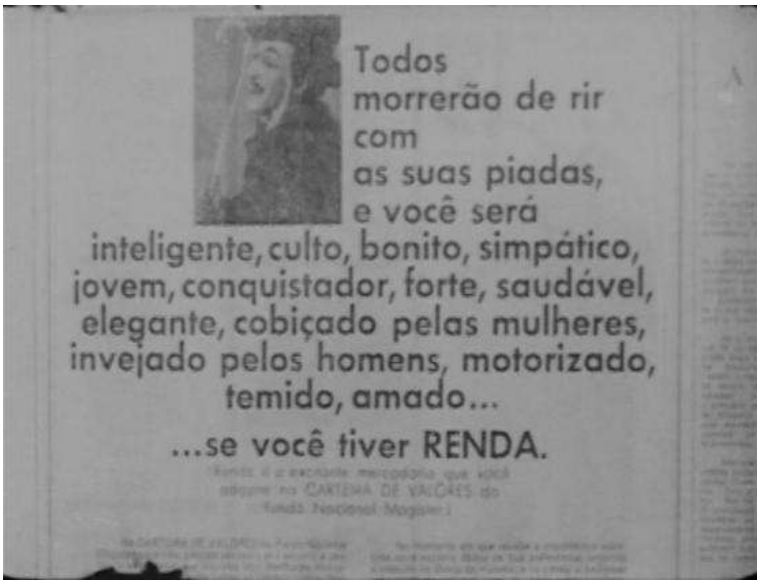
Imagens - *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (1968)

O esvaziamento referido através do universo da propaganda, enquanto um lugar de pura aparência, surge novamente de forma irônica quando é exibida um anúncio identificado como sendo do Fundo Nacional Magister com a seguinte frase: "Todos morrerão de rir com as suas piadas e você será inteligente, culto, bonito, simpático, jovem, conquistador, forte, saudável, elegante, cobiçado pelas mulheres, invejado pelos homens, motorizado, temido, amado... se você tiver RENDA". Na propaganda são reforçados os estereótipos do homem burguês com capacidade de consumir os produtos a ele ofertados que lhe garantam status e que justificariam que ele "adquirisse a carteira de valores Fundo Nacional Magister". Deslocada de seu contexto, é a leitura da frase em relação à situação dramática vista em cena que entra em questão e, desta forma,

> O humor, a ironia e o cinismo do personagem são compartilhados com o espectador que, no momento seguinte, é imerso no sentimento de revolta do personagem e crítica do filme em relação às estratégias de estimulo à competição do sistema capitalista e da sociedade de consumo (BARBOSA, 2014, p. 1082).

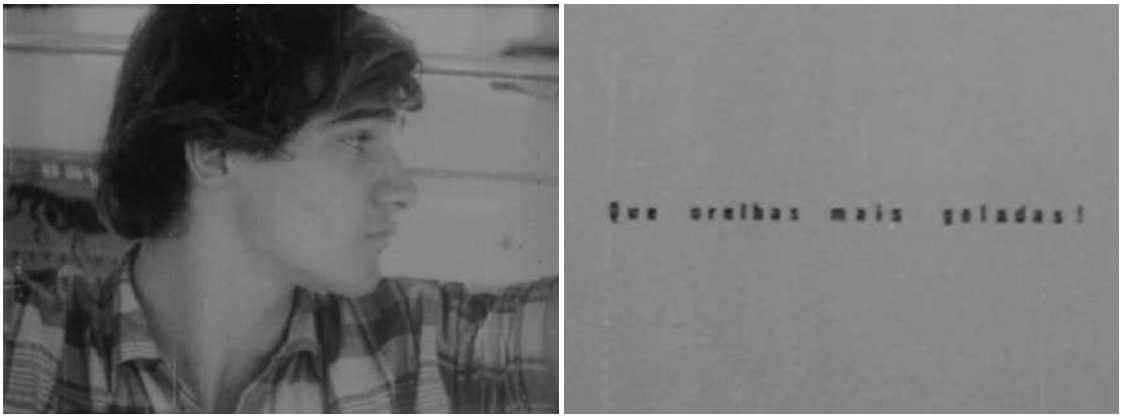
É na relação entre os dois homens que protagonizam a trama e seus encontros e desencontros pela cidade antes que o amor seja consumado que o jogo com a inserção

publicitária e seu "slogan" se estabelece. Tal desvio decorre do fato do slogan ser deslocado por nós de um referencial específico do anúncio de uma companhia que empresta dinheiro para pensarmos seu conteúdo em relação à trama e, especialmente, às expectativas dos jovens de terem sua relação consumada. O texto do cartaz reforça um lugar-comum do status social como uma "vantagem" para fruir dos prazeres da vida, o que aparece como um ruído diante da forma como aqueles dois jovens nos são apresentados. Não há neles tal desejo de ascensão social, mas uma busca por entender a si mesmos (e suas próprias sexualidades) e resistir àquele ambiente opressivo das "palavras de ordem" dos anúncios e, se pensarmos no contexto político em que o filme foi realizado, da repressão (seja ela política ou moral).



Imagens - *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (1968)

Além disso, ao longo do filme, há um jogo com as cartelas de texto, como pode ser visto em cena, na qual, vê-se uma imagem de perfil do protagonista seguido por uma cartela de texto com a frase "Que orelhas mais geladas!". Nota-se que, neste caso, o texto enuncia algo que não está implícito na imagem (o fato das suas orelhas estarem geladas), mas que implica sobre o modo de narrar do filme. É através de tal característica subjetiva relacionada na cartela que há um deslocamento da instância narrativa e que é sinalizada uma aproximação distinta com o personagem, mais íntima, o que não irá se consumar naquele momento.



Imagens - *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora* (1968)

Segundo estudo de caso a partir da obra de Djalma Limongi Batista, *The Southern Contest Myth* (1969), destaca-se pelas inscrições de texto no espaço da cena e suas referências à noção de consumo. Segundo definição do próprio realizador, trata-se de curta-metragem "sobre um diretor que queria fazer cinema, mas não conseguia e, daí, resolvia que a realidade era muito melhor que a arte. Eu, claro, interpretava o diretor" (BATISTA apud NADALE, 2005, p. 57).

Apresentado como filme universitário na cartela de abertura, trata-se de um curta realizado "por alunos do curso de cinema da Escola de Comunicação e Artes da USP" e referido nos créditos finais como um trabalho final da disciplina de "teoria e prática da realização". Diferentemente de outros filmes universitários aqui elencados, em *The Southern Contest Myth* (1969) é a cartela que dá um tom institucional e nos leva a crer que determinadas decisões foram pautadas pelo contexto da disciplina, em especial as cartelas, que em breve serão exploradas, referindo-se diretamente às lentes cinematográficas que evocam uma abordagem em relação a um olhar para a linguagem cinematográfica e seus aparatos técnicos.

Em uma das sequências, o texto é incorporado na cena com as palavras "BUY / SELL" ("comprar / vender") que introduzem o tema da sociedade de consumo. A narração complementa tal noção ao afirmar que "mais vale um belo ser vivo que uma bela coisa", o que mais uma vez reafirma uma postura bastante combativa em relação a uma mudança de paradigmas na relação entre o consumo e o homem urbano.

Tal utilização do texto na tela se articula com o bloco final, o qual tematiza a juventude dos fins dos anos 1960 e a noção de consumo que, junto da narração (enunciada como "dos sonhos/desejos/desventuras/imaginários dos jovens"), faz menção a uma ambientação do cotidiano urbano e de relações amorosas, que mostra uma encarnação de um

sonho juvenil inconsequente que faria parte dos anseios desta geração e aqui era posto à prova através da defesa de um gesto de recusa de um "maravilhamento" do consumo em prol de novas sociabilidades, o que reverbera diretamente o contexto contracultural.



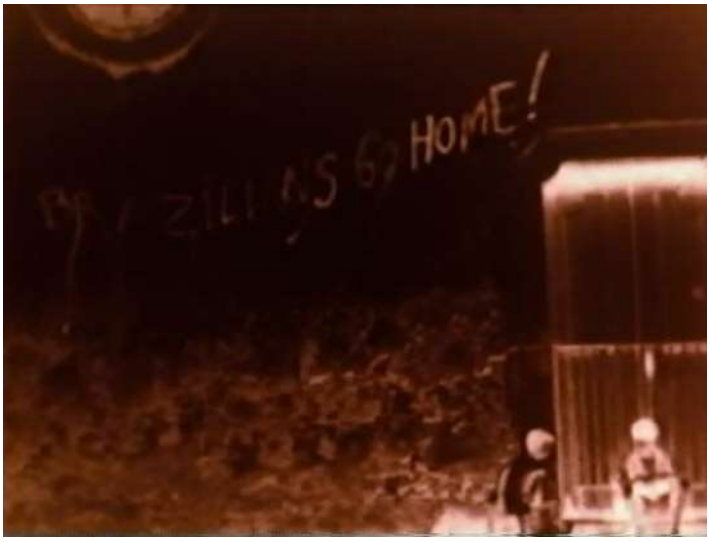
Imagens - *The Southern Contest Myth* (1969, Djalma Limongi Batista)

O discurso autoritário da Ditadura Militar também merece destaque junto ao tema do consumo, em especial, através da afirmação, nos diálogos, que "os gritos de medo vem antes da esperança", referência que acaba por reiterar o contexto em que o filme foi realizado no qual o aparato repressivo do Estado ganhava mais força logo após a decretação do AI-5 no ano anterior.

Neste aspecto, cabe ressaltar outra inscrição no espaço cênico, desta vez da frase "BRAZILIANS GO HOME!", que reflete sobre a relação do governo militar instituído com o poderio norte-americano, já que se pressupõe um diálogo com "Yankee go home", frase utilizada por muitos movimentos de resistência em países de todo o mundo que enfrentavam o poderio econômico e bélico dos EUA, aliado central para garantir a continuidade do regime ditatorial instaurado em 1964 e que colaborou diretamente com o sistema repressivo do Estado brasileiro. Cabe destacar como a cena em questão joga com o procedimento de revelação (positivo/negativo) da película, o que remete mais uma vez à discussão trazida no início do filme em relação à linguagem cinematográfica e os processos técnicos e, em especial, explicita um diálogo com a inversão dialética da inscrição de texto.

Além disso, na menção aos EUA, há uma relação direta com o bloco anterior na maneira como a sociedade de consumo é referida por meio de expressões em língua inglesa ("buy" e "sell"), situação também presente no próprio nome do filme. Segundo o realizador, o "título foi extraído ao acaso, de uma reportagem sobre surf, porque eu queria que tudo fosse assim, motivado pelo instante, pelo imediato" (BATISTA apud NADALE, 2005, p. 57). Em tradução livre, *The Southern Contest Myth* pode ser pensado como "O mito da disputa no

cone sul", o que, neste contexto, acaba por fazer referência ao papel dos EUA (o norte) em relação a sua intromissão nos processos democráticos progressistas para garantir o seu poderio econômico a América do Sul, tanto através do consumo e o "american way of life" trazido da indústria cultural, como também através de apoio a regimes ditatoriais aliados amparados pelo "anticomunismo" do contexto da Guerra Fria.



Imagens - *The Southern Contest Myth* (1969)

Em meio a tais referidas menções à noção de consumo, há uma alternância com cenas nas quais o caráter discursivo das inserções de texto reflete sobre a própria linguagem cinematográfica, caso, por exemplo, dos momentos em que os personagens, performaticamente, vociferam as palavras "cinema livre". Cabe mencionar também um conjunto de três cartelas ("objetiva normal", "grande angular" e "tele") que, através do texto, introduzem uma discussão sobre lentes e a noção de beleza, evocando um debate sobre as multifacetárias implicações estáticas, éticas e políticas que tais "pontos de vista" trazem, algo que, porém, não é muito desenvolvido ao longo do filme. Após os referidos intertítulos, há um suposto diálogo entre o realizador e o fotógrafo no qual um questiona o outro sobre qual lente está usando e seu interlocutor responde que não sabe.

Tal relação autorreferencial e metalinguística com a linguagem cinematográfica será retomada em outras cenas, com destaque para como um dispositivo de projeção é utilizado em uma das sequências interagindo com corpo dos atores/performers, que dançam nus em frente à imagem projetada, aproveitando-se da iluminação e da flicagem do projetor para pensar o aparato cinematográfico, e, na cena final, através de mais uma experimentação com o aparato cinematográfico, quando são exibidas imagens da película sendo corroída aos poucos.



Imagens - *The Southern Contest Myth* (1969)

6.1.6. O caso *Vozes do Medo* (1972, coletivo) e a radicalização da apropriação da linguagem da comunicação de massas na estrutura fílmica

Em *Vozes do Medo* (1972), filme-coletivo em episódios, realizado com apoio da ECA-USP, três dos seus dezesseis episódios estruturam-se como obras de curtíssima-duração que incorporam a linguagem publicitária como cerne da estruturação da montagem. Filmes-colagem, os episódios *Produto* (Plácido de Campos Jr.), *Pecúnia* (Hélio Leite de Barros) e *Os Vencedores* (Roman Stulbach), filmados já em 1970, fazem uso de distintos procedimentos do texto enquanto inserções que refletem sobre a idéia de consumo, seja por meio de cartelas, intertítulos, frases apropriadas do contexto de publicidades na mídia impressa, rótulos de produtos, entre outros.



Imagem – *Produto* (*Vozes do Medo*, Plácido de Campos Jr, 1972)

Produto (episódio de Plácido de Campos Jr.) reflete sobre o universo das modelos e a objetificação do corpo feminino, o que é reiterado na forma como o termo "manequim" é utilizado. O curta é estruturado em quatro partes: as modelos em ação "posando" para os fotógrafos, uma cena externa em que uma moça vai para a rua e é observada pelos passantes, uma sequência de colagens de revistas e jornais de anúncios publicitários com corpos femininos expostos e, por fim, a imagem de um homem olhando uma revista pornográfica, na qual, a mulher torna-se um objeto de desejo sexual. Na referida colagem, há um jogo com o texto em cena que explora a superficialidade da linguagem publicitária e a relação entre texto-imagem para pensar como tais fragmentos pensam o corpo feminino. Do conjunto, destacam-se frases como "Porque usar perfume só atrás da orelha se você é..." e "esconda tudo...", que adquirem outro sentido no contexto do curta.



Imagens – *Produto* (*Vozes do Medo*, 1972)

Tal estrutura encontra um paralelo direto com o caso de *Os Vencedores* (1972, Roman Stulbach, episódio de *Vozes do Medo*), filme-gag em torno do consumo que evoca inserções de texto que trazem adjetivações apropriadas pela noção de mercadoria. No curta, é exibida uma sequência de dezoito cartelas impressas sobre imagens distorcidas de modelos fotográficas (apropriadas de uma campanha publicitária) que, ironicamente, fazem menção a um lugar meritocrático do consumo:

> O artilheiro do século, o bebê saúde, o vendedor do ano, o anfitrião da temporada, o mais popular, o *best seller* da semana, miss simpatia, a rainha das praias, o primeiro da turma, miss câmera, a princesa das alcachofras, das uvas, dos pêssegos, miss primavera, a manequim de ouro, miss galáxia.



Imagens – *Os Vencedores* (episódio de *Vozes do Medo*, Roman Stulbach, 1972)

A inserção da linguagem publicitária em *Pecúnia* (1972, Hélio Leite de Barros), outro episódio de *Vozes do Medo* é ainda mais radical, incluindo no horizonte um contraste dialético entre estruturas de agressão (evocadas por meio de imagens da abjeção) e a "superficialidade" dos anúncios (que propagandeiam um mundo da "perfeição" e desejo de consumo).

Já na cena inicial, um intertítulo joga com a estrutura de uma revista dominical que dá unidade ao filme em um "falso" início do episódio que virá a seguir (com a narração "retrato de um jovem brigador. daqui uns instantes, aguardem"), referência às "chamadas" da linguagem televisiva, *inserts* rápidos que antecipam a programação das emissoras.

Após este jogo com a estrutura da articulação dos episódios e com a linguagem publicitária, há mais uma cartela com a seguinte frase: “De pecúnia atque faecis / mit der colaboration Von Doktor Freud, Doktor Freud, Doktor Ferenczy und Meinster Mozart”, mistura de referências em latim e alemão, com referência às cenas que virão à seguir, jogando com os contrastes e com um conjunto de referências de forma irônica. A frase faz menção à noção de consumo e às figuras da exasperação, que estarão em cena (“Do dinheiro e das fezes”, em tradução livre), assim como às figuras de Sigmund Freud, Sándor Ferenczy (psicanalista colaborador de Freud) e W. A. Mozart (que é inclusive citado nas correspondências publicadas entre os dois primeiros), enunciados como “colaboradores” do filme. As referências aqui mencionadas não partem somente de um lastro histórico, mas sim de um tom satírico de recorrer aos referenciais da psicanálise e da música clássica em um contexto escrachado que será suscitado à seguir.

A partir deste momento, o filme se estrutura enquanto um longo comentário sobre como a lógica do capital e da propriedade privada, baseada na recompensa pelo poder de consumo, influi na nossa psique. Com tom bastante sarcástico, o filme fará, então, um paralelo entre a história da noção de propriedade privada e as disfunções nas fases psicossexuais na teoria psicanalítica freudiana, o que inclui, inclusive, uma menção à dita “fase anal” por meio de uma situação vista em cena na qual uma criança, após usar um penico, brinca com as próprias fezes, situação que será reiterada inúmeras vezes. Tal estrutura assume uma forma assumidamente paródica, o que inclui gags das mais diversas, enxertos publicitários, referências ao campo da arte (entre as quais uma menção à música de Mozart e, especialmente, ao urinol de Marcel Duchamp na articulação entre a narração “Vocês querem saber o que é o dinheiro? É tudo penico, é tudo urinol” e o gesto de uma criança que mexe no seu penico) e uma ampla reflexão em torno da relação entre desejo e consumo, algo reiterado pela presença, em cena, de inúmeros rótulos de produtos, selos, moedas, embalagens de cigarro e de gravuras que reforçam a relação entre dinheiro e poder.



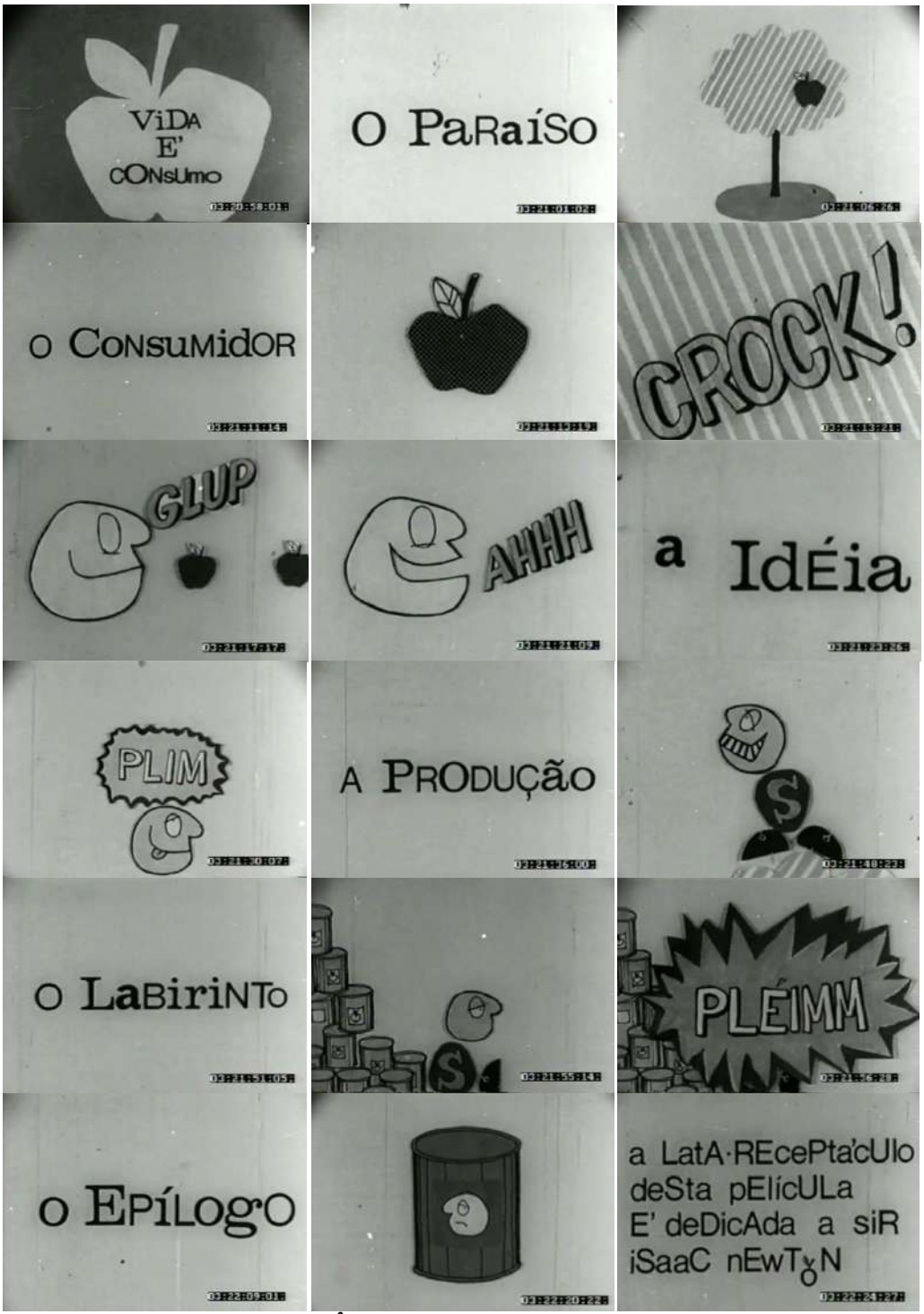
Imagens – *Pecúnia* (episódio de *Vozes do Medo*, Hélio Leite de Barros, 1972)

6.1.7. Filmes-gag e a noção de consumo: *Vida é Consumo* (1969, Ênio Lamoglia Possebon e Walter Hiroqui Ono) e *Burp* (1968-1969, Cristina Brandt e Sandro Sandroni)

Em articulação com os já referidos episódios *Produto*, *Os Vencedores* e *Pecúnia* (do longa-metragem coletivo *Vozes do Medo*) é possível traçarmos um paralelo com outros filmes de curtíssima duração que jogam com os códigos da publicidade e têm o consumo como tema central.

Vida é Consumo (1969, Ênio Lamoglia Possebon e Walter Hiroqui Ono), curta-metragem exibido Festival JB/Mesbla de 1968, incorpora distintas técnicas de animação e colagem e estrutura-se em torno da noção de consumo. Cabe destacar que a trajetória de ambos se distanciaria do cinema na sequência: Walter Ono, formado na época na FAU-SP, teve longa trajetória como ilustrador (entre os trabalhos destaca-se *O Reizinho Mandão*, de

Ruth Rocha) e, posteriormente, foi responsável por inúmeros de livros infantis de sua autoria, e Ênio Lamoglia Possebon, que no ano seguinte ao lançamento do curta-metragem atuou como cenógrafo da peça *Terceiro Demônio* (em parceria com Ricardo Piva, da segunda fase do grupo TUCA, com direção de Mário Piacentini, já sem o núcleo Roberto Freire / José Armando Ferrara / Silnei Siqueira, e que teria em seu elenco o realizador Celso Luccas) e, posteriormente, tornou-se gravurista e professor universitário.



Imagens - *Vida é Consumo* (1969, Ênio Lamoglia Possebon e Walter Hiroqui Ono)

O filme ironiza o discurso oficial do Milagre Econômico a partir de cinco curtas cenas (acrescidas de um epílogo) separadas por cartelas, com os temas "O PARAÍSO", "O CONSUMIDOR", "A IDÉIA", "A PRODUÇÃO", "O LABIRINTO" que constroem um discurso que parodia a linguagem publicitária. Há uma estrutura de "anti-propaganda" na desconstrução da linguagem dos anúncios através da quebra de expectativa entre aquilo que é "anunciado" pelo texto e os contrastes exibidos na imagem, que brincam com os códigos das histórias em quadrinhos (por meio das onomatopéias e balões de diálogo) e ironizam o texto que antecede cada sequência.

Por fim, há uma cartela de texto que brinca com um paralelo entre a "ideia" que é rapidamente monetizada pelo capital financeiro com certa anedota sobre a descoberta da Lei da Gravitação Universal por Newton depois de ter a sua cabeça atingida por uma maçã (o que é referido também na dedicatória: "a lata-receptáculo desta película é dedicada a Sir Isaac Newton"). Sobre tal aspecto é curioso notar como obras de propaganda do regime militar como a animação com *Milagre do Desenvolvimento* (1968, Alain Jaccoud) fazem uso da mesma metáfora de uma macieira que representa os frutos a serem colhidos pelo desenvolvimento capitalista (o que, no filme de Jaccourd inclui inclusive uma citação de frase de Roberto Campos, ministro do planejamento entre 1964 e 1967, em uma cartela inicial: "O desenvolvimento é a (...) a criação do capital pela poupança e pela tenacidade do esforço pela disciplina do caráter"), no qual uma árvore aparece como um "símbolo da produção" (como referido pela narração) na cena de abertura e na cena final, que sintetiza o argumento central do filme ("a crescente produção por habitante que caracteriza um milagre econômico não resulta, porém, de um milagre do céu (...), mas decorre do esforço consciente de um povo para progredir material e culturalmente"). Há aqui um interessante contraste, já que ambos partem do mesmo tema sobre o consumo como vetor do desenvolvimento e tomam caminhos opostos, já que *Vida é Consumo* (1969) ironiza a figura do dito "consumidor" enquanto alguém que se aliena ao discurso do "milagre econômico" e apropria-se de diversas formas da publicidade de forma paródica.

Tais procedimentos ecoam também em *Burp* (1968- 1969, Cristina Brandt e Sandro Sandroni) por meio da incorporação de um conjunto de *inserts* de anúncios que fazem referência a um contexto de mudança de paradigmas na expansão da ação das mídias de massa na experiência urbana, o que é evocado ao longo do filme através de distintas situações, entre as quais aquela que alterna a imagem de uma família em frente ao televisor com

anúncios dos mais variados produtos, uma cena na qual um sujeito enfia um aparelho televisor na cabeça e, por fim, uma "anti-propaganda" da Coca-Cola, no qual, ecoando as imagens da abjeção já situadas em outros filmes, um homem arrota em frente a câmera após ostentar o rótulo do produto em suas mãos em um gesto que emulava a propaganda veiculada no período. Neste caso, cabe destacar que o próprio título do filme é uma referência sonora de tal paródia, o que, certamente, reforça o tom escrachado aqui presente.



Imagens - *Burp* (1968- 1969, Cristina Brandt e Sandro Sandroni)

Em meio às referências ao universo publicitário, na banda sonora ouvem-se mensagens de ódio que evocam a figura de uma elite que tem acesso àqueles bens de consumo ali citados e, a partir de suas lentes supostamente meritocráticas, se coloca em um papel de alguém que vê o outro enquanto inferior e desfila mensagens de intolerância:

> Esses vagabundos que moram em barraca... Eles são todos iguais. Nunca tem dinheiro, mas chega o Carnaval e vão desfilar com fantasias caríssimas e depois morrem de fome. Eles que não querem trabalhar. Sabe há quanto tempo estou para arrumar um faxineiro? Três meses. E esses vagabundos aí pela rua.

Ao evocar tal universo intolerante e refratário das elites brasileiras e relacionar com a imagem produzida midiaticamente por meio das propagandas que impõe padrões de consumo, beleza e status social por meio da renda, está também evocada um aumento da desigualdade

social no momento do dito Milagre Econômico que trouxe um acesso a bens de consumo às classes médias, mas que partiu de uma lógica excludente que agravou os contrastes sociais.



Imagens - *Burp* (1968- 1969)

Entre as propagandas citadas, há uma que é especialmente reiterada: o anúncio de um roupão que reforça os estereótipos de gênero (a mulher diz ”Meu Tarzan, meu Richard Burton, meu Cassius Clay, meu Batman” a que o homem responde: “Quando eu visto meu roupão ARTEX – me sinto um leão. Quando ela veste... ai eu viro um leão mesmo”). Tais menções em torno das ditas masculinidades e feminilidades aparecem como um eixo da escolha dos materiais (das propagandas de cigarro, do “perfume másculo” e daquele produto “para mulheres que gostam de viver perigosamente”) e voltam a aparecer no jogo a partir dos símbolos gráficos do sexo masculino e feminino (Vênus e Marte) na sequência final. Cabe uma menção a presença, entre as propagandas, do logo do jornal O Globo e de capas de revistas de histórias em quadrinhos (“Tarzan”, “Batman”, “Superboy”, “A Legião dos Super-

heróis", todos masculinos, situados junto àqueles discursos que reiteram as ditas masculinidades) que, na forma como figuram no filme são, de forma irônica, aproximadas dos demais bens de consumo.

6.1.8. *O Mundo de Anônimo Júnior* (1972, Aron Feldman) e as inserções publicitárias como forma de regulação: alienação, recusa e a fruição da subjetividade

Cineasta de obra bastante particular na cena cinematográfica, já referido em outros tópicos ao longo da pesquisa, Aron Feldman traz a tona em sua obra inúmeros procedimentos que envolvem a utilização de enxertos da linguagem publicitária em cena e da apropriação de materiais midiáticos, como veremos em algumas sequências de *Mundo de Anônimo Júnior* (1972) que, ainda que não faça uso de tais procedimentos de forma recorrente, inclui tais recursos de forma pouco usual.

No filme, as primeiras referências aos meios de comunicação já aparecem nos créditos, introduzidos em um plano em que personagem lê o jornal e, em meio a exibição do nome daqueles envolvidos na produção, são exibidas, ao fundo, notícias sensacionalistas ("jovem nua foi morta no carro", "velha de 90 anos ressuscita do caixão"). Algumas delas, inclusive, aparecem como parte do cenário em uma cena na qual uma criança carrega uma placa com a inscrição "filmanicômicos", referência ao ato de filmar e ao cenário inicial da trama: um local para pacientes com problemas psiquiátricos.



Imagens - *O Mundo de Anônimo Júnior* (1972, Aron Feldman)

A partir daí, filme irá narrar as desventuras de um sujeito (Anônimo Júnior), que foge de um manicômio e passa a perambular pelas ruas até encontrar uma "casa" dentro de um túmulo de um cemitério, onde passa a viver junto a um ratinho. Durante todo o filme, há jogos com a linguagem publicitária – seja por meio do texto ou mesmo de ruídos sonoros – que invadem a imagem e ironizam o que é visto em cena. Tal gesto desviante no uso destas inserções cujos discursos reforçariam formas de condicionamento e regulação são subvertidas pela forma como figuram na cena, de forma a ressaltar a fruição da subjetividade de um sujeito tido como "alienado" que, ao permanecer indiferente a este horizonte do consumo, não condiciona seu comportamento às pressões sociais.

Em uma das sequências do filme, o personagem, alheio aos códigos morais, se despe em via pública, deita-se com uma moça e, juntos ao meio fio, os dois se cobrem com um lençol. Tal gesto "imoral" rapidamente atrai uma multidão que os cerca com xingamentos, não os permitindo consumar o ato sexual e levando a uma ação repressiva da polícia e de grupos religiosos conservadores: enquanto os policiais prendem Anônimo Jr, a moça é amarrada em um poste e açoitada por um grupo que carrega crucifixos nas mãos. Neste momento, uma personagem toma a frente e, numa brusca interrupção da cena que se desenrolava até então, fala diretamente para a câmera evocando um universo da propaganda: "Taca gasolina! Gasolina sim, mas Shell, (a gasolina) que te dá algo mais".

Há, portanto, um contraste entre o que seria o anúncio do produto (a gasolina da Shell) e a violência do ato sugerido (colocar fogo em uma moradora de rua, legitimado pelos presentes e pelas forças policiais). Neste momento, a própria personagem presa no poste soma mais uma camada intertextual para a cena quando, olhando diretamente para a câmera, faz uma menção à "Joana D'arc 70", o que introduz uma alusão entre a sua situação e a execução da figura referida, queimada viva em praça pública e, séculos mais tarde, reconhecida como Santa pelos católicos. O ato sexual será de fato consumado em outra cena, através de uma elipse, marcada por uma *gag* com uma placa ("fechado para balanço") exibida quando o casal vai ter um encontro amoroso para "avisar" aos passantes para que não os importunassem naquele momento.



Imagens - *O Mundo de Anônimo Júnior* (1972)

Outra cena que volta a evocar o uso de *inserts* publicitários é aquela que exibe uma tentativa de estupro, não consumado, interrompido por um *slogan* que ironiza a situação em cena ("QUEM NÃO É O MAIOR TEM QUE SER O MELHOR"). O agressor é ferido pela moça, que escapa e, neste contexto, a frase exibida anteriormente torna-se um paradoxal comentário sobre a "impotência" do abusador. Há aqui, no desvio de sentido da publicidade, uma subversão da lógica de poder pressuposta tanto no material enxertado (apropriado de um anúncio da Atlantic) quanto na figura do opressor, visto que é a "tática" referida pela frase citada que introduz a reação da personagem, que não apenas resiste ao estuprador, como o castra.



Imagens - *O Mundo de Anônimo Júnior* (1972)

A presença de camadas de midiatização através de jogos metalinguísticos com as inscrições do texto volta a ecoar no "quarto-túmulo" do protagonista (como mencionado, o personagem mora dentro de um cemitério), cenário lotado de referências à campanhas publicitárias, recortes de jornais, emblemas de clubes de futebol etc., tornado-se um espaço para inúmeros jogos com os códigos cinematográficos, entre os quais destaca-se o momento em que o protagonista, olhando diretamente para a câmera, diz que está "parecendo o Sansão do filme do Cecil B. DeMille" após aparecer com os cabelos despenteados, a citação direta a Antônio das Mortes (quando o personagem gira sobre seu próprio tronco, ao som de ruídos de balas que o atingem) no instante que Anônimo é obrigado a fugir de seu "túmulo" e a interrogação presente na cartela final ("FIM (?)"), que aponta para o inconcluso desfecho da ação dramática.



Imagens - *O Mundo de Anônimo Júnior* (1972)

6.1.9. As inserções publicitárias no cinema de Ozualdo Candeias: marginalidade e a impossibilidade do consumo

No presente tópico iremos nos concentrar na presença de enxertos publicitários e de fragmentos de certa cultura midiática no cinema de Ozualdo Candeias que, em meio ao imaginário daqueles sujeitos postos à margem do desenvolvimento capitalista do país, evocam um horizonte da impossibilidade do consumo e põem em xeque a narrativa do "milagre" e do "Brasil que vai para frente" dos slogans oficiais que, pouco a pouco, fracassava com a queda dos índices de crescimento no governo Geisel.

Cineasta cuja obra é bastante única diante dos casos estudados ao longo da pesquisa, Candeias, mais veterano no cinema e com longa trajetória no cinema da Boca do Lixo, onde ocupou muitas funções até dirigir seu primeiro longa-metragem (*A Margem*, 1967), realizou de forma totalmente independente de qualquer produtora na Boca, utilizando recursos próprios (em condições precárias de produção) e sem perspectiva de distribuição (o que limitou a sua circulação aos meios cineclubistas e universitários), dois média-metragens, *Zézero* (1974) e *O Candinho* (1976). Tratam-se obras que incluem uma radical experimentação com os procedimentos que envolvem a figuração do texto, em especial a inserção de manchetes de jornais e fragmentos publicitários no espaço da cena em contraste com a precariedade em que os personagens habitam, onde não tem a acesso a bens de consumo. Tal recurso, como veremos, reverberam também em sua obra posterior, com destaque para *Aopção ou as Rosas da Estrada* (1981), o qual destacaremos de forma breve, e *As Bellas da Billings* (1987). Como comenta Teles (2007),

> (...) saturando a tela com a miséria brasileira, Candeias construiu uma realidade feia, violenta e precária, composta e experimentada em sua intensidade a partir de procedimentos estéticos que assumiram essas características na própria forma cinematográfica (TELES, 2007, p. 170).

Tanto em *Zézero* quanto em *O Candinho* a questão dos migrantes que vem a São Paulo em busca de melhores condições de vida são temas centrais, que aproximam os personagens que protagonizam os dois filmes, sujeitos marginalizados que lutam para fugir do seu próprio destino: a fome. Tratam-se justamente daqueles evidenciam que o "milagre econômico" não era para todos, que continuariam sem a "sua fatia" mesmo após o "bolo crescer". Resta-lhes, portanto, buscar algum alento nas narrativas do progresso como uma redenção para uma vida de melhores condições, sonho que não irão realizar por não alçarem nenhuma possibilidade de exercerem suas cidadanias. Obrigados a viver no presente por uma condição de sobrevivência, as inserções publicitárias e midiáticas figuram como elementos contrastantes da realidade dos personagens, como um universo distante das "tentações" do progresso, o que inclui, por exemplo, as menções dispostas pelo cenário urbano da cidade de

São Paulo que tentam Candinho com referências a sexualidade, a qual ele quer "resistir" (em sua trajetória solitária, longe da esposa), e ao consumo de bebidas alcoólicas, que ele precisa evitar a fim de prover sustento à sua família.

O tema de migração para as grandes capitais, questão que permanecia muito presente no contexto da primeira metade dos anos 1970, é encarado de forma pessimista, em especial pela cruel lógica do não-pertencimento a qual estes personagens são submetidos, tanto quando chegam na capital quanto no seu retorno a suas terras, quando "encontram-se como partiram: sem heroísmo, sem realização de coisa alguma" (BEDIN, 2015, p. 69), o que confere uma circularidade às narrativas. Tal experiência tematiza como,

> A partir da década de 1960, com a modernização da agricultura, intensifica-se o êxodo rural, levando à cidade uma massa de migrantes. Estes integram um mercado de trabalho caracterizado pela dispensa, a rotatividade da mão de obra e os baixos salários. Em decorrência disso, intensifica-se a existência de um tipo de trabalhador desenraizado, o bóia-fria ou volante, que vaga de um lado para o outro do país a procura de trabalho (UCHÔA, 2008, p. 131).

Para a ambientação dos seus personagens, a violência e o grotesco entram em cena para situar tal campo da impossibilidade a qual eles são submetidos, o qual, ainda que resistam, não teriam escapatória.

O primeiro caso que iremos explorar é *Zézero* (1974), ácida parábola sobre o êxodo rural em que um personagem (apelidado pelo título do filme ironicamente como Zé Zero) vai tentar a vida em São Paulo após ser tentado por uma curiosa personagem de um "anjo do progresso": uma estranha e sedutora mulher que carrega consigo todo aquele que seria o aparato dos meios de comunicação, em meio a múltiplas referências ao consumo, que o deixa "deslumbrado com a parafernália midiática" (UCHÔA, 2008, p. 109). Em volta dela, pilhas de jornais e revistas anunciam um lugar das "maravilhas" do desenvolvimento, o que é reforçado pelas películas de cinema enroladas por todo o seu corpo.



Imagens – *Zézero* (1974, Ozualdo Candeias)

A estranha figura fita-o diretamente nos olhos, o que parece um gesto bastante estranho em meio à rudeza do tratamento entre os personagens, que pouco conversam ou se articulam. Em silêncio, Zé Zero é por ela maravilhado como aquela que aponta um caminho de conquistas a qual o personagem vislumbra conquistar sua dignidade. Há que se destacar como a ambiência da cena acaba por reiterar um contraste do que se esperaria daquela que encarna o "progresso econômico", o cosmopolitismo e a globalização, visto que sua fisionomia e condição não nos parecem tão distantes da de Zé Zero, já que não há nenhuma opulência nas suas vestes, que parecem levar consigo somente os restos dos prazeres da metrópole: jornais velhos e surrados, o lixo do que já foi por outros consumido, pontas de filmes velhos e um antigo rádio (anacrônico em tempos em que a TV tornara-se o meio de comunicação do "progresso"). Há, portanto, neste desvio, um interessante procedimento, visto que evidencia que o horizonte de expectativas do sonho do progresso já era, per si, o lugar das sobras e não do capital financeiro, como se, com isso dissesse que, para aqueles personagens, o buraco era mais embaixo.

Os materiais por ela exibidos são heterogêneos e incluem referências diretas a veículos de imprensa (O Estado de São Paulo, Jornal do Brasil, revista Realidade, O Pasquim, Notícias Populares) e manchetes (de datas bastante distintas entre si), mostradas diretamente para a câmera pela moça, entre as quais menções ao mundo do futebol ("tricampeões mundiais na

maior festa do futebol", com a imagem da Taça Jules Rimet em referência à vitória na copa de 1970, "Venderam o meu passe", "Rivelino pede: vendam meu passe", "Riva quer sair", sobre o impasse em torno da saída do jogador do Corinthians em 1973 quando foi acusado injustamente de traidor pela torcida), à eleição americana ("McGovern adia a indicação o candidato a vice", citação a George McGovern, candidato derrotado do Partido Democrata nas eleições de 1972, quando perdeu para o conservador Richard Nixon), às fofocas de uma revista sobre TV ("cigano ameaça Waldick", "conheça o rei e a rainha da TV", "Chico Xavier fala sobre seu 7", "Sonia Mamede casou mesmo" e fotografia de Roberto Carlos e Silvio Santos, que é seguida por *inserts* de imagens de outros ícones pop, entre os quais, Carlos Imperial, Silvio Santos e Pelé), à manchetes sensacionalistas de violência ("supermercado vende cadáveres") assim como, gradualmente, incluem-se também enxertos de vagas de emprego ("consórcio auxiliar obras ECEL-ECISA Ltda. Necessita para admissão imediata / vibradorista"), que reiteram o lugar de São Paulo como a "terra das oportunidades". Pouco a pouco, a leitura passa a ser guiada pelo dedo da personagem, que direciona o olhar da câmera letra a letra ("Eduardo Varela Teixeira, que ganhou 11,6 milhões de cruzeiros no teste 85 da loteria esportiva", "ofereceu tanto por tão pouco", "tudo sem entrada 30 (meses) para pagar", "tudo sem entrada mesmo"), introduzindo o lugar do consumo, dos jogos de azar e das incorporações financeiras.



Imagens – *Zézero* (1974)

Ao longo da cena, uma moda de viola narra, em três etapas, a trajetória do personagem que veremos ao longo do filme, o que é revelado de antemão ao espectador por meio de uma linguagem da cultura caipira a qual tanto o cineasta quanto os sujeitos que figuram em cena

são familiarizados. O bloco inicial tematiza a migração do personagem, antecipando a ação dramática que irá se desenrolar nas cenas seguintes: "O que tem lá na cidade que não tem no meu sertão? / Que mexeu no teu juízo pra perder toda a razão / Largando mulher e filhos por aqui sem proteção". Em seguida, é um certo deslumbramento com progresso que é anunciado (o que inclui, em especial, o lugar do consumo e da cultura de massas), como de fato ocorrerá com o protagonista:

> Na cidade tem fiado, sem vexame e amolação / tem trabaio, tem trabaio e dinheiro de montão / Silvio Santos e Chacrinha dando prêmio dando a mão / Tem Roberto e Wanderléas distraindo a geração / Mazzaropi no cinema, Rivelino no timão / Lá na Vila tem Pelé pra agradar as multidão / Sem falar nas loteria, nas promessas de patrão / Dos carnê e outras coisa pra acabar com precisão.

Por fim, os versos dados em resposta contrariam tal visão romantizada da cidade onde "tá solta a enganação" e para que "gente como a gente não se iluda com os bão / se a gente não agarra, duro ficamo sem arrumação / tamo com rabo na cerca morrendo temporão", antecipando o desfecho do personagem.



Imagens – *Zézero* (1974)

É a colagem que irá introduzir a vinda do personagem à cidade, o que se dá através de uma sequência de imagens estáticas que enxertam a figura do personagem no centro da capital paulista (feitas pelo próprio Candeias, cuja produção fotográfica explorou com radicalidade o

uso da lente grande angular) com a imagem deslocada de Zé Zero, como se o mesmo não se encaixasse na paisagem, que não o acolhe. O mesmo ocorre nas inserções de um "recorte" de uma fotografia do personagem sobre as páginas de uma revista, entre as quais o anúncio de uma bebida alcoólica (cujo texto aparece em inglês "but you said you wanted to take your Passaport" e faz referência a uma marca de uísque) exibido em cima das imagens de mulheres nuas e, em especial, através de uma pilha de moedas sobrepostas a uma ilustração na qual homens aparecem com sacos de dinheiro nas mãos (a única delas na qual se evidencia uma soma de camadas de objetos para além da imagem fotográfica). Como comenta Ana Flávia Bedin, os

> (...) recortes que se sucedem em ritmo acelerado abreviam a única forma em que ele se encaixa neste ambiente: artificialmente. A trajetória por vir em nada se parece com a imaginada que, ao contrário de acolhedora, nega ao imigrante a possibilidade de ventura (BEDIN, 2015, p. 90).

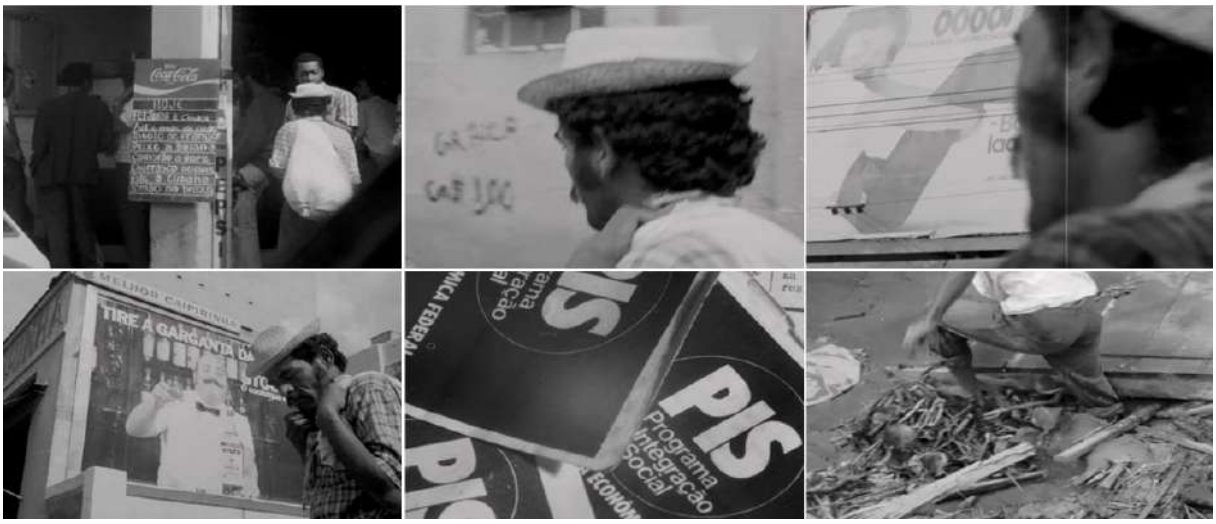
Há aqui uma evidente contradição explorada de forma dialética por Candeias nas fotomontagens, pois, ainda que possamos pensar que as imagens refletem sobre como o Zé Zero se vê na sua chegada à cidade, é evidente um descolamento entre figura e fundo que prenuncia como a paisagem "engole o corpo do personagem" (UCHÔA, 2008, p. 109).



Imagens – *Zézero* (1974)

A partir deste uso bastante incomum das colagens, acompanharemos a experiência do personagem pela capital, que chega justamente na região da Boca do Lixo (onde faz um percurso da estação Júlio Prestes e caminha em direção à rua do Triunfo), representada como um espaço um tanto decadente, à margem dos lugares de poder econômico e longe do seu

auge de pujança e, ainda que o filme destaque especialmente os outdoors que invadem aquele espaço, eles já estão desbotados e desgastados. Tais propagandas, ainda assim, não deixam de anunciar os caminhos desviantes a qual o personagem deve escapar para não "cair em tentação", com destaque para uma imagem de uma modelo por ele encarada e de bebidas alcoólicas ("Tire a garganta da miséria", "melhores caipirinhas").



Imagens – *Zézero* (1974)

A partir deste momento, seremos apresentados a um sequência de situações que relatam a experiência dos migrantes na chegada à capital, articulando clichês com certa arbitrariedade rítmica que delineia os acontecimentos: da deambulação à mendicância e da desesperança ao primeiro emprego, o mais precarizado possível, em uma obra às margens do Rio Tietê, localização identificada pelo texto, já que aparece no improvisado holerite que recebe do empregador ("Brejão", "Lageado do Brejo" (sic)), o que destaca uma pertinente contradição de um personagem que tem um trabalho, mas continua sem endereço. Com isso,

> A forma de exposição dos acontecimentos é incorporada à secura rítmica da pontual repetição própria ao cotidiano da cidade, governada pelo bombardeamento de informações, a partir dos meios de comunicação de massa, e pelos repetitivos gestos do trabalho na construção civil (UCHÔA, 2008, p. 107).

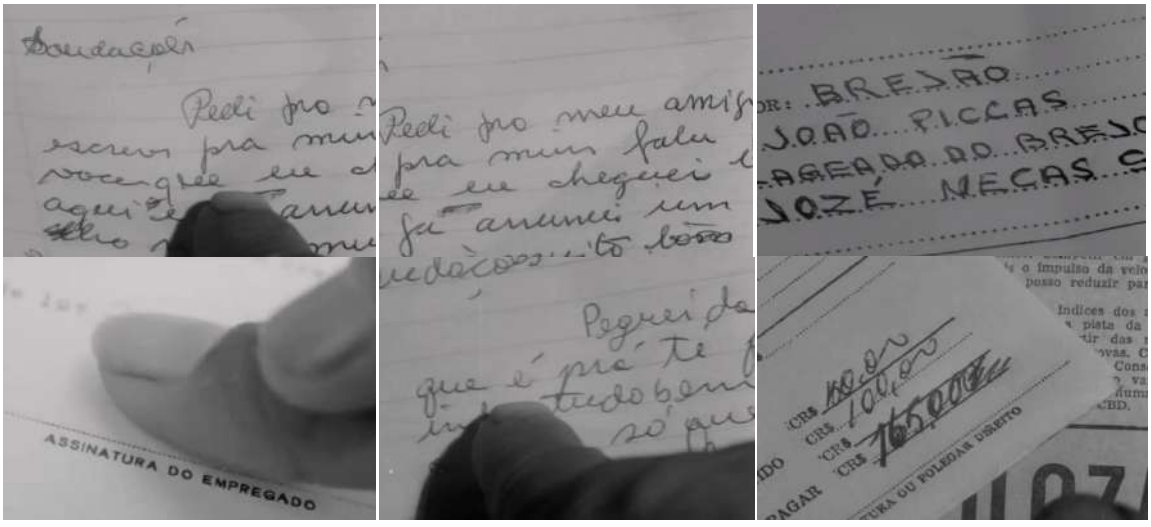
As inserções dos seus comprovantes de pagamento irão se repetir inúmeras vezes, com destaque, em especial, ao fato de que, por ser analfabeto, deve somente registrar suas digitais ao invés de assinar (logo acima da inscrição "assinatura do empregado"), tendo sua mão "violentamente espremida sobre um recibo para o decalque de sua impressão digital" (UCHÔA, 2008, p. 119). Ainda assim, cabe destacar que é o documento que, pela primeira vez, nomeia o até agora anônimo personagem (José Neccas Só). Há, neste gesto, um primeiro vislumbre de esperança que, de forma temporária, o dignifica perante o espectador ao nomeá-

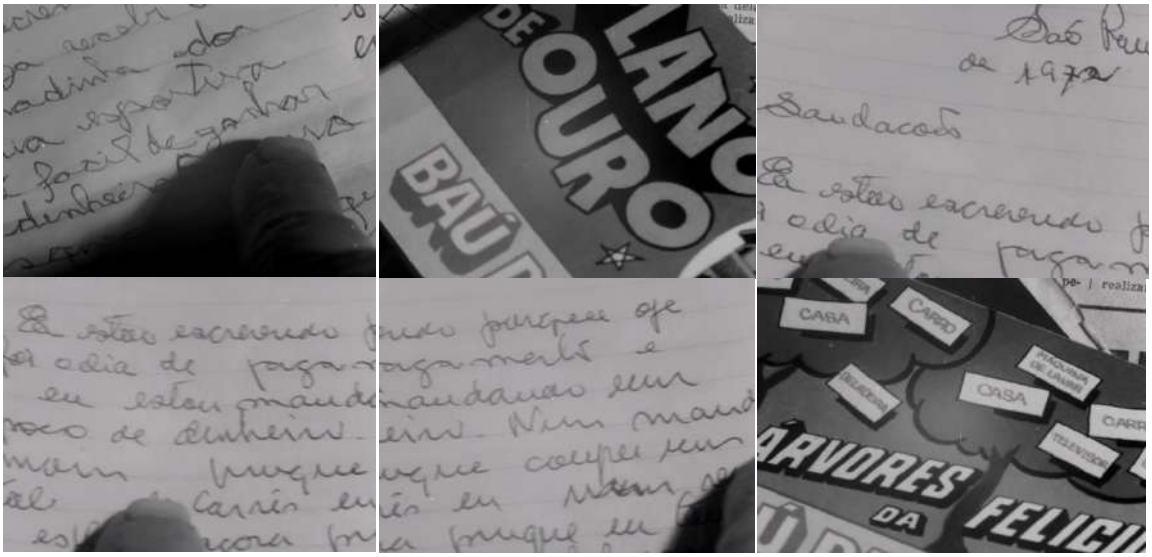
lo, ainda que, contraditoriamente, no seu próprio nome, esteja pressuposta uma gag sobre sua insignificância.

Em meio aos planos que evidenciam a insalubre condição de trabalho de Zé Piccas há uma inserção disruptiva de um panfleto do PIS (Programa de Integração Social, criado em 1970 durante o Governo Médici para auxiliar a renda do empregado de empresas privadas pago anualmente em um Fundo de Participação de acordo com o cargo e o tempo de serviço) que, no contexto em que está inserido, evidencia como os raros acenos feitos pela Ditadura aos trabalhadores pouco modificaram suas condições de vida (em especial aqueles postos à margem do discurso "desenvolvimentista" e de "integração nacional") e faziam pouca diferença a larga parcela da população na pobreza extrema, para os quais, distantes do acesso às leis trabalhistas, aquela sigla nada significava. Como destaca Uchôa, na obra a classe trabalhadora (em especial aquela mais precarizada) não é representada

> (...) como uma força idealizada, mas, sim, apática: não tem poder algum, não se organiza, não faz parte de uma classe explicitada, quase não tem voz: é massacrada. Neste contexto, inexiste a oposição dos trabalhadores frente ao chefe, não há forças para desvencilhar-se da exploração. Ganha lugar a oposição operário-cidade, no âmbito da qual o patrão aparecerá como uma das engrenagens da segunda, de forma a contribuir à exploração e violenta ação física do primeiro (UCHÔA, 2008, p. 122).

Neste momento, o personagem, até agora completamente silencioso, pela primeira vez articula algumas poucas palavras ao pedir para que um colega de trabalho transcreva cartas, aqui destacadas, para que ele possa informar a família, a qual ele abandonara de forma pouco refletida "enfeitiçado" pelo progresso: "São Paulo / Saudações / Pedi por meu amigo escrevi pra mim falar que eu cheguei. Aqui já arrumei um trabalho. não é muito bão / com o tempo a gente (...)","São Paulo 7 de dezembro de 1972 / Eu estou escrevendo porque hoje foi o dia de pagamento. Eu estou mandando um poco de dinheiro / Nem mando mais porque comprei um tal de carnês" e "Saudações / peguei do peno pra te escrever que aqui vai tudo bem".





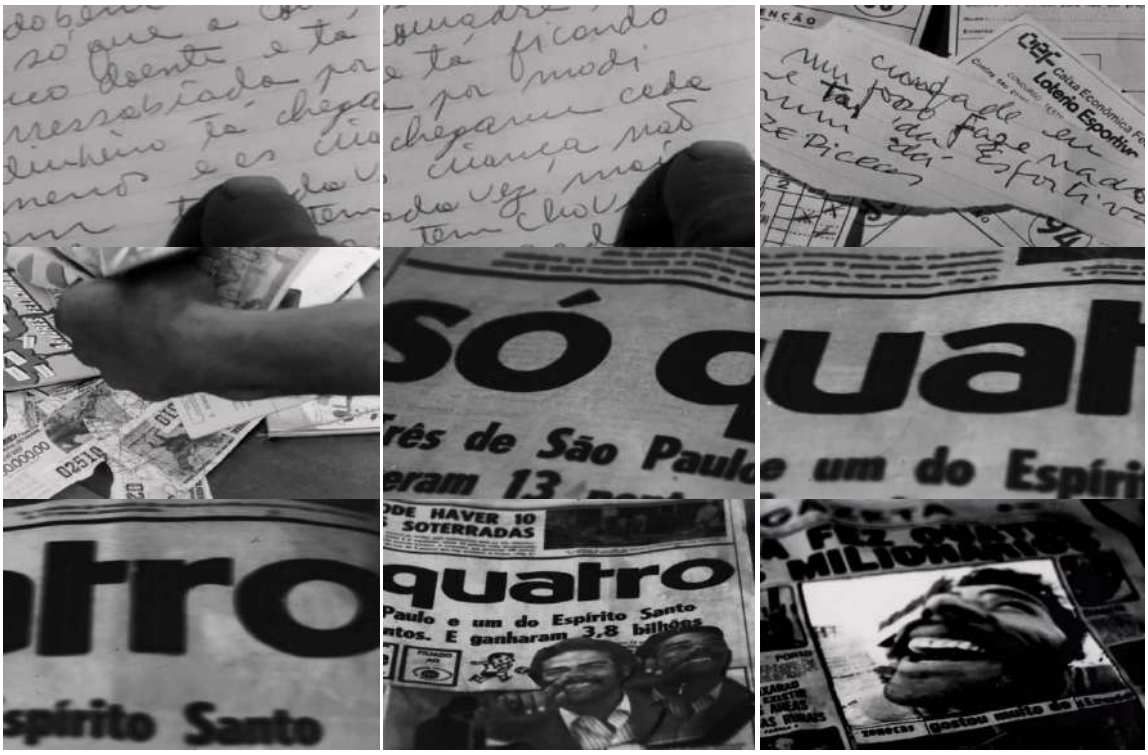
Imagens – *Zézero* (1974)

São as cartas que irão narrar o destino do personagem, entremeadas em meio às inserções de carnês de apostas de loteria, cada vez mais presentes que, como mostram seus comprovantes de pagamento, cada vez mais consomem seu salário, o que é diretamente referido de forma fragmentária nos bilhetes que ele pede para o colega escrever. Tais enxertos de suas "apostas" antecipam a problemática que virá na sequência, já que, enquanto no início eram referidos nas suas cartas como "fácil de ganhar" aos poucos passamos a ler frases como a "dinheiro ta acabando cada vez mais cedo. E as crianças vão vem / eu não posso fazer nada i tal da esportiva num dá mais / Zé Piccas".

Os carnês, pouco a pouco, vão sendo por ele empilhados, o que reitera, através da alternância com closes nos holerites exibidos em sequência, que o personagem havia caído justamente na armadilha a qual tentara evitar e, maravilhado com o progresso, consumira todas as suas economias naquilo. As páginas dos carnês exibidas em sucessão evidenciam tal relação, nas quais os termos ali utilizados evidenciam um lugar de um desejo inalcançável ao personagem ("casa", "carro", "geladeira" "máquina de lavar", "televisor"), implícita inclusive no nome dos carnês ("ouro", "felicidade"), que simbolizam uma esperança de dinheiro fácil que poderia permitir um lugar do consumo que lhe fora negado. Cabe destacar que eles seriam facilmente identificados pelos espectadores, já que mereciam bastante publicidade (entre os quais o aquele promovido pelo apresentador Silvio Santos, já citado no bloco inicial em duas das inserções e a Loteca, regulamentada em 1970, poucos meses antes da Copa de 1970 pela Caixa Econômica Federal de forma a oficializar a já existente loteria esportiva).

A presença da escrita, em sua pluralidade, o que inclui os enxertos dos mais diversos (os valores contidos nos pagamentos, os outdoors, as revistas e jornais, os anúncios de

emprego, a citação ao programa social do governo, etc.) e as inscrições que eles contêm, são essenciais para a narrativa, caso, por exemplo, do gesto de substituição dos diálogos pelas cartas que, apesar de não escritas por ele, guardam todas as marcas regionais dos "interiores". Neste sentido, é possível pensarmos em uma comparação com o procedimento de legendagem de *A Herança* (1970) evocado em outro tópico, no qual, mais uma vez, o texto dá lugar à fala oralizada. A montagem tem especial atenção para a duração em que texto é exibido na tela, o que estimula o espectador a caçar signos que somem camadas à sua compreensão da narrativa, enquanto, em outros momentos, tal relação é reiterada pela forma disruptiva que os enxertos aparecem em sucessão, propositalmente dificultando a leitura.



Imagens – *Zézero* (1974)

No momento em que José Piccas parece sinalizar ter perdido as esperanças após tantos desenganos, o personagem reage com violência a uma garota de programa (tentando estuprá-la após a mesma recusar-se a fazer sexo com ele sem pagamento) como se, em resposta a conjuntura a ele imposta, passasse a replicar em quem estava mais vulnerável que ele a situação opressiva a qual se encontrava, descontando nela sua própria condição. Impossibilitado de consumar o ato sexual, se "segue uma rítmica masturbação (...) e, entre as projeções dos desejos estão, novamente, mulheres apresentadas por meio de fragmentos de revistas" (UCHÔA, 2008, p. 130) coladas nas paredes do seu barracão.

Contraditoriamente, é neste ponto em que se configura um momento de virada na trajetória do personagem, quando é informado pelas páginas de um jornal que ganhou na loteria ("só quatro / três de São Paulo e um do Espírito Santo (...) e ganharam 3,8 milhões") e, pela primeira vez no filme, verbaliza algumas palavras com orgulho de si mesmo (já que, em outro momento do filme, suas falas com o colega de trabalho eram tímidas e quase ininteligíveis), em estado de êxtase ("puta que pariu, ganhei"). Sua frase é replicada inúmeras vezes e mistura-se com sons radiofônicos que noticiam sua vitória e, em especial, a uma série de colagens feitas em cima das páginas de jornal em que seu rosto aparece embaixo de uma manchete referindo-se aos "quatro milionários".

Quando retorna a casa, já em posse de um automóvel com produtos por ele adquiridos no banco de trás e em meio a inserções na banda sonora de "narrações radiofônicas que dão continuidade à idéia de um sonho realizado por meio da cidade" (UCHÔA, 2008, p. 131), Zé Piccas descobre que sua família já havia morrido, "fazendo com que novamente suas possibilidades de desfrutar a vida desmoronem. O espectador habituado a derradeiras redenções também frustra-se, já que o retorno às origens não finaliza o ciclo de miséria" (BEDIN, 2015, p. 94).

Por fim, Zé Zéro reencontra a moça que havia lhe apresentado "o lugar do progresso" e o iludido sobre o futuro na capital com o "deslumbramento do progresso" e enfrenta-a diretamente, sinalizando que o dinheiro para ele nada significava mais. Portanto, ainda que toda a jornada do personagem tenha arruinado com os seus horizontes de futuro e não tenha lhe dado as condições mínimas de tornar-se um cidadão, ele torna-se capaz de confrontá-la com a experiência adquirida na cidade, não sendo mais ao facilmente manipulável e suscetível a ser seduzido pelas falsas promessas.

O segundo caso a ser detalhado refere-se às inserções de texto presentes nos materiais apropriados no espaço da cena em *O Candinho* (1976, Ozualdo Candeias). No filme, após ter sua família expulsa de um latifúndio por já não ser útil aos patrões, Cadinho, jovem com um visível "problema de locomoção associado a uma deficiência intelectual, em razão do comprometimento de algumas características físicas, tais como o andar desequilibrado" (BEDIN, 2015, p. 95) sai rumo a São Paulo levando consigo a imagem de santo milagreiro em suas mãos (cuja feição remete diretamente às representações de Cristo) e parte para procurá-lo pelo mundo. Aqui, mais uma vez, é uma moda de viola que prenuncia a ação dramática, incorporando a religiosidade popular para tematizar a crença do personagem, a qual a música adere.

Quando chega a capital paulista, são os abismos sociais da metrópole que se evidenciam: São Paulo aparece como a cidade dos outdoors, mas também dos homens-placa, das pilhas de lixo e dos arranha-céus. Aqui os contrastes econômicos são ainda mais reiterados do que no caso de *Zézero*, e suas "andanças" acabam por destacar a coexistência de regiões degradadas, onde o Estado é ausente, com "um núcleo urbano em processo de modernização, dominado pelos meios de comunicação de massa" (UCHÔA, 2008, p. 13) dos grandes arranha-céus. Sem rumo e com o "santinho" em mãos, Candinho irá perambular por toda a cidade, sendo encarado com especial desprezo por aqueles que ali trafegam, sem se sensibilizarem de forma alguma com sua condição, com exceção da figura de uma latino-americana (identificada pelas vestes andinas que utiliza), que aparece de forma fugidia (fazendo uma menção ao fato do roteiro do filme tomar como base uma canção popular boliviana).

Destaca-se ainda uma recorrência de inserções de texto exibidas na cena em que um personagem tem relações com uma prostituta, que se destacam pelo caráter subversivo da forma como reiteram as relações de poder que vão muito além do lugar da marginalidade. Na sequência referida, o quarto da moça tem o chão forrado por jornais surrados, curiosamente em francês, idioma certamente não compreendido pelos personagens, o que mais uma vez assinala o abismo que os separava dos discursos ali contidos sobre a situação do capital financeiro no mundo, entre as quais uma citação à manchete "GERALD FORD SATISFAIT", o que ganha um contexto irônico em torno da referência a "satisfação" naquele contexto da prostituição. Por fim, a personagem usa o jornal para se limpar, o que reitera a ironia com a qual o filme debocha do lugar de poder reafirmado naquelas publicações.





Imagens – *O Candinho* (1976)

A estas, somam-se outras referências diretas (identificadas como sendo do periódico francês Le Figaro) que mencionam diretamente o contexto político brasileiro, entre as quais uma referência ao genocídio indígena em curso no país ("La vie de paissance / Genocide: Le mot d'ordre des latifun(...) / il fault en finir lês indiens du Brésil", ou seja, "genocídio: a palavra de ordem dos latifundiár(...) / devemos acabar com os índios do Brasil) e charge francesa com imagem do "Tio Sam" fazendo sexo com uma arma em riste ("Image du monde du spetacle, ou seja, "imagem do mundo do espetáculo"), que parodia a forma como os EUA tornavam os outros países reféns de suas políticas (em especial, no campo da cultura).

Após toda uma sequência de privações a qual o personagem é submetido em busca do "santo", é na fazenda de onde tinha partido que ele o encontrará, justamente ao lado do fazendeiro que expulsara sua família de casa. Portanto, se em *O Acordo* (episódio de *Trilogia do Terror*, 1968, também dirigido por Candeias) há a figuração de um Cristo-mendigo, em *O Candinho* (1976) ele aparece aliado ao patrão. Destaca-se na cena uma inscrição de texto que aparece riscada, quadro a quadro, na vestimenta do "santo" (identificado pela bata branca, pela barba e pelo uso de uma coroa de espinhos), o que, ainda que não tenha sido uma obrigação da censura (a qual não foi submetido por decisão do cineasta sabendo que seu pedido lhe seria negado), ecoa em outros casos semelhantes de inserções "apagadas" (caso, por exemplo, da menção a Fidel Castro nos créditos de *A Noite do Espantalho*, 1974, Sérgio

Ricardo que, apensar de excluídas como exigência para a liberação do filme, mantém-se parcialmente legíveis).

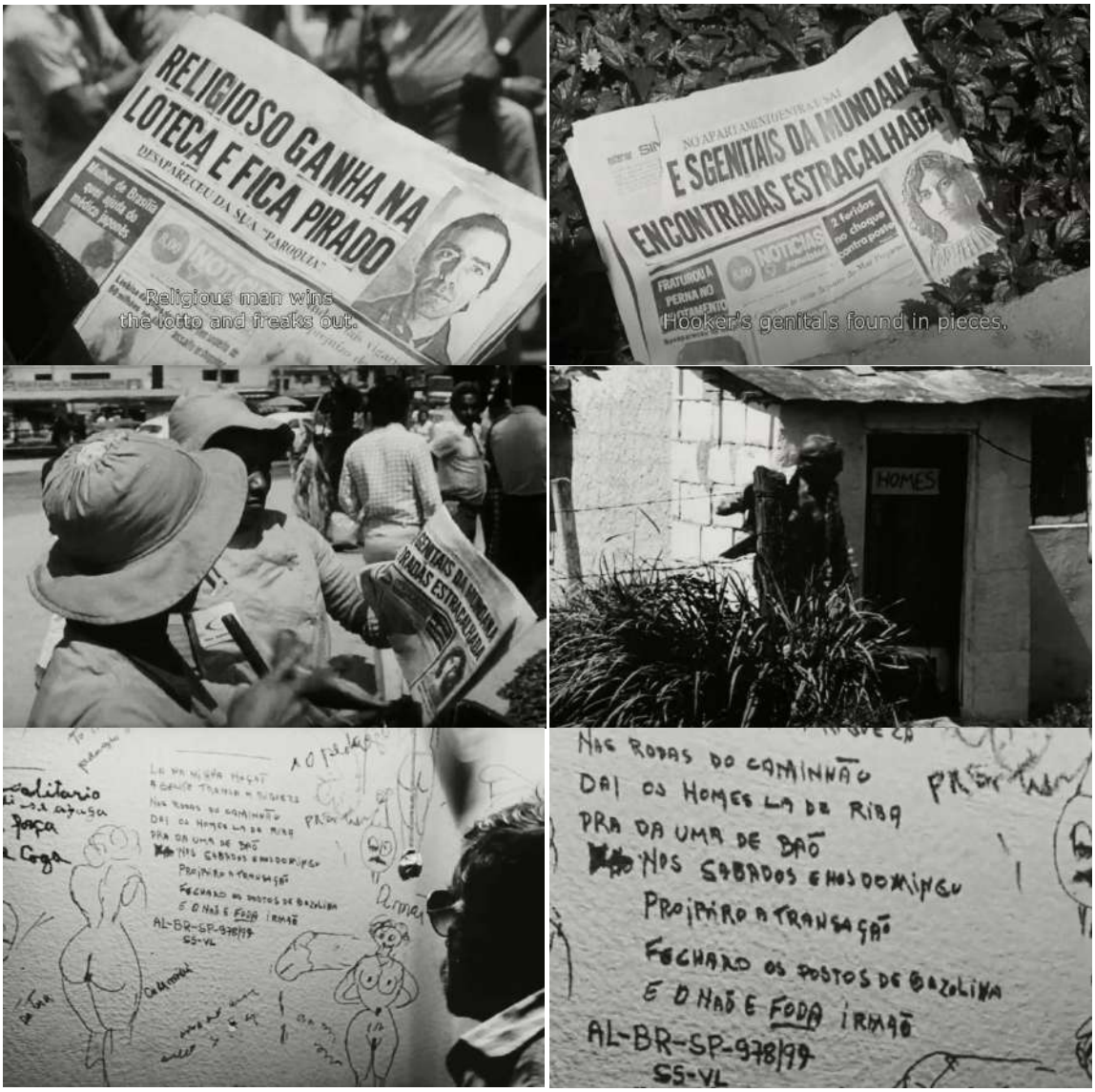
O personagem é então expulso da sala, ao som de *Jesus Alegria dos Homens* (de J. S. Bach) enquanto é ignorado pelo "profeta". No fim, em uma menção direta a um horizonte revolucionário que, no contexto, liga-se à figura de Cristo (como referido na música "o Senhor num tá na Igreja, (...) tá lá fora, entre os pobres ele está / tá também com os que trabáia, (...) sua ajuda nunca falha pra qualquer que é sofredor", ecoando noções muito presentes nos teóricos da Teologia da Libertação), Candinho rasga a foto do "santo" que carregava consigo e segue sua caminhada ao som da rajada de balas de uma metralhadora que aparece dependurada em uma cruz católica. Neste momento, a personagem com vestes andinas vista durante a sua perambulação pela cidade volta à cena e o encara diretamente nos olhos, como uma figura mítica de um distante horizonte de libertação da América Latina que reaparece neste momento de tomada de consciência do personagem de sua condição, o que aponta para "um estado de ruptura, embora sem apontar efetivamente um caminho por onde buscar uma saída" (UCHÔA, 2008, p. 136) ou a "a qualquer forma efetiva de ação. Trata-se muito mais de uma encruzilhada, uma (...) suspensão" (UCHÔA, 2008, p. 165).



Imagens – *O Candinho* (1976)

Cabe, por fim, destacar que o uso de procedimentos que envolvem a figuração do texto serão evocados com frequência na obra posterior de Candeias, seja por meio da incorporação de referências à *inserts* publicitários, fragmentos de jornais e revistas, pichações ou cartas (por vezes em substituição à fala oralizada por sua transcrição em texto). Entre os exemplos, podemos citar o caso de *Aopção ou as Rosas da Estrada* (1981) e a atenção a um tipo de inscrição de texto característica dos letreiramentos populares (cartazes de bares, anúncios e banners feitos artesanalmente) e uma pichação de banheiro que se entrelaça na narrativa do filme: "Lá na minha nação / a gente transa riqueza / nas rosas do caminhão/ Daí os homes lá

de riba / pra dá uma de bão / nos sábados nos domingos / proibiro a transação / fecharo os posto de gazolina / e o não é foda irmão" (a esta, somam-se outras de tom cômico, que fazem um contraponto, entre as quais, "Neste lugar solitário, onde a vaidade se apaga / Todo valente faz força, todo covardi se caga"). Cabe citar, por fim, o recurso a uma sequência de manchetes de jornal encontradas no lixo para relatar o desfecho dos personagens ("religioso ganha na loteca e fica pirado", "(...) genitais da mundana encontradas estraçalhada") cujo contraste se dá pela forma como estão visivelmente coladas, letra a letra, no espaço da página, incorporando, inclusive, erros de grafia. Tal gesto evidencia ao espectador, a partir da precariedade no qual o recurso é utilizado, tratar-se de uma manchete fabricada, o que, por não ser verossímil, alude diretamente ao universo ficcional.



Imagens - *Aopção ou as Rosas da Estrada* (1981)

6.1.10. Cruzamentos: o que os estudos de casos nos revelam sobre o jogo, apropriação e a ressignificação de materiais publicitários na cena?

Nos procedimentos identificados relacionados ao universo da mídia de massas, o uso das inscrições de texto na imagem é parte da apropriação da linguagem da televisão e da propaganda como "inserções" dentro do espaço fílmico.

Inicialmente, pudemos refletir como a noção de apropriação de imagens e de colagem na figuração das menções escritas também se articula com tais ruídos da imagem, já que os meios em que as imagens apropriadas são exibidas ou impressas devem ser considerados. Em alguns casos, os procedimentos se utilizam das especificidades dos ruídos da imagem videográfica televisiva e dos suportes da imagem da linguagem publicitária (nas revistas, jornais, na televisão ou mesmo no espaço público, em meio a outdoors e cartazes) e a câmera se permite evidenciar tais propriedades da imagem: a falta de sincronia e a flicagem da televisão, o desbotado e as "colagens" dos outdoors, entre outros.

Neste sentido, pudemos investigar, especialmente, os recursos disruptivos de montagem que se tornam parte deste processo, através de mecanismos que apropriam e ressignificam materiais midiáticos dos mais heterogêneos, o que inclui desde um jogo com deliberados desvios dos processos comunicacionais, a paródia com os códigos da linguagem publicitária ou mesmo exemplos nos quais as inscrições de texto de materiais inseridos na cena aparecem como uma imagem a ser decifrada pelo espectador, imprecisa e descontínua que, ao terem seu contexto alterado na forma como estão enxertadas na cena, atuam como um elemento de contradição, dúvida e/ou quebra da diegese fílmica.

A noção de ruído também pôde ser pensada junto aos exemplos em que a apropriação de imagens cria um deslocamento de sentido no conteúdo das inscrições de texto com o intuito refletir criticamente a mídia de massa. O cinema não é excluído de tal procedimento, algo ressaltado em casos nos quais se destaca a inserção de "fragmentos" de cartazes de filmes hollywoodianos e de astros do cinema. Além disso, é possível relacionar como a dimensão videográfica da linguagem televisiva relaciona-se com a ideia de uma imagem técnica a partir de suas interfaces gráficas, caso da imagem da chegada do homem à lua apropriada por Bressane em *O Anjo Nasceu* (1969), na qual, destacam-se as inúmeras inscrições de texto enxertadas, e as fotografias de satélites espaciais utilizadas por Rosemberg na abertura de *Colagem* (1969, *América do Sexo*).

Conclui-se, então, como os procedimentos ligados a figuração do texto na tela são explorados de formas tão distintas, seja através do uso de cartelas, da ressignificação de textos

de campanhas publicitárias, das colagens, do *insert* rápido de imagens, entre outros, sendo importantes ferramentas para refletir como o cinema do período analisado pensava os processos culturais do seu tempo e as implicações políticas por eles evocados.

6.2. A construção do sujeito midiático e as inserções de texto na tela entre letreiros e manchetes

O tópico a seguir se dedicará a pensar um conjunto de procedimentos que envolvem inscrições de texto que, inseridas na diegese fílmica, midiatizam aquilo que é visto em cena. Em diálogo com um largo horizonte de cultura midiática, inúmeros filmes trabalham a relação entre a cultura pop com a construção de um sujeito midiático, o que se dá, especialmente, em situações na qual os protagonistas vêem a si mesmos enquanto produtos midiáticos e, paradoxalmente, ao se verem representados, ficcionalizam sua própria história e se utilizam de tais mediações para refletirem suas próprias ações. Tais procedimentos envolvem recursos dos mais diversos, entre os quais a figuração de manchetes de jornal em cena, capas de revistas, cartazes, pichações, outdoors, letreiros luminosos ou mesmo intertítulos e cartelas.

Em um conjunto de filmes situados após o contexto de 1968, são radicalizados os procedimentos que parte da midiatização dos sujeitos como elementos estruturantes na sintaxe fílmica. *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) inaugura muitas destas relações que serão exploradas pelos outros filmes citados, que por sua vez, estavam bastante informados do filme de Sganzerla e também passam a ecoar tal situação na qual a construção de um sujeito midiático se dá a partir de um conjunto de elementos inseridos na estrutura fílmica que midiatizam as relações entre os personagens. No filme, o protagonista produz "uma auto-imagem através da mídia" (CRUZ, 2005, p. 46) que o afeta e é por ele afetada. Ao mesmo tempo, a sua imagem midiática não se refere somente a ele, mas alterna-se com a referência entre um "EU" e um sujeito social que evidencia um panorama mais amplo de questões a partir de uma estratégia de "descentramento do sujeito do discurso e da narração que surge a partir de várias perspectivas que não se unificam em um personagem e na sua transparência" (DIAS, 2017, p. 18).

Para além deste exemplo, e por ele influenciado, um conjunto de filmes trazem à tona protagonistas que aparecem como sujeitos marginalizados midiatizados que, a despeito de suas condições de homens *fora-da-lei*, ganham as manchetes da imprensa (seja dos jornais, das rádios ou das televisões, cujas menções irrompem na sintaxe fílmica) e tomam decisões baseadas na sua "imagem pública" midiática. Neste conjunto, poderemos pensar em obras

como *Papo Amarelo* (episódio de *Os Marginais*, 1968, Moisés Kendler), *O Pornógrafo* (1970, João Callegaro), *Nenê Bandalho* (1970, Emílio Fontana), *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães), *A Morte da Strip-teaser* (1969, Eduardo Leone) e *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins). O último caso, por meio da figura do protagonista (O Anunciador), radicaliza ainda mais tal procedimento, já que não se trata apenas de um sujeito midiatizado no qual é considerado um marginalizado social, mas um sujeito-mídia que, ao mesmo tempo em que encarna a mídia de massas (o homem-anúncio, enquanto a representação de certa noção de "progresso"), não deixa de lado sua figuração enquanto alguém marginalizado por aqueles que não aceitam sua "mensagem" e resistem a sua chegada.

Cabe também uma menção à *Papo Amarelo* (episódio de *Os Marginais*, 1968, Moisés Kendler), filme em episódios (o outro foi dirigido por Carlos Alberto Prates Correia), realizado no mesmo ano que *O Bandido da Luz Vermelha*, que narra a trajetória de dois marginais. No filme, o protagonista é apresentado como um bandido (conhecido pela imprensa como Papo Amarelo) imerso em uma ambiência midiatizada, relacionando-se e respondendo aos estímulos da repercussão de sua ação nos jornais evocados através dos enxertos disruptivos de manchetes sensacionalistas que invadem a cena, tanto por meio de cartelas (entre elas, algumas inseridas em um fundo branco que interrompe o fluxo de imagens e outras exibidas durante a própria cena com *letterings* em transparência) como por manchetes de jornal carregadas pelos personagens, recursos estilísticos essenciais do filme: "Gangster de pé no chão / Só quero matar, mas não sei escolher!", "astro da TV assassinado na estrada! / cantor deixa a viúva e 4 filhos", "14 suspeitos no crime da Barra / polícia quer saber matou Dr. Guimarães", "estratégia do Papo era melhor / Guerra no morro", "Pega ladrão na 'Ouvidor' / Assaltante driblou a multidão", "esqueleto encontrado não é do criminoso / polícia não crê na morte de Papo", "morte de Papo não comoveu morro / 'herói sem povo' esquecido".



Imagens - *Papo Amarelo* (episódio de *Os Marginais*, 1968, Moisés Kendler)

No presente tópico, nossa reflexão será centrada em três dos filmes citados, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970) e *A Morte da Strip-Teaser* (1969) nos quais, em meio à fragmentação dos protagonistas enquanto sujeitos midiatizados, se articulam uma profusão de inserções da palavra escrita em diálogo com uma estrutura disruptiva que exacerba a composição caleidoscópica dos personagens. A isto se soma uma camada intertextual, já que os personagens são, em última instância, representados como "personagens de cinema" (como o letreiro de *O Bandido da Luz Vermelha* deixa claro), assim como um amplo diálogo que a construção dos personagens faz com os tipos cinematográficos do cinema de gênero, seja ele o policial, o faroeste, a chanchada, o horror, etc. Neste aspecto, trata-se de um projeto de cinema que atribui-se no gesto de "curtir a imagem que já foi imagem (o cinema de gênero) - transformando-a em figura de segunda mão carregada (...) de traços de estilo" (RAMOS, 2018, p. 190). Como comenta Ramos, há uma "subjetividade desarticulada do ego Marginal" (RAMOS, 2018, p. 188) que, como verificaremos a seguir, é central para este processo de entrelaçamento do contraditório na construção dos personagens.

Tais filmes nos evidenciam ainda como a segunda metade da década 1960 foi um momento fundamental para compreender uma mudança de paradigmas na forma do cinema se relacionar com a comunicação de massas, através da exploração de dispositivos que se

apropriavam de um imaginário da cultura pop, sendo propostos desvios que deslocavam o olhar do espectador em relação a uma estética pop e suas imbricações com o ambiente cultural e político do seu tempo.

6.2.1. O caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e as múltiplas camadas de midiatização do sujeito

Longa-metragem de estreia de Rogério Sganzerla, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) se destaca pelo primor do uso dos recursos expressivos do texto na tela incorporados na narrativa com o propósito de discutir a questão de identidade e a "midiatização" do indivíduo que, ao se ver enquanto um símbolo midiático, tem sua própria percepção de si alterada. Ao longo do filme, há uma alternância entre a visão do personagem midiaticamente construído como um anti-herói com trechos em que, contraditoriamente, ele é celebrado enquanto um herói, o que se dá de forma dialética: enquanto em alguns momentos é apresentado como um bandido sanguinário, em outros aparece como um Robin Hood do terceiro mundo. Ao longo da presente investigação teremos como princípio, portanto, refletir como as inscrições de texto são procedimentos que versam sobre a construção da personalidade de um personagem e suas contradições ao mesmo tempo em que jogam com a forma na qual o personagem molda a visão que tem de si por meio uma versão midiatizada de sua subjetividade que, de forma caleidoscópica, aparece por todo o filme.

Segundo Sganzerla, a "reintegração do ser" (SGANZERLA, 2001, p. 37) é, por excelência, um procedimento do Cinema Moderno e, nesta direção, cita a influência Godard e Fuller como exemplos. Para ele "trata-se enfim de uma tentativa de reencontro dos elementos com eles mesmos. A câmera realiza, então, um trabalho difícil: o esvaziamento do heroísmo dos personagens (...) de qualquer inteligência, de moral, de psicologia, de sociologia" (SGANZERLA, 2001, p. 37-38), reflexão que é trazida para a narrativa na obra.

Os procedimentos que envolvem a figuração do texto escrito são radicalizados e, como comenta Ismail Xavier (1990), o filme recorre "àquela profusão de intertextualidade e paródia que incorpora 'o lixo da cultura de massa' e propõe uma visão irônica, antiteleológica, da experiência no Terceiro Mundo" (XAVIER, 1990, p. 103) e, como comenta Ramos, a "narrativa tem giro numa intertextualidade centrífuga em velocidade que o Cinema Novo não acompanha" (RAMOS, 2018, p. 181). Para tanto, o filme

> (...) traz para junto de si o universo de referências cinematográficas (...), indo do brega sem complexos (incluindo trilha sonora) ao *kitsch* reiterado dos cenários, a mídia sensacionalista, o estilo radiofônico (...) a presença recorrente dos quadrinhos, da ficção científica, das citações de filmes de gênero, tudo trabalhado em um modo citacional, intertextual, fundado na consciência reflexiva (RAMOS, 2018, p. 181).

Tal profusão de intertextualidade incorpora, de forma não-hierarquizada, referências das mais diversas que invadem a sintaxe fílmica: a paródia, a chanchada, Orson Welles, Samuel Fuller, Glauber Rocha, a cultura de massa, a linguagem jornalista policialesca, os quadrinhos, os programas radiofônicos etc. Em texto da época, o próprio Sganzerla o define como um "filme voluntariamente panfletário, poético, sensacionalista, selvagem, mal comportado, cinematográfico, sanguinário, pretensioso, revolucionário" (SGANZERLA apud FERREIRA, 2000, p. 52),

> (...) um far-west sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um far-west mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica. Do documentário, a sinceridade (Rossellini); do policial, a violência (Fuller); da comédia, o ritmo anárquico (Sennett, Keaton); do western, a simplificação brutal dos conflitos (Mann) (SGANZERLA apud CANUTO, 2006, p. 117).

Em meio a tais camadas intertextuais, Jean-Claude Bernardet (1978) destaca como no filme as inserções de produtos da indústria cultural, na forma como estão incorporadas na sintaxe fílmica, são reduzidas "à proporção do seu consumo" (BERNARDET, 1978, p. 238), tendo como "processos de significação fundamentais" (BERNARDET, 1978, p. 238) a colagem e a paródia, em um jogo constante com a incorporação radical dos "meios de comunicação de massa (...) como fonte (...), e a fragmentação formal que dela decorre" (BERNARDET, 1978, p. 238).



Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla)

Jairo Ferreira (2010) vai além e faz a seguinte referência ao *Bandido*: "cinema filma letras, a linguagem escrita faz cinema. Vocabulário e sintaxe, Pierrot Le Fou & Godard. Isto é metalinguagem" (FERREIRA, 2006, p. 64), "mecanismo e comunicação: metacinema" (FERREIRA, 2006, p. 65). Em sua coluna, também transcrita em Cinema de Invenção (2000), Ferreira comenta uma "fusão e mixagem de vários gêneros" (FERREIRA, 2000, p. 58) em que Sganzerla acaba "engolindo cru (...) Welles, Godard, Fuller, Glauber, Murnau, Mojica, Hawks. Um apetite antropofágico. A palavra de ordem é: metacinema" (FERREIRA, 2000, p. 59). Em tal definição de metacinema, Jairo faz questão de explicitar

uma postura dialética de Sganzerla que,

> (...) não só absorveu inúmeros contrários ou heterogêneos fatores culturais ou extra ou anticulturais, como, ao mesmo tempo, procurou inserir alguns elementos ou influências desfechadas pelas criações de vanguarda de outras áreas: da poesia do teatro, do próprio cinema. Aí então é que se cria um cinema rítmico, da montagem, cuja estrutura exatamente refere-se àquela da comunicação de massa: rádio, jornal, cinejornal, televisão, anúncios luminosos, publicidade. Tudo calcado na tônica do sensacionalismo, utilizada como um recurso objetivo de enfoque das camadas da realidade política e cultural (FERREIRA, 2000, p. 61).

Sobre tais múltiplas referências entre distintas mídias, Jairo faz referência ao termo usado por José Lino Grünewald em crítica publicada na época do lançamento do filme, na qual, refere-se a uma estrutura de um "radiotelecinejornal" (FERREIRA, 2000, p. 60), em que o cineasta "misturou intencionalmente o (...) *western*, a chanchada, o policial, o mau gosto, o bolero, o deboche, o *striptease*. Acima de tudo, e intensamente, o cinema" (FERREIRA, 2000, p. 61), ainda que, como comenta o próprio Sganzerla no texto/manifesto *Cinema Fora-da-Lei* (1968), a relação com os processos históricos do país se sobressaísse em meio a este denso caldo intertextual:

> O que eu queria mesmo era fazer um filme mágico e cafajeste cujos personagens fossem sublimes e boçais, onde a estupidez - acima de tudo - revelasse as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido. Quis fazer um painel sobre a sociedade delirante, ameaçada por um criminoso solitário. (...) Estou filmando a vida do Bandido da Luz Vermelha como poderia estar contando os milagres de São João Batista, a juventude de Marx ou as aventuras de Chateaubriand. É um bom pretexto para refletir sobre o Brasil da década de 60 (SGANZERLA apud CANUTO, 2006, p. 118).

Neste sentido, seremos apresentados a um "espaço da impossibilidade (que só pode explodir) e nem por isso ele deixa de ser a alegoria desse próprio desencanto" (MORAES, 2009, n.p).

A partir de tal panorama, nos concentramos na relação da cena de abertura de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) entre a narração e o texto lido nos letreiros luminosos, tendo em vista como ele evoca uma "presença do universo urbano, da sociedade de consumo e do lixo cultural" (RAMOS, 2018, p. 182).



Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

Os letreiros luminosos são essenciais para pensarmos o espaço fílmico e a ambiência da trama e, ao mesmo tempo, segundo Bamba (2002, p. 200) possuem uma função paratextual que "transborda os limites da diegese" (BAMBA, 2002, p. 198), em um processo de constante "autorreferenciação" (BAMBA, 2002, p. 201) na relação entre o narrativo e o discursivo, a reflexividade e o metalinguístico, articulando diversas instâncias presentes no filme. Sobre esta cena, Bamba (2002) destaca o entrelaçamento de diferentes níveis de discurso entre a voz do personagem, dos narradores radiofônicos e "o discurso e o metadiscurso provenientes dos letreiros luminosos" (BAMBA, 2002, p. 1995). Haveria, portanto, uma tensão e articulação constante "entre os níveis de narração oral e escrito nas estratégias discursivas e narrativas mobilizadas" (BAMBA, 2002, p. 195).

As inscrições de texto dos letreiros luminosos são desviadas de sua objetividade jornalística e do seu caráter informativo (como um indício de um correspondente real, da "verdade" histórica) e, neste aspecto, funcionam como um procedimento de desrealização. O mesmo pode ser pensado em relação às cenas ao longo do filme que enquadram manchetes de jornais sensacionalistas, algumas delas de notícias sobre o próprio Bandido veiculadas na época (caso da manchete do Diário da Noite "Sr. Delegado, o 'Bandido da Luz Vermelha' está aqui" e do jornal O Dia "Este homem é o perigoso Bandido da Luz Vermelha"), assim como de notícias que não fazem menção direta ao personagem (caso da manchete do Notícias

Populares, “Vendeu sua esposa para pagar conta” e de O Dia, “Assaltantes mirins agiam na zona sul / ‘gang’ desbaratada”). Nas cenas, o personagem interage com a sua própria imagem midiatizada impressa nas matérias de capa: encara sua fotografia de frente, a exibe na janela do carro ou mesmo usa as páginas do jornal para cobrir seu próprio rosto.



Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

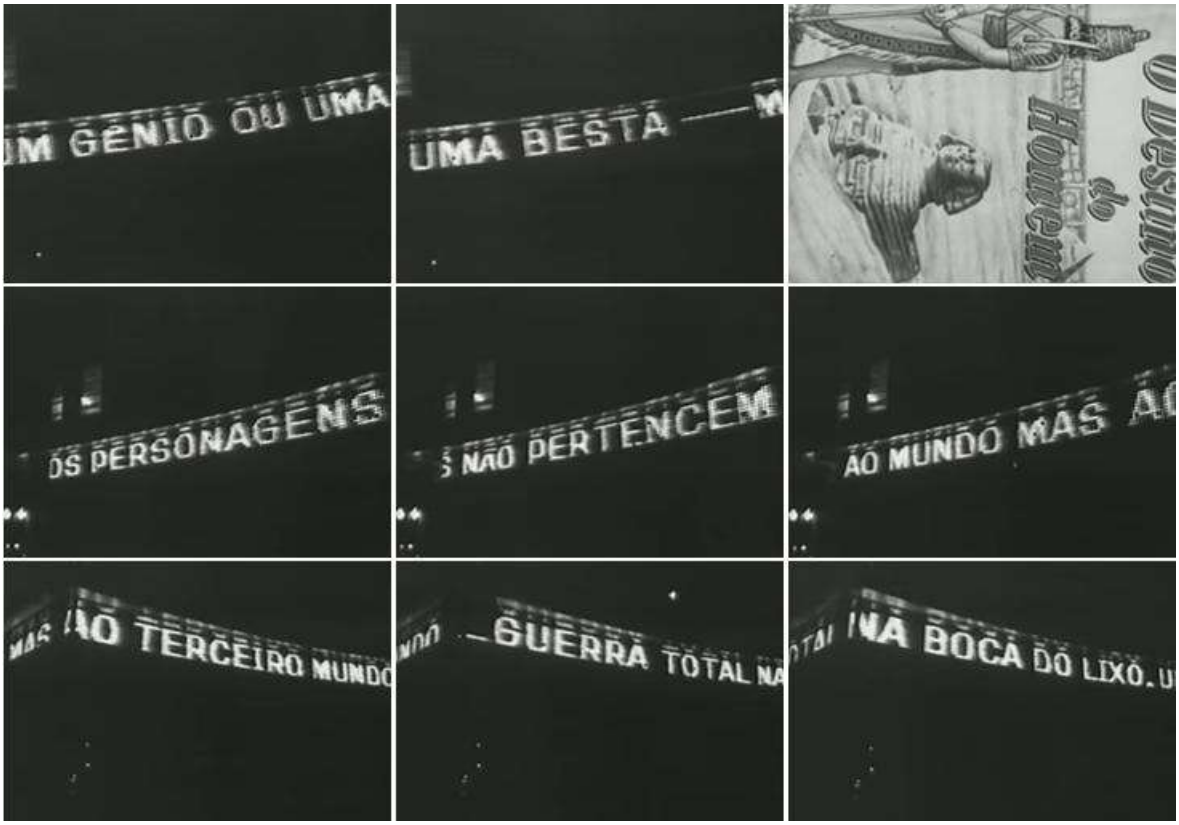
Para Costa, “a troca que existe entre a imagem e seu reflexo, em *O Bandido*, é infinita e nesse processo sem fim o sujeito e o mundo são desrealizados” (COSTA, 2000, p. 95), o que nos leva a concluir que neste processo há uma forte interferência do texto, que passa a cumprir uma peça chave, junto à narração, na ação dramática do filme. Desta forma, apropriando-se e subvertendo os usos que o cinema faz do texto como um procedimento “informativo”, aqui os letreiros luminosos e manchetes semeiam a dúvida e a contradição, de forma a contrariar a verossimilhança do discurso jornalístico e criar um ruído na construção do personagem central, fragmentado em meio à multiplicidade de pontos de vista.

O procedimento de desrealização vem do limite entre o que é noticiado e a relação entre o que é visto ou ouvido, que se choca com a falta de realismo com fatos noticiados de forma a desestruturar a sua suposta objetividade jornalística, o que é ressaltado pelas situações inverossímeis que costuram o conteúdo do texto.

Tal recurso se articula com a forma com que tal "noticiário luminoso" (SGANZERLA, 2008, p. 44), que exibe textos de forma ininterrupta, nos apresenta a ambiência de um mundo nervoso, frenético, instável, do "instante", sem verdades absolutas e que, pouco a pouco, instiga o espectador a entrar nesse ritmo e a acompanhar com rapidez as imagens mostradas com certa agilidade para a leitura. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, é através deste "protótipo do progresso" a qual o luminoso se conecta que somos apresentados a um local da marginalidade das grandes capitais, ainda que mediado por tais múltiplas camadas de midiatização, e é através das frases inscritas no painel luminoso que seremos apresentados ao personagem-título e a tal ambiência da dita "Boca do Lixo".

Logo no início já identificamos um jogo frenético entre dois narradores que, junto às frases exibidas no letreiro luminoso, introduzem o tom paródico e irônico do filme ao mesmo tempo em que jogam com a expectativa do público de ver a história do Bandido, já conhecido por meio da mídia, representada nas telas, o que é referido através da frase "qualquer semelhança com fatos reais ou irreais, pessoas vivas, mortas ou imaginárias é mera coincidência". Pode-se interpretar tal afirmação "qualquer semelhança é mera coincidência". como um aparente contrassenso: o nome do filme é uma referência a um bandido que foi destaque nas páginas policiais e preso apenas em agosto de 1967. O uso da frase provoca um distanciamento em relação à expectativa do filme revisitar a história do protagonista e define que o personagem não será lido através dos fatos que constituíram sua história, mas enquanto imagem midiática e sua relação com uma individualidade.

Tal menção cria um estranhamento no público, que supostamente foi ao cinema para acompanhar a história de um bandido, preso dois anos antes, cuja história foi de grande destaque na mídia e que recebeu essa alcunha por cometer seus delitos portando uma lanterna vermelha. O nome foi dado por algum meio de comunicação, de forma sensacionalista, a partir da referência de outro bandido norte-americano da época, Caryl Chessman, que tinha o mesmo apelido, o que fez com que a imprensa brasileira também adotasse esse nome. É interessante notar que, segundo inúmeros depoimentos do próprio Sganzerla, a história foi criada antes do personagem do Bandido da Luz Vermelha tornar-se conhecido e foi incorporada por ele durante o processo, para somar a seu jogo intertextual a partir de camadas da realidade, algo ressaltado por Canuto (2007).



Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

Tais menções escritas contidas nos letreiros trazem uma indagação inicial de algo ainda não apresentado, antecipando um julgamento midiático sumário da figura do Bandido, que é especialmente evidenciado em outra das frases mostradas no painel de notícias, "Um gênio ou uma besta", que voltará a ser exibida em outra cena. Ela questiona de imediato o espectador sobre a leitura que ele terá do personagem e como irá julgá-lo moralmente, considerando que o Bandido da Luz Vermelha era o personagem que mobilizava o público a ir ao cinema para ver sua história. Ao mesmo tempo, questiona o próprio filme e seu "autor", que parodia uma suposta genialidade ou bestialidade da obra que poderia ser colocada em questão pelo público. No texto *Pós Escrito ao Roteiro Original de O Bandido da Luz Vermelha* (SGANZERLA, 2008), comenta-se a questão em um tópico intitulado "Loucura" a partir de uma citação de Pound: "Loucura – O conceito de gênio como próximo da loucura foi cuidadosamente formado pelo complexo de inferioridade do público. [Ezra Pound]" (SGANZERLA, 2008, p. 131).

Na frase exibida no letreiro ("um gênio ou uma besta") há, portanto, uma relação direta entre a imagem do bandido enquanto um sujeito midiatizado, de pura superficialidade, ao mesmo tempo em que marca a distância entre o que o sujeito pretende ser e a "identificação de um sujeito consigo mesmo" (COSTA, 2000, p. 95). O espectador, então, não

sente nenhuma compaixão ou ódio pelo personagem, mas o vê enquanto "imagem", ou seja, a articulação com a alternância de planos dos letreiros luminosos leva a um afastamento da vinculação do espectador e da identificação com o personagem. Tal distanciamento é estruturado em um jogo constante com o frenético estímulo estabelecido para que o público seja a todo tempo compelido a uma busca de signos para completar o sentido da frase dos letreiros antes que ela se complete na tela, despertando sua atividade diante da imagem.



Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

A questão central neste caso, é que a imagem vem de fora do sujeito, mas precisa ser de alguma forma acumulada pelo personagem. Para Costa (2000), ele, apesar de acumular identidades, "nunca alcança preencher o interior, porque o interior saiu todo e se tornou uma imagem no espelho. Esta imagem que está fora, porém, não tem objetividade alguma, pois é um mero simulacro" (COSTA, 2000, p. 95), o que permite que o "eu" possa partir de uma formulação do outro, que se soma a esta total fragmentação do sujeito. A frase, portanto, apresenta a voz de um protagonista em busca de sua identidade, ao mesmo tempo em que faz referência à visão que os espectadores teriam do Bandido da Luz Vermelha a partir da mediação da imprensa e dos meios de comunicação em geral.

Desta forma, a relação entre os diversos usos do texto na tela e narrativa tem o intuito de criar uma mediação da história de um personagem "mítico" pelos seus atos, que passa a ser construído a partir de imagens midiatizadas e, por isso, com muitas contradições. A ideia de "decifrar" o texto da imagem é um procedimento muito usado no filme, que exige do espectador uma leitura da imagem para buscar conexões entre as palavras e planos. Nas muitas cenas em que o letreiro luminoso é utilizado, a leitura é dificultada pelas interrupções e cortes, que desorientam o espectador, sem que haja um direcionamento completo para a leitura da imagem. Segundo Ismail Xavier,

> A representação (...) não busca rapidamente traçar um caráter, resolver enigmas, mas (...) se organiza para uma constante reposição das perguntas ou a formulação abrupta de respostas que não solicitam crédito, como se a função de relato fosse anular a ideia de um ponto de origem estável na representação (XAVIER, 1993, p. 72).

Após este bloco inicial com os letreiros, há um corte para um close na capa de uma revista que, exibida é horizontalmente, o que dificulta a leitura, com os dizeres "O Destino do Homem". O espectador é rapidamente induzido a ler o texto e a criar alguma conexão com a sequência anterior e com a frase "quem sou eu", pronunciada na banda sonora, algo que estabelece um diálogo direto com as duas menções iniciais (relação identidade/destino/imagem), ainda que jogando com os clichês e ironia. Na sequência, o painel de notícias volta a aparecer, com a seguinte frase: "Os personagens não pertencem ao mundo, mas ao terceiro mundo. Guerra total na Boca do Lixo" enquanto a referida narração radiofônica afirma ter sido "decretado estado de sítio no país", o que já introduz uma menção ao contexto político autoritário brasileiro no contexto de 1968.

Após o texto "Urânio apresenta" ser exibido sobre o painel luminoso, o vidro de um carro funciona como um espelho para mostrar o título do filme, seguido da frase "um filme de cinema de Rogério Sganzerla". Ismail Xavier afirma que "a expressão 'filme de cinema' apresenta um pleonasmo que, na verdade, é uma recusa irônica de outros epítetos, tal como o de "filme de arte" tão cara a uma parcela da crítica naquele momento" (XAVIER, 1993, p. 73). O próprio diretor tece comentários sobre o fato e ressalta que, com tal construção, estava referida a noção de que "um filme é um filme e nada mais" (SGANZERLA, 2001, p. 57). Enquanto a frase é exibida, as vozes dos radialistas dizem tratar-se de um "faroeste sobre o terceiro mundo" e tem início o depoimento do bandido (em *off*), que inicia com a afirmação "eu sei que fracassei, minha mãe tentou me abortar pra mim não morrer de fome. Nasci assim e quem tiver de sapato não sobra (...) Um cara como eu só tinha que avacalhar pra ver o que saía disso tudo. Era o que eu podia fazer".

Tal fala evoca uma “agonia do deboche e do avacalho, sem que a dimensão da má consciência ou os dilemas existencialistas sobre a liberdade no compromisso político deixem a mais leve marca” (RAMOS, 2018, p. 181). Desta forma, em um contexto repressivo de 1968, ano de produção do filme, às vésperas do AI-5, o que restava era “esculhambar (...) – ao mesmo tempo que se avacalhava expectativas movidas à razoabilidade que ainda traziam a dimensão da práxis no horizonte” (RAMOS, 2018, p. 181-182).

Em meio à narração, há uma cena ambientada em um aterro sanitário, com jovens portando pistolas apontadas para a tela, porém, sem que haja qualquer tensão entre eles, como se brincassem um jogo qualquer de criança. Uma delas exibe diretamente para a câmera uma revista em quadrinhos com os dizeres “Quem foi? Karfah”, publicada em maio de 1968, parte da série “Quem Foi?”, intitulada *Karfah, a cidade dos mortos* (criada com a colaboração de Rubens Francisco Lucchetti). Em cena seguinte, um assalto com requintes de crueldade mostra o bandido em ação, interrompida por um letreiro que apresenta o bandido “O monstro mascarado. O zorro dos pobres”.

Em meio às imagens midiáticas que costuram a trama ao longo do filme, entre letreiros e manchetes de jornais, somos levados aos bastidores de um estúdio televisivo, onde em referência ao apoio de setores da classe média ao Golpe de 1964, vêem-se cartazes com os dizeres “Cruzada contra a corrupção” e “A Família Protesta”. Os textos já estavam previstos no roteiro como uma forma de apresentar um discurso de um personagem conservador, onde são nomeados como “cartazes”. São descritas ainda as frases “Marcha contra o crime” e “E a polícia o que faz?” (SGANZERLA, 2008, p. 51) que, de fato, não são mostradas.



Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

Os letreiros voltam à cena em distintas ocasiões, sempre de forma a criar ruídos de comunicação e, de forma cifrada, introduzirem pistas midiatizadas para a ação: “As duas melhores mulheres da cidade, promete o criminal maconheiro – Lima – Martin Bormann, o

herdeiro de Hitler, não estaria refugiado no Paraguai, mas distribuindo dólares falsos no Guarujá" (cabe destacar que a história da suposta vinda de Bormann ao Brasil foi ficcionalizada na produção da Boca do Lixo *Os Carrascos Estão Entre Nós*, 1968, Adolpho Chadler), "Hamburgo – Suicidou-se o industrial alemão Peter Schimidt, que residiu em S. Paulo mais de 12 (...)", "Lunático provoca explosão no Banco Latino", "cabeleireiro preso", "o rei da boca do lixo", assim como a palavra "mão negra" (repetida em outras duas ocasiões ao longo do filme) que, nas cenas seguintes, saberemos tratar-se da organização política do personagem J.B. da Silva, referido por um cartaz que o introduz por meio de uma frase de campanha: "a presidente J.B. o maior". O texto neste caso específico, portanto, antecipa e introduz informações que serão apresentadas na sequência, com o intuito de compor de forma gradual o imaginário da trama, através do excesso de informação.

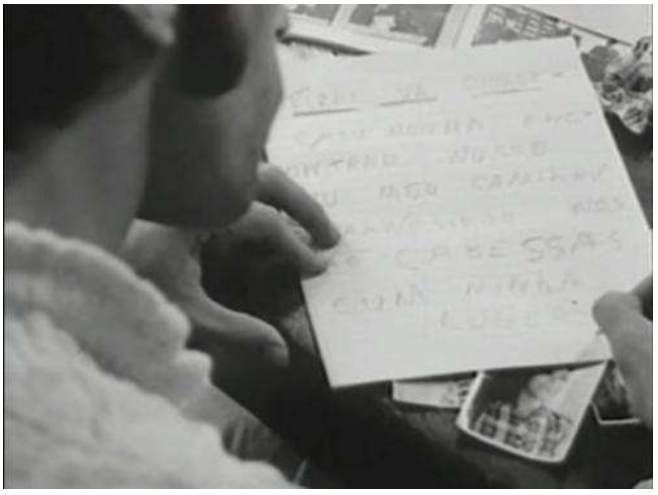


Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

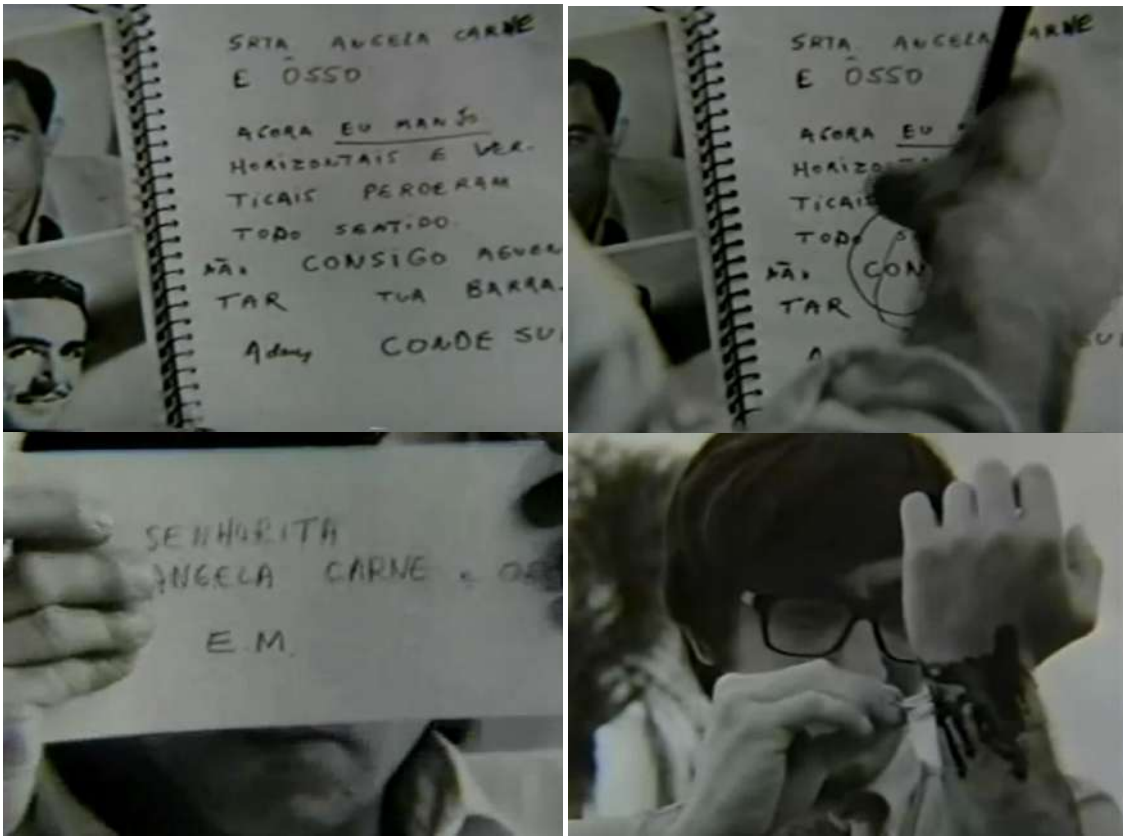
O jogo intertextual com o imaginário do bandido e sua representação midiática prosseguem, caso do momento no qual o bandido escreve uma carta aos policiais: "Tiras da cidade: caso venham encontrar nosse nu meu caminho, atravessarei vossas ~~cabeça~~ (alterado para cabessas) com minha Luger (sic)". Neste exemplo, o personagem altera uma palavra que estava escrita corretamente e adiciona um erro de português, que poderia, de forma ambígua, ser parte da imagem sobre si mesmo que o bandido gostaria de passar ou uma dúvida real do personagem. No roteiro, o texto seria ligeiramente distinto: "Tiras da cidade: dada minha calma e sangue frio, não os temo nunca. Caso venha a encontrar vocês no meu caminho atravessarei vossas cabeças com o chumbo da minha Luger" (SGANZERLA, 2008, p. 44), sem os jogos de linguagem com os erros de português do personagem.

Portanto, ao longo do filme, os textos escritos pelo bandido, ao mesmo tempo em que refletem sobre sua imagem pública, fazem menção à sua busca por sua verdadeira "imagem"

de si mesmo, ainda que feitos de forma a reiterar o jogo do protagonista enquanto alguém que se percebia um personagem da mídia. Para além das cartas escritas por ele para serem lidas pela polícia (ou mesmo publicadas pela imprensa, interessada em acompanhar seu "caso"), procedimento autorreferencial correlato pode ser visto nas pichações feitas por ele (por vezes incompreensíveis e com inúmeros erros gramaticais).


Imagem - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

Cabe destacar que tal gesto de rasura não é uma exclusividade do filme, e pode ser visto, por exemplo, em *Acossado* (1960, Jean Luc Godard) em cena na qual o personagem "anota no seu caderno que 'o erotismo' (...) é a aprovação da vida, até mesmo da morte" e, no final deste plano, depois de tê-la escrito, ele risca a palavra morte" (COUTINHO, 2010, p. 170), situação que, possivelmente, pode ter influenciado a cena vista em *O Bandido*, ou mesmo no filme seguinte de Sganzerla (*A Mulher de Todos*, 1969), no qual, em uma das cenas, um dos seus "amantes" direciona uma carta para Ângela Carne e Osso (Helena Ignez) com os seguintes dizeres: "Srta. Ângela Carne e Osso. Agora eu manjo. Horizontais e verticais perderam todo o sentido. Não consigo aguentar tua barra. Adeus, Conde", frase que é por ele rasurada à caneta ao redor da palavra "consigo". Em seguida, com a carta em mãos, o personagem se suicida com uma navalha.



Imagens - *A Mulher de Todos* (1969, Rogério Sganzerla)

Em outra cena de *O Bandido da Luz Vermelha*, após um assalto no qual o personagem tem relações sexuais com uma jovem, o Bandido escreve a palavra Merci em francês (o que contradiz a narração) com tinta vermelha nas costas da mulher e uma legenda explicativa (tradução – "Obrigado") aparece na tela, como se, neste caso, o personagem deixasse um recado para aqueles que o midiatizaram sua história, o que dá margem para que possamos supor que o crime fosse cometido desta forma com essa função de repercutir na mídia.

O jogo entre o Bandido e sua imagem midiática prossegue em cena na qual, em um aparente desvio na trama, ele entra em uma sala de cinema. Há uma longa sequência que mostra trechos de filmes que o personagem estaria assistindo na sala de projeção, entre os quais imagens de arquivo de diversas obras, que se articulam na tela como uma colagem pelo seu aspecto entrecortado. Entre as referências destaca-se especialmente a inscrição "verboten", citação direta ao filme *Verboten* (1959, Samuel Fuller), cujo realizador é assumido como referência do diretor. Nas imagens da tela, é exibido o intertítulo "Marrakesh" e legendas como "preciso saltar de pára-quedas", "siga Raul...27 graus, 43 minutos de latitude norte...12 graus...", "um bólide caiu nas proximidades da base do comandante", "explosão provocando trovando devido à velocidade ultra-sônica" e "Rádio de atividade...Nova Arma".



Imagem - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

Tal universo do cinema, em especial da Boca do Lixo, volta à cena em meio à imagem dos cartazes exibidos durante sua perambulação pelo centro da capital paulista (destaque para o Cine Áurea) como *Um Só Pecado* (1964, François Truffaut), o western italiano *Johnny Texas* (1966, Alberto Cardone) e *Superbeldades* (1964, Konstantin Tkaczenko), filme precursor do apelo ao erotismo de forma mais explicita, estruturado a partir de uma sequência de cenas de striptease sem uma narrativa que conectasse as sequências. No roteiro constava apenas a indicação "cartaz de filme proibido até 21 anos" (SGANZERLA, 2008, p. 116).



Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

Quando o Bandido fica sabendo que foi denunciado por Janete Jane, aparece na tela a frase "Minha Última Bomba", antecipando uma reação dele. Neste caso, a inserção atua como uma voz do bandido (já que cartela faz uso de um pronome possessivo em primeira pessoa) que narra seus próprios passos. O texto em questão cria uma expectativa sobre a ação que virá na sequência, ainda que, mais do que uma enunciação de um porvir feita pelo próprio sujeito (introduzindo um novo bloco dramático), é também um artifício para prender a atenção do espectador, o que dialoga com inúmeros usos de tal recurso na história do cinema. O mesmo pode ser visto, por exemplo, dentro das referências utilizadas no filme, tanto em quadrinhos quanto nas séries apresentadas nas matinês do cinema, que antecipam o que virá nos próximos capítulos como uma forma de criar um vínculo entre o espectador e a narrativa.



Imagem - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

As já mencionadas estratégias que jogam com a midiatização do personagem através de jornais com notícias sobre o Bandido da Luz Vermelha voltam a cena, neste ponto, com ainda mais destaque, entre as quais se destaca a seguinte manchete, lida em primeiro plano: "Este é o perigoso Bandido da Luz Vermelha", acompanhada por seu retrato falado, que é encarada pelo próprio Bandido. A folha do jornal é, na sequência, utilizada pelo personagem para se esconder da polícia em uma banca de jornal. Intercalado às imagens, é exibida a frase "O Signo Morte", apropriada de cartaz do filme *Signo da Morte* (*The Hanged Man*, 1964, Don Siegel), originalmente produzido para a TV que, neste contexto, antecipa o destino a qual o personagem já não pode escapar e torna-se uma menção à sua autodestruição que irá se consumar na sequência.

Ao longo da ação, há distintas situações nas quais a inscrição "EU" aparece pichada com spray nos objetos de cena, entre eles em um espelho e em uma maleta que carrega seus objetos pessoais. A mala e o espelho estabelecem um jogo sobre a identidade do sujeito, já que o filme, como um todo, versa sobre a construção da personalidade de um personagem, ou seja, contém um pouco de sua visão sobre si mesmo e, em paralelo, sua imagem pública enquanto um ícone midiático. Segundo Ismail Xavier, a mala "tal como o trenó (Rosebud) em Cidadão Kane (...) é uma irônica referência à consumação da identidade e seus enigmas. (...) Esta se encontra aberta e podemos ver (...) vestígios de uma identidade socialmente construída" (XAVIER, p. 76, 1993).



Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968)

A partir dessa concepção de "Eu-valise" dada por Xavier (1993), Costa (2000) conceitua como o filme trabalha em imagens as várias camadas do "EU", de forma que como "o eu que narra não é mais o centro e a origem da narrativa (...) o eu narrador não passa de uma inscrição, cursiva ou de fôrma, nas malas que o bandido carrega" (COSTA, 2000, p. 95).

A questão da desconstrução do sujeito, portanto, aparece também no texto, em que há várias instâncias narrativas contraditórias, que se sobrepõem muitas vezes à própria imagem e ao som. Sobre essas instâncias do "EU", Costa (2000) faz referência a um "Eu hemorrágico, porque desliza em um outro que pode até mesmo ser o espectador" (COSTA, 2000, p. 95), o que, de alguma forma, reverbera nas cenas nas quais há uma interlocução direta com o espectador através do texto em que somos impelidos a decompor as múltiplas camadas sobrepostas e desarticuladas que compõem o imaginário do personagem na maneira como ele nos é apresentado.

A própria identidade do Bandido é sempre posta em xeque pela narração, que apresenta versões contraditórias sobre a sua trajetória, algo reafirmado pelo uso do texto. Sobre a visão do personagem como um "colecionador de identidades" afirma-se que "a cada identidade colecionada, uma camada se acumula na imagem do eu, que não passa de uma superfície sem qualquer profundidade a não ser a das dobras" (COSTA, 2000, p. 95).

Na última cena, é intercalada a manchete “Itapuã – 13 mil fuzileiros navais invadem a Bahia para defenderem o Brasil” enquanto o Bandido se suicida, cena que faz referência ao desfecho de *Acossado* (1960, Jean-Luc-Godard), quando Sganzerla “troca o enroscar-se nas bananas de dinamite de Belmondo pelos fios elétricos de Villaça” (FERREIRA apud FERREIRA, 2000, p. 62). Mesmo no momento que seria de maior tensão da trama, o desfecho da história do protagonista, que se “explode” com explosivos atados ao seu próprio corpo, divide a atenção do espectador com o texto que “informa” algo que não tem nenhuma relação aparente com o que é visto na imagem.

A partir dos materiais relacionados foi possível destacarmos algumas características do uso do texto escrito como um recurso fundamental de experimentação de linguagem. Na obra de Sganzerla, o texto é usado predominantemente de forma diegética e está justificado no espaço fílmico, algo que ocorre por meio de letreiros luminosos, jornais, cartas, pichações, inscrições em objetos de cena, placas de sinalização, cartazes de cinema, entre outros objetos do cotidiano da metrópole. Há um breve comentário de Sganzerla que diz: “no mundo atual, na civilização da imagem, solicitados somos pelo visual: a poesia concreta, a tipografia, a publicidade e estória em quadrinhos que apresenta cada vez mais a exigência da rapidez, exposição direta e imediata” (SGANZERLA, 2001, p. 50). Neste contexto, os letreiros luminosos exprimem um olhar para os processos de midiatização e expõem sua multiplicidade de visões sobre o que é visto em cena, sendo que nem tudo que está nos letreiros é justificado pelas cenas e muitas inserções aparecem apenas para criar um ruído de sentido. Tal recurso, que se funde a uma heterogeneidade de vozes sobre o bandido, para além da própria referência ao processo de midiatização, parece continuamente explicitar que se trata de um filme, já que são o meio no qual os créditos iniciais são apresentados.

As referências cinematográficas de Sganzerla influenciaram muito a sua forma de utilizar o texto e são referências diretas na forma de colocar diferentes vozes, o que inclui citações a Samuel Fuller (há citação de trechos do seu filme *Verboten*, 1959), Glauber Rocha (na trilha sonora em especial, apropriada de *Barravento*, 1962, e *Terra em Transe*, 1967) e Jean-Luc Godard, que segundo ele “o ensina que uma câmera manejada por um homem é um objeto falível. Ela pode incluir erros (...) que são provas do contato com a realidade” (SGANZERLA, 2001, p. 98). Orson Welles também é parte do seu horizonte de referências, caso da citação aos letreiros luminosos em *Cidadão Kane* (1941), e, como identifica Sganzerla em texto na sua obra *Cinema Sem Limites* (2001), de Orson Welles, pelo

> (...) excesso de diálogos, a câmera subjetiva, a multiplicação de pontos de vista, flashbacks em cadeia, plano-sequência e plano-flash, montagem descontínua, ritmo variável, mistura de estilos, corte sonoro, abuso da lente grande-angular, complexidade dos personagens, o protótipo do herói fechado, a confusão da história, inúmeros personagens anônimos, voz off, e os tempos mortos, desdramatização do humor, os travellings e movimentos de câmera intermináveis, foto fixa e presença de anúncios luminosos, displays, outdoors, cartazes e feitos tipográficos, cine-jornal, falso-documentário, o filme dentro do filme (SGANZERLA, 2001, p. 56).

Portanto, nas escolhas estilísticas de Sganzerla, há sempre um olhar intertextual para refletir sobre a linguagem cinematográfica, seja reverenciando projetos de cinema e cineastas que ele admirava ou satirizando e parodiando seus códigos, de forma descontínua e não-hierarquizada (há, por exemplo, desde citações ao filme-de-striptease *Superbeldades* ao filme de Samuel Fuller). Sganzerla atribui as suas referências do Cinema Moderno e sua estrutura "fragmentária, incompleta, barroca – fundamentando-se na independência e autonomia de seus elementos" (SGANZERLA, 2001. p. 63) à postura mais radical de exploração dos procedimentos do texto na tela e suas arestas que não se ligam diretamente à trama central. Há muitos elementos que são inclusive contraditórios e isso é parte do sentido de fragmentação dado pelo diretor e sua relação com a narrativa, o que, de alguma forma, dialoga com uma afirmação de Sganzerla que define que "todo cinema forte é ambíguo" (SGANZERLA apud CANUTO, 2007, p. 8), situação recorrente nas múltiplas visões do bandido noticiadas pelos textos dos letreiros luminosos, pelas vozes em off e pelos textos escritos pelo protagonista (nas cartas e nas pichações). Desta forma,

> O filme está carregado de mensagens, às vezes políticas, que se transmitem através dos letreiros luminosos (...), dos grafites, das cartelas de cinema, da onipresente emissora de rádio sensacionalista e as distintas vozes em off, entre elas a do bandido (CARBALLAS, 2011, p. 6).

O processo histórico está, então, evidenciado na articulação entre as múltiplas camadas ali presentes, seja nas figuras da exasperação, na representação da marginalidade e da repressão, na saturação das pichações, na relação com uma noção de consumo ou mesmo da discussão em torno dos paradigmas comunicacionais.

As múltiplas camadas intertextuais do filme também não se furtam de pensar o lugar da arte e o lugar do artista em 1968, algo ainda mais evidenciado pelas constantes referências de momentos em que o personagem do Bandido se mistura ou faz referência à trajetória de Sganzerla (como quando picha o nome de sua cidade de origem, Joaçaba) ou seu universo de referências. Neste aspecto, entre o pessoal e o político também há uma afirmação do artista que ecoa as direções do filme, já bastante explicitadas em fala de Sganzerla no contexto da

realização, na qual afirma que ele se "marginaliza" (SGANZERLA 2007, p. 11) no filme ao evocar o panorama político de forma mais ampla:

> Não há nenhum motivo de surpresa se artista moderno for chamado de fora-da-lei. Genet, Orson Welles, Lorca ou Vigo (...). Na verdade, este charme já se esgotou, mas não as condições que nos fazem destruidores de valores dentro de una sociedade que nos oprime. Eu, por exemplo, me margino para afirmar minha vergonha pelo Brasil de hoje. (...) Não nos interessa (...) a ordem estabelecida. Pregamos um cinema bárbaro (...) extravagante e marginalizado (SGANZERLA 2007, p. 11).

6.2.2. O uso de letreiros luminosos em *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira) e o paralelo com *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla)



Imagens – *Emek Bakia* (1926, Man Ray)

Tendo em vista as reflexões em torno da figuração dos letreiros luminosos em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) no tópico anterior, traçaremos um olhar retrospectivo que nos permita refletir como inúmeras obras evocam o uso dos painéis luminosos em cena na exploração dos limites entre o narrativo e o discursivo, a reflexividade e o metalinguístico, o horizonte do "progresso" tecnológico e o autoritarismo, tendo como destaque o caso de *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira).

Cabe destacar que, ao longo da história, o uso de letreiros luminosos aparece em referências diversas, caso de *Emek Bakia* (1926, Man Ray), onde são exibidos os seguintes fragmentos de frases entrecortadas: "Au millieu du bassain de neptune au cours de deux grandes fêtes / avec Marcel doret / Le journal annonce, Paris" (tradução livre: "No meio da bacia de Netuno, durante duas grandes festas / com Marcel Doret / o jornal anuncia, Paris"), mas especialmente em *Cidadão Kane* (1941, Orson Welles) e *Acossado* (1960, Jean-Luc Godard), que podem ser referidos como indicações de citações indiretas presentes no filme.



Imagens – Cidadão Kane (1941, Orson Welles)

No cinema brasileiro, há algumas esparsas referências do seu uso ao longo da década de 1960, em especial, gravadas no luminoso do Estado de São Paulo. Um primeiro exemplo pode ser pensado quando foi usado como marca da midiatização do personagem em *O Rei Pelé* (1962, Carlos Hugo Christensen), que aparece como uma ponte com o real (mediado pelo discurso jornalístico) para antecipar a cena documental exibida ("Chile – Amanhã o jogo final: o Brasil poderá sagrar-se bicampeão").



Imagens - *O Rei Pelé* (1962, Carlos Hugo Christensen)

Tendo em vista tal olhar retrospectivo para a recorrência desse procedimento, cabe uma menção especial a *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira), tendo em vista, em especial, a figuração dos letreiros imersos ao longo de filme e o jogo com as cartelas de texto. Apesar de pouco lembrado, trata-se de um dos mais contundentes filmes na ambientação de um contexto pós-Golpe de ampliação gradual da ação das forças repressivas que, assim como outros filmes realizados neste contexto de 1966 (entre os quais *Olho Por Olho* de Tonacci e *Documentário* e Sganzerla, por exemplo), aponta os rumos de uma nova geração de cineastas que virá.

Adaptação de um conto de Ray Bradbury, o curta contou com Sganzerla como um dos montadores (em parceria com Andrea Tonacci e o próprio realizador) e foi referido por Jairo Ferreira (2000, p. 65) como um ponto chave para pensar os letreiros luminosos em *O Bandido da Luz Vermelha*, realizado dois anos depois. Otoniel Santos Pereira que, além de diretor e montador, assina o roteiro, a adaptação e interpreta o personagem central, foi assistente de Carlos Reichenbach no seu episódio *Amélia*, do longa em episódios *As Libertinas* (1968) e é um caso incomum de um realizador que migrou para o Super-8, após uma aproximação com

Abrão Berman e Malu Alencar, nomes centrais na cena superoitista paulistana e fundadores do GRIFE (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais de São Paulo), momento no qual realizou *Homem Aranha Contra Dr. Octopus* (1973), *Rua da Paz* (1974), *Saara* (1974) e *Declaração* (1974), que também ecoam o ambiente político opressivo e partem de uma dita normalidade que é repentinamente desviada.

No filme, os letreiros luminosos aparecem logo na primeira cena, que nos informa: "Atenção atenção --- O poder central determina que a partir de hoje ficam todos os habitantes da cidade proibidos de andar pelas ruas ou sair de casa – dia 283 // ano 2131", frase que é exibida duas vezes na sequência, o que reitera o clima opressivo do "aviso", assim como nos situa no ano de 2113. Neste contexto apresentado, há um mecanismo totalitário de controle (no qual um governo não permitia que seus cidadãos saíssem às ruas) o que, de maneira alegórica, remete diretamente ao contexto político pós-Golpe e prenuncia um cenário repressivo que será fortemente marcado pelo AI-5, proclamado dois anos depois. Há aqui – e no jogo referido no título – um desvio entre aquilo que seria uma atitude considerada normal, ou seja, o pedestre e seu simples caminhar pelas ruas e a informação de que se trataria de algo proibido. Em depoimento, Otoniel comenta que tais letreiros foram filmados

> No letreiro luminoso da [rua] Major Quedinho, do [jornal] O Estado de São Paulo. Eu trabalhava no Jornal da Tarde, que dividia o prédio com eles, separado por um corredor. Então uma determinada hora da noite, eu passei um texto para o operador e, em certo momento, o cara começou a rodar [as frases no painel luminoso] quando a gente estava esperando para filmar (PEREIRA, 2020).

Na sequência, durante os créditos, uma cartela destaca que o que veremos a seguir está situado "DOIS OU TRÊS ANOS DEPOIS", portanto, quando a regra autoritária mencionada no painel luminoso vigorava há certo tempo. Em meio a uma ambiência distópica, passamos a acompanhar o percurso do protagonista, interpretado pelo próprio realizador. A cada sequência passamos a notar a aproximação de um estranho "veículo futurista" (PEREIRA, 2020) que, em certo momento, alcança o personagem depois de uma cena de perseguição.

O suposto "automóvel-robô" se apresenta como um funcionário do "poder central" e quando interpela o homem com atitude repressora ("Fique onde está, não se mova, levante as mãos, senão vai bala"), o personagem o obedece, aparentemente já ciente dos riscos. Ao redor da máquina, um carro autoguiado, notam-se adesivos da bandeira brasileira (na parte frontal) e de empresas (como Vemag, Bardahl, Carcará, Ômega, carroceria Malzoni Campos e a revista Quatro Rodas) ligadas a indústria automobilística (de peças automotivas, de transporte coletivo e de meios de imprensa). Segundo depoimento do cineasta (2020), tal carro teria sido

emprestado de um colega que conhecia um sujeito que havia criado um carro bastante incomum “para ser usado em corridas” (PEREIRA, 2020) que estava guardado em um depósito e já continha tais inscrições de texto, que foram apropriadas em cena porque “vinham a calhar para o que o filme propunha” (PEREIRA, 2020).

A máquina, então, pergunta teu nome (“Fulano de Tal”) e profissão (“acho que pode considerar-me um cineasta”) e, com ironia, o responde que o banco de dados registrou que se trata de um homem “sem profissão”. Em seguida, é perguntado ao rapaz “o que você está fazendo aqui fora?”, o que reitera a ideia de que se tratava de algo proibitivo (como informado nos letreiros) e ele responde que estaria “passeando para ver”. Neste momento, a máquina descreve um conjunto de dispositivos em meio a um universo repressivo, já que o “ver” só seria permitido pelo televisor, o “ouvir” somente por meio da *Agência Nacional* e o “respirar” apenas através de aparelhos de ar-condicionado.

Pouco a pouco, o caráter opressivo torna-se cada vez mais evidente (“não fale, a menos que lhe dirijam a palavra”), o que culmina em um momento em que o opressor exige que o homem “entre” no carro, para ser “supostamente” detido. Neste instante, há um close em uma bandeira nacional, já impressa na lataria, o que localiza espacialmente que a história se passaria no Brasil (e não em um “regime autoritário qualquer”), o que é ressaltado pelo subversivo jogo pressuposto com a trilha sonora, como comenta, em depoimento o realizador: “No plano final do filme, esse carro é filmado de trás, para que pudesse seguir com a bandeira do Brasil em direção à câmera. Eu peguei uma gravação do Hino Nacional, só piano, mudei a rotação e ficou uma marcha fúnebre maravilhosa” (PEREIRA, 2020).

Após sua prisão, há uma cartela “THAT’S ALL FOLKS”, que ironiza sua arbitrária prisão e joga com uma referência apropriada dos desenhos da produtora norte-americana Warner Bros.



Imagens - *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira)

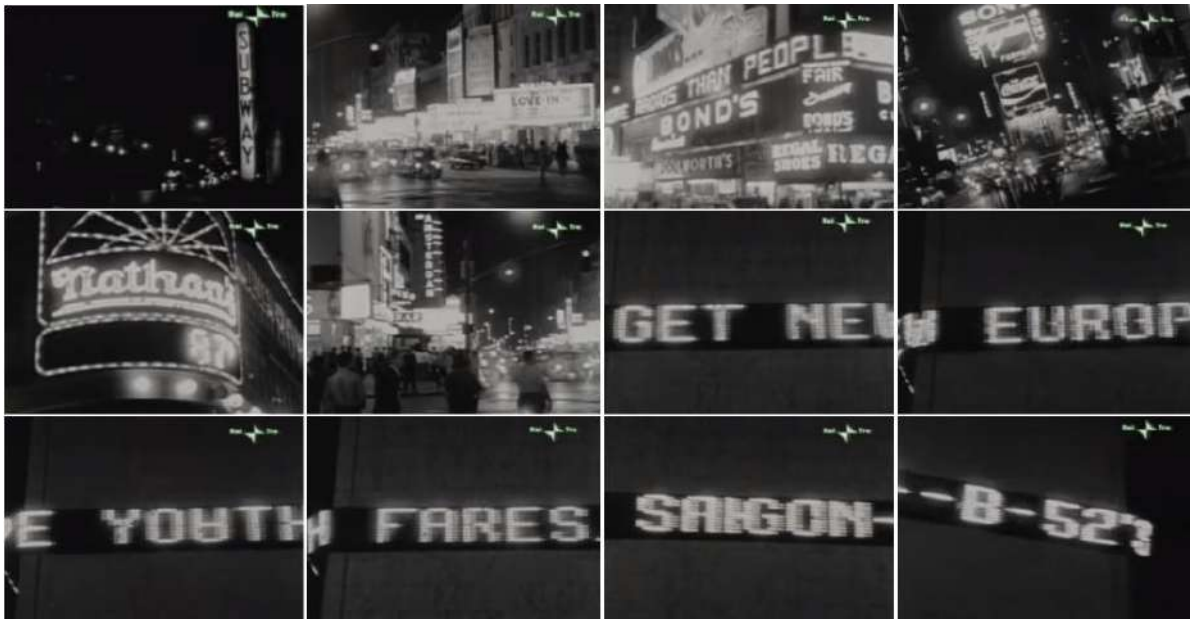
Para além dos casos dos exemplos de *O Pedestre* e *O Bandido da Luz Vermelha*, procedimentos que envolvem a figuração de letreiros luminosos aparecem em inúmeros filmes posteriores, caso de outras obras de Rogério Sganzerla (o inacabado *Carnaval na Lama* (ou *Betty Bomba, a Exibicionista*, 1970) e dos filmes de Júlio Bressane (*Cuidado Madame*, 1970) e *Lágrima-Pantera, a Míssil*, 1972) e Jairo Ferreira (*O Vampiro da Cinemateca*, 1977, Super-8).

Em *Cuidado Madame* destaca-se uma longa sequência final com registros de letreiros luminosos, que nos desvia dos rumos do filme: os personagens já não se fazem mais presentes e não há mais resquício da trama ficcional. Há um interesse pela forma na perambulação da câmera, que passeia em meio a uma constelação de marcas e anúncios ("Mesbla", "Esso") enquanto, na banda sonora, ouve-se o som de um rádio, continuamente sintonizado e dessintonizado, que alterna uma narração esportiva seguida por *inserts* publicitários com os ruídos que marcam a ausência de sinal.



Imagens - *Cuidado Madame* (1970, Júlio Bressane)

Tal horizonte do registro estará presente também em sequência de *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1972) na qual as inserções de luminosos parecem em meio a uma perambulação pela cidade, entre cartazes, outdoors, vitrines de lojas e teatros da Times Square em que apenas a câmera do realizador se faz presente. Filmados durante a curta passagem do cineasta pela cidade de Nova York, os letreiros exibem duas frases, "get new europe youth fare…", em referência a oferta de passagens mais econômicas para jovens entre os EUA e a Europa, trajeto de Bressane na época, que voltaria a seu exílio em Londres após a realização do filme, e "Saigon B-52", referência ao avião que, por um erro, bombardeou os aliados americanos do Vietnã do Sul.



Imagens – *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1972, Júlio Bressane)

Outro exemplo da figuração dos letreiros luminosos pode ser visto no inacabado *Carnaval na Lama* (ou *Betty Bomba, a Exibicionista*, 1970, Rogério Sganzerla), também filmado nos EUA, em que também fazem parte da ambientação de uma cidade "nervosa", imersa em grandes outdoors e publicidades.



Imagens - *Carnaval na Lama* (ou *Betty Bomba, a Exibicionista*, 1970, Rogério Sganzerla, inacabado)

Os letreiros irão reaparecer em *Nem Tudo É Verdade* (1986), o que mais uma vez revela tratar-se de uma recorrência em sua obra. Ao longo do filme, os letreiros voltaram à cena em distintas ocasiões, entre as quais, logo após os créditos ("(...) all true / tudo é verdade / carnaval and jangadeiros / is one of most famous of Welles's incomplete projects of all lost films: the latin american material shot under the general title of It's All True") que, alternando palavras em inglês e português, apresentam Orson Welles e introduzem a sua presença no Brasil (em tradução livre, "Carnaval e Jangadeiros é um dos mais famosos projetos incompletos de Welles dentre todos os seus filmes perdidos: o material latino-americano filmado com o título It's All True (É Tudo Verdade)") além de fazerem referência, indiretamente, ao uso dos letreiros preconizado pelo cineasta norte-americano aqui homenageado.



Imagens - *Nem Tudo É Verdade* (1986, Rogério Sganzerla)

Por fim, cabe destacar *O Vampiro da Cinemateca* (1977, Jairo Ferreira, Super-8) que, assim como no caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), inclui um denso "caldeirão de signos" (PANNACCI, 2013, p. 81) que compõem um complexo entrelaçamento entre diferentes níveis de discurso. Para tanto, no filme, os painéis luminosos articulam-se entre múltiplas camadas intertextuais (fragmentos de músicas, filmes, recortes de jornais, citações de livros, ícones pop, programas televisivos, entre outros) enquanto elementos de uma cultura urbana midiatizada.

O cineasta apropria-se dos ruídos de informação dos painéis luminosos de forma a jogar com uma suposta objetividade jornalística dos letreiros que passa a ser contraposta pelo

tom debochado da narração do diretor. Além disso, ao utilizar o mesmo procedimento de inúmeras das obras referidas, em especial, os casos de *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira) e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), Jairo estabelece um diálogo de apropriação de todo um imaginário do cinema paulista de que ele fez parte e que certamente também fazia parte do referencial daqueles que viram o filme na época.



Imagens - *O Vampiro da Cinemateca* (1977, Jairo Ferreira, Super-8)

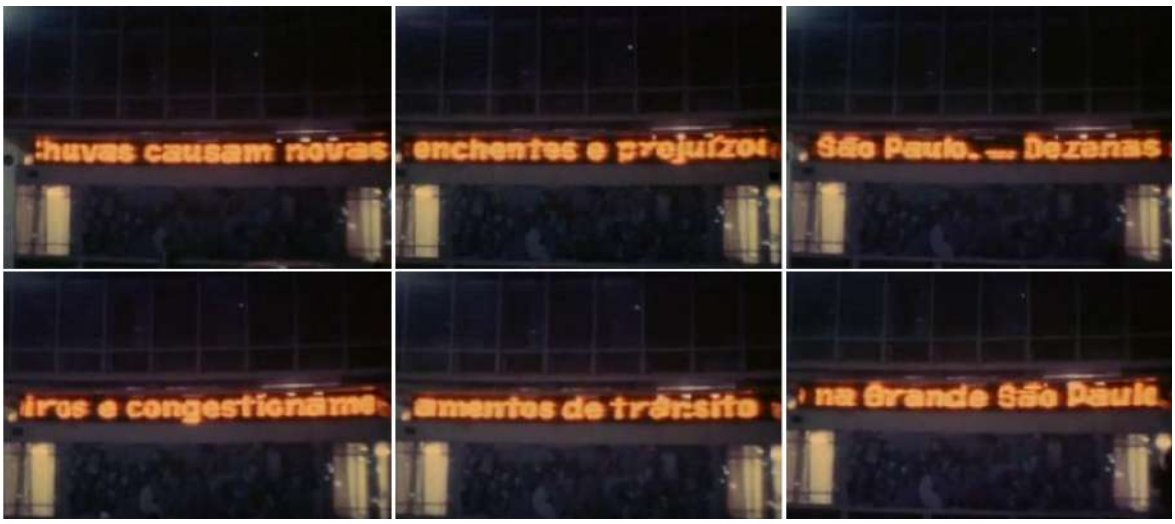
Há, além disso, pelo uso dos letreiros, como nas suas palavras referidas para situar *O Bandido*, "um cinema que filma letras" (FERREIRA, 2013, p. 64) e, no qual, "a linguagem escrita faz cinema" (FERREIRA, 2013, p. 64), o que inclui "uma fusão e mixagem de vários gêneros" (FERREIRA, 2013, p. 64) cinematográficos.

As imagens foram captadas na sede do jornal O Estado de São Paulo, sem que o realizador tivesse total controle da frase que estava por vir (o que o difere de gesto encontrado em algumas das inscrições dos filmes de Sganzerla e Otoniel). Ao longo do filme, as frases articulam-se de distintas formas em relação a narração, em frequente tom irônico e debochado, jogando com os ruídos de comunicação e os desvios de sentido que as notícias, deslocadas de seus contextos, poderiam criar.

Desta forma, o caráter informativo do texto é pulverizado entre as camadas de ficcionalização, imersas em um caldo intertextual que envolve desde OVNIs à citações de filmes, referências literárias à reflexões sobre o momento político brasileiro.

Tais desvios de sentido estão presentes em parte das frases inseridas, entre as quais "O Estado de São Paulo informa – Terremoto causa destruição e mortes na Guatemala. Mais de mil mortos em consequência do terremoto. Centenas de feridos, desaparecidos e desabrigados", na qual se verifica um descolamento de um cenário de violência mediada pelos meios de comunicação para um espaço do diálogo intertextual. Desta forma, o que era informativo é inserido em um espaço da dúvida, ficcionalizado, que se choca, propositalmente, com o tom objetivo do texto.

Em outras, é o cenário político que vem à tona, caso da sequência na qual a frase "chuvas causam enchentes em prejuízos em São Paulo" é arbitrariamente acompanhada por uma menção na banda sonora ao coronel Erasmo Dias, enquanto ouvem-se falas de "doutrina" de segurança pública. No momento da realização do filme, Dias era Secretário de Segurança Pública do estado de São Paulo e era visto como um defensor dos sistemas repressivos instituídos durante a Ditadura Militar, participado ativamente do Golpe de 1964 e de inúmeras operações do DOPS e, naquele mesmo ano de 1977, comandaria a invasão a Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) em represália a realização do III Encontro Nacional de Estudantes que, entre suas pautas, pretendia refundar a UNE, mesmo com a proibição reuniões estudantis dos diretórios acadêmicos ainda em vigor.



Imagens – *O Vampiro da Cinemateca* (1977)

Em outra cena, é exibida a frase "Hamburgo – chanceler Schmidt garantiu que Brasil não usará para fins militares a tecnologia nuclear que receberá da Alemanha Ocidental",

através da qual é referido um episódio específico em torno das disputas tecnológicas e da cessão de tecnologia da Alemanha Ocidental ao Brasil no Acordo Nuclear Brasil-Alemanha consolidado em 1975, que foi seguido de uma dura nota de Washington contra a "proliferação nuclear" que marcou um momento rusgas entre a política externa de Geisel e o governo norte-americano.



Imagens – *O Vampiro da Cinemateca* (1977)

Nota-se, portanto, que os casos aqui referidos, tanto de Sganzerla, Bressane, Otoniel ou de Bressane, se apropriam dos letreiros luminosos em cena em distintos procedimentos desviantes que se utilizam do caráter midiatizado inerente à própria relação de tais painéis com a paisagem urbana de forma a, fazendo uso dos ruídos de sentido das frases ali exibidas, colocarem em questão as interferências de tais processos comunicacionais massificados na sintaxe fílmica.

Dentre os casos referidos, destacam-se tanto aqueles nos quais as frases fazem menção direta aos personagens da trama, amplificando uma articulação entre diferentes camadas de ficcionalização, explorada com frequência nestas obras enquanto parte de uma proposital desarticulação das instâncias narrativas por meio de uma ambiência midiatizada, ou mesmo, em outros casos, a partir de uma apropriação de materiais captados sem que o cineasta tivesse total controle do que seria exibido, de um olhar para a violência implícita na forma como

aquelas imagens são veiculadas, de forma ininterrupta, como signos do espaço urbano e de um lugar do "progresso" dos sistemas de informação e das telecomunicações em geral.

6.2.3. *A Morte da Strip-teaser* (1969, Eduardo Leone) e os ecos de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla)

Produzido na ECA-USP, *A Morte da Strip-teaser* (1969, Eduardo Leone), com fotografia de Aloysio Raulino e Plácido Campos Júnior e montagem de Ismail Xavier, foi um dos raros curtas de ficção produzidos neste momento na universidade. Ambientado na Boca do Lixo, o filme conta a história de James da Silva, "um agente secreto" (conforme a narração), e suas peripécias para capturar Dedinho (referido em alguns momentos como Dedinho de Ouro, em referência ao personagem de *Boca de Ouro*, 1989, de Nelson Rodrigues) na Boca do Lixo, espaço que também é ambientado por estas referências cinematográficas justamente por ser o pólo mais importante de produção e distribuição de filmes da capital paulista na época, que se misturam a este universo da "marginalidade". Como pano de fundo, ambos disputam as atenções de Mary Madeleine (nome que brinca com um anglicismo do nome Maria Madalena e seu significado para os católicos), a mocinha do filme, uma dançarina de shows eróticos na região central de São Paulo. Ao longo do filme, como veremos, a postura de James vai se revelando cada vez mais ambígua, o que aparece entremeado a menções ao horizonte político repressivo pós-AI-5.

O filme ecoa inúmeros procedimentos fragmentários de midiatização dos personagens e joga com um arcabouço de referenciais de certa cultura de massas de maneira a realçar, de forma dialética, um olhar para os códigos cinematográficos e para a noção de massificação e consumo por meio da inserção de elementos da cultura urbana, caso de cartazes, letreiros, capas de jornais, revistas, outdoors, entre outros que, neste contexto, referenciam uma mudança no paradigma do consumo ligado à indústria cultural na segunda metade dos anos 1960. Nanci Barbosa (2014) vai além e destaca como o filme se utiliza a "fragmentação e a descontinuidade da narrativa, com uma forte tensão estabelecida entre o sujeito e a cidade" (BARBOSA, 2014, p. 1088) que aparecem em meio à "expressões de um cinema de ruptura que apresenta a crítica de estereótipos comportamentais e superexposição de imagens clichês observados no Cinema Marginal" (BARBOSA, 2014, p. 1088).

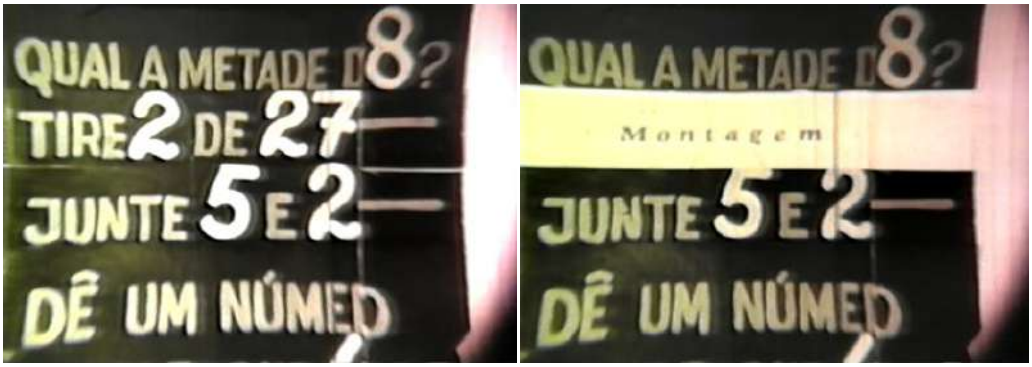
Tais referências à midiatização já estão presentes nos créditos em meio às cartelas com recortes de imagens de revistas, campanhas publicitárias (caso do anúncio da empresa

OUTEX) ou demais materiais da mídia impressa, em especial, imagens de manequins/ modelos.



Imagens - *A Morte da Strip-teaser* (1969, Eduardo Leone)

Em outro momento dos créditos, a frase "Qual a metade de 8? Tire 2 de 27. Junte 5 e 2. Dê um número" é alternada com a cartela que credita a montagem a Ismail Xavier sugerindo um jogo de adivinhação a partir de um soma e uma subtração que, neste contexto, se referem diretamente à montagem, vista, por analogia, enquanto adição e subtração de fotogramas. Os créditos a Ismail como montador são intercalados em sobreposição à cartela de texto, o que reforça a relação direta entre eles.



Imagens - *A Morte da Strip-teaser* (1969)

Para além das inúmeras citações ao cinema de gênero, em especial, aos códigos do cinema policial de espionagem, algumas referências de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) vêm à tona: as menções à Boca do Lixo, à apropriação de materiais diversos, à mistura de diversas camadas de midiatização, ao referencial das histórias em

quadrinhos, do melodrama, do filme B americano, do pastiche, a noção de consumo, à midiatização do mundo e das relações entre os personagens e, neste sentido, cabe destacar que ambos trabalham figuras da marginalidade com uma presença de uma iconicidade pop que se apropria de fragmentos do texto na tela para a ambientação do espaço urbano. Em uma das cenas, por exemplo, Dedinho usa o termo "a parte decente da cidade deve explodir", referência mais direta ao universo sganzerliano.

Ao longo do filme, são intercalados planos de revistas com menções diretas ao personagem James Bond (criado por Ian Fleming nos anos 1950 e adaptado para o cinema pela primeira vez em 1962, em *007 Contra o Satânico Dr. No*, 1962, Terence Young), o que se faz presente tanto no nome do protagonista quanto por meio de inscrições de texto exibidas em capas de diferentes publicações: "EU contra 007", "O Mundo Fantástico de 007", a capa da revista Cinelândia com uma imagem do personagem e uma matéria com a manchete "porque amamos e odiamos James Bond?". As revistas sobre o personagem estão enfileiradas, sem que se saiba exatamente em qual cenário estão, de forma ordenada, o que acaba por reiterar a ligação pretendida com o seu homônimo. Em outro ponto, que será posteriormente comentado, a menção a Bond é mais uma vez retomada através de uma canção (*Goldfinger*, criada para o filme *007 contra Goldfinger*, 1964, dirigido por Guy Hamilton) que invade a banda sonora enquanto os personagens dançam.

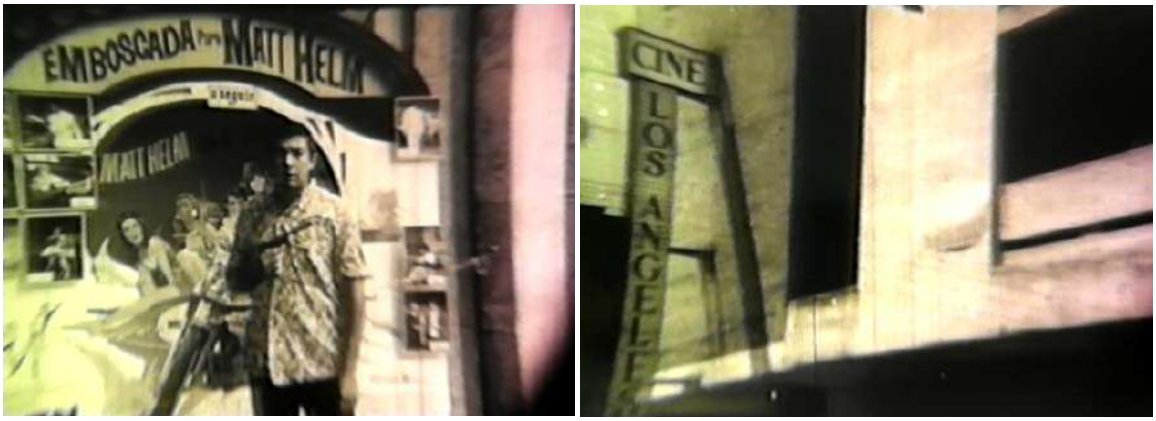


Imagens - *A Morte da Strip-teaser* (1969)

Neste instante, há uma narração de uma voz radiofônica, também presente em outros filmes aqui elencados que, com a locução, introduz os personagens centrais da trama, com uma linguagem que nos aproxima das referências dos filmes citados, tanto os filmes B quanto àqueles feitos em série sobre 007, o que se dá a partir de um referencial sempre presente da "novela radiofônica" (o que é inclusive referido na sua fala). O narrador, neste momento, anuncia:

> A rádio educativa apresenta mais um capítulo de sua super novela A morte da Strip-teaser, uma sensacional aventura do seu herói James da Silva, o agente secreto suburbano. Mary Madeleine está de posse do segredo (...) Dedinho deseja com o segredo iniciar a guerra entre a Boca do Lixo e a parte decente da cidade. James da Silva em missão!

As cenas seguintes concentram-se na perambulação de James da Silva em busca de Dedinho, "anti-herói" que quer iniciar uma guerra com a "parte decente da cidade", pelas ruas do centro da capital paulista. Em meio à perseguição, cartazes de cinema compõem o espaço da cena e, em especial, se destaca o filme *Emboscada para Matt Helm* (1967, mas provavelmente ainda exibido tardiamente em algum dos cinemas da região central; direção de Henry Levin), que é exibido no momento em que James encontra o vilão Dedinho e tenta capturá-lo em uma emboscada, em referência direta ao título. Assim como Bond, tal referência se estende, portanto, para os filmes de espionagem em geral: o personagem Matt Helm, agente de contra-espionagem interpretado por Dean Martin, que protagoniza uma série de quatro filmes durante a década de 1960 e de livros escritos por Donald Hamilton, nos quais, por vezes, tinha a missão de assassinar espiões e agentes públicos de nações rivais.



Imagens - *A Morte da Strip-teaser* (1969)

Em meio às cenas de perseguição, que se estendem por boa parte do filme, esvaziadas de dramaticidade e explorando certa iconicidade pop no espaço urbano, destaca-se a ambientação da Boca do Lixo enquanto um lugar do imaginário cinematográfico e, ao mesmo tempo, da marginalidade. O cenário é apresentado por meio de inúmeras inserções de cartazes

em fachadas de cinema, caso do Cine Cairo (no Anhangabaú), Cine Los Angeles e Cine Áurea (na Rua Aurora, ao lado da Boca), localizados em áreas de grande circulação e comércio, mas já fora do auge da pujança econômica.

Dos cartazes exibidos, destacam-se menções a cartazes de quatro filmes de maior apelo ao erotismo, entre eles *Os Prazeres do Mundo* ("Stiptease, sexo, nudismo", "revelações dos fascínios íntimos do homem e a mulher.../ anseios do erotismo alucinante / completos delírios do amor / Tecnicolor e Super Totalscope"), *Nas Garras do Desejo* ("com a mais famosa nudista das Américas, Libertad Leblanc / impacto de emoções / sedução e beleza", referência ao filme estrelado pela atriz argentina no México, por vezes traduzido como *A Escrava do Desejo*, 1968, Emílio Gómez Muriel), *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968, aqui curiosamente anunciado da seguinte forma: "hoje / programas realistas sem igual! / você já tomou banho inteiramente nua / erótico! / enquete sobre o procedimento sexual da mulher") no que parece ser o Cine Áurea, e um cartaz, de título não identificado, com as palavras as "maiores sexy de 1969", "novo realismo sexual", provavelmente no cine Cairo. No áudio, ouvem-se ruídos de propagandas, em camadas sobrepostas de distintas origens que criam uma massa sonora ruidosa da propaganda. Dentre as referências, também há um plano da fachada do "Teatro 5ª Avenida", localizado na Avenida Rio Branco, próximo a Região da Santa Ifigênia, e de uma placa de um cine-teatro, não identificado, que precarizado, anuncia: "entre agora e saia quando quiser / das 12 às 24".





Imagens - *A Morte da Strip-teaser* (1969)

Em meio a tal universo de ambientação urbana, o filme destaca também algumas referências ao mundo automobilístico, vistos enquanto temas centrais para pensar os novos paradigmas urbanos do consumo e, em paralelo, reforçam o diálogo com a forma com a qual os filmes de espionagem norte-americanos incluem tais referências pela figura-clichê dos "carrões" usados pelo espião e a heroína pela qual ele se apaixona.



Imagens - *A Morte da Strip-teaser* (1969)

Dentre as placas exibidas, há uma recorrência de placas da Shell ("SHELL É VIDA NO SEU CARRO"), empresa multinacional petrolífera que aqui representa um culto ao automóvel, as estruturas de poder por eles estabelecidas e ambienta a perseguição, agora motorizada, do mocinho e do bandido. A estas, somam-se citações das mais diversas que reforçam tal referencial, o que inclui uma visita a um posto de gasolina e a uma loja da montadora Volkswagen ("Volks", em cuja fachada destaca-se a placa "automóveis" em letras garrafais, exibida de forma recorrente).



Imagens - *A Morte da Strip-teaser* (1969)

Em meio à perseguição há, como pano de fundo a disputa amorosa entre Dedinho (o vilão) e James pela atenção de Mary, em cenas que exploram os códigos do melodrama entremeados por jogos intertextuais com menções escritas e citações. Em um dos casos, enquanto James fala na necessidade de matar Dedinho, ele responde "se for assim, mate-me, mate-me", em diálogo direto com a frase do cartaz que é mostrada ("COMO MATAR UMA BELA (...)"). James, então, emula a mesma postura da figura representada no material publicitário ao empunhar uma arma (com o título, agora revelado por inteiro, *Como matar uma bela jovem*) e, logo em seguida, é a vez da moça transitar pelo local. Ao lado, nota-se uma citação a um cartaz da peça *Cemitério de Automóveis* (1968), obra central no debate crítico da época, dirigida pelo encenador Victor Garcia a partir de texto de Fernando Arrabal, que deslocava o espaço cênico para uma ambientação de um cemitério de automóveis e foi um dos principais acontecimentos de um cenário artístico que apostava na radicalização da experimentação e do tensionamento da relação palco/plateia.





Imagens - *A Morte da Strip-teaser* (1969)

As referências à propaganda e à publicidade seguem com a intromissão de fragmentos de sons de transmissões televisivas e radiofônicas que anunciam produtos. Em uma das cenas, a personagem feminina vai a uma loja e, na sequência, sua fala ("eu quero o sabonete usado por 9 entre 10 estrelas do cinema") e da vendedora ("só pode ser Luxo, tá ligado. Luxo é o sabonete das estrelas. E você minha amiga também precisa usar. A espuma deixa sua pele macia e sedosa. Lembre-se") são invadidas pela linguagem publicitária, que se infiltra nos diálogos. Por fim, a atendente/vendedora olha diretamente para a câmera (como num comercial televisivo) enquanto o nome de marcas de vários produtos de beleza é propositalmente realçado na composição do cenário.



Imagens - *A Morte da Strip-teaser* (1969)

Tal referência é repetida na cena seguinte, na qual, no momento de maior tensão, após James atirar em Dedinho, há uma nova inserção da propaganda do sabonete, só que agora em inglês. O vilão, que acabou de ser assassinado, aparece vivo na propaganda. Neste instante, de maneira dúbia, Mary chora ao lado de Dadinho, em uma postura que põe em xeque quem seria o herói e o vilão.

Tal ambiguidade é ressaltada em seguida, quando James da Silva (inicialmente identificado como um agente secreto) afirma que, graças a ele, agora não haverá guerra entre

a Boca do Lixo e a "parte decente" da cidade, o que reitera frase semelhante dita pela narração no trecho inicial. A menção desestabiliza o jogo dual de vilões e mocinhos e faz com que o espectador tenha que se perguntar se tomou o lado "certo" da história, em especial por que, neste ponto, somos incitados a nos questionarmos quem seria o "mandante" de James (seria ele um matador ou um herói, um agente secreto ou agente da repressão?) e qual teria sido a razão do conflito (já que, pela resposta do "herói", ele deixa dúvida de quais interesses atendia ao revelar-se do lado do poder).

Neste momento, a referência a 007 é reforçada e os personagens dançam novamente ao som de *Goldfinger*, trilha de um dos filmes de James Bond, que ali aparece como um pastiche, deslocado para um contexto terceiro-mundista no qual o "espião" supostamente é representado como um agente de controle social, o que, no contexto político do filme, indiretamente acaba por fazer menção ao apoio dos agentes de inteligência norte-americanos aos serviços de repressão.

Na cena final, James da Silva vai em busca de Mary durante seu show em um teatro-boate. Nesse momento, o agente diz para o espectador que terá que matá-la e, em seguida, repete que "o Dedinho está sendo procurado pelo Esquadrão da Morte". Nesse momento, é mais uma vez reforçada a ligação de James da Silva com os agentes de repressão do Estado, o que se dá através de uma fala que inclusive referencia o Esquadrão da Morte, pautando-se em um discurso que afirma que Dedinho e Mary são da Boca do Lixo e queriam "explodir" o lado decente da cidade.



Imagens - *A Morte da Strip-teaser* (1969)

Após os créditos finais, há um novo bloco, que se estrutura como um anúncio do filme que acabamos ver, a partir de estereótipos do cinema de gênero que serão ali reforçados. Na escolha da tipografia da palavra "Fim" já há uma clara referência ao universo dos filmes de faroeste, seguido de uma sequência de seis cartelas de texto acompanhadas por uma narração.



Imagens - *A Morte da Strip-teaser* (1969)

A primeira delas é direcionada ao espectador: "Ação / Sexo / Violência?", pergunta respondida com a repetição da palavra "cinema" na banda sonora. Tal reiteração dialoga com a cartela de texto seguinte, só com as palavras "um filme de" como se dissesse "um filme de cinema", referência também comentada nos letreiros de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), reafirmando ao espectador que estamos diante de um *filme*. Nota-se que a interlocução entre texto e narração ecoa um comentário de Bamba sobre obras nas quais (como a de Sganzerla e este trecho de *A Morte da Strip-teaser*), "no nível do discurso narrativo, (...) a distribuição da voz narrativa parece conjuntamente assumida pelas diversas configurações textuais escritas e orais num mesmo filme" (BAMBA, 2002, p. 75).



Imagens - *A Morte da Strip-teaser* (1969)

Em seguida, é exibida uma pergunta direcionada ao espectador ("Você sabe?") que se articula com a narração que vem na sequência, uma voz radiofônica que, mais uma vez, faz menção a *O Bandido da Luz Vermelha*: "quem é James, o bandido da luz vermelha?". Tal comentário é realçado pelo fato do filme de Sganzerla também usar referências do texto na tela e de uma locução radiofônica que joga com a midiatização do sujeito. Em seguida, a citação à linguagem publicitária volta à cena quando Mary (a heroína, "strip-teaser" do título), em um gesto que propositalmente nos causa incomodo, passa o sabonete "luxo" no rosto em um diálogo direto, com ironia, com as características do que seria um "anúncio" de um produto.

A narração segue a estrutura de uma propaganda do próprio filme, um trailer, ou um "teaser", como referido no título. Neste momento, a fala "você não terá palavras para descrever a morte da strip-teaser" articula-se com uma nova cartela de texto com as palavras "um filme feito para você" enquanto, paralelamente, uma voz radiofônica fragmentada anuncia o filme que acabamos de ver com chavões publicitários usados para a divulgação de filmes de espionagem ("você está na mira dele").



Imagens - *A Morte da Strip-teaser* (1969)

Tal procedimento é repetido logo em seguida, quando há uma articulação do "CUIDADO", exibido na sequência, com a locução "ele está em missão", o que mais uma vez reitera a relação entre as cartelas de texto e a banda sonora. Por fim, a frase dita por um dos narradores ("não perca A Morte da Strip-teaser"), reforça como tal estrutura de um teaser/trailer inserido no bloco final reflete um pensamento sobre a relação entre o consumo e as formas cinematográficas a partir de um olhar para como estariam figuradas as relações de poder ligadas a tal estrutura de divulgação, já que, enquanto um mecanismo utilizado para anunciar um filme e vendê-lo ao espectador, seria pouco usual para um curta que não seria "anunciado" em circuito comercial.

Cabe destacar que o uso de cartelas, nosso ponto de partida para pensar o trecho citado, é, em geral, parte integrante da estrutura dos trailers, o que, neste contexto, reforça o pastiche às estruturas dos filmes de gênero (neste caso, em especial, os filmes de espionagem norte-americanos) por meio da inserção de palavras-chave que espetacularizam questões

trazidas pelas narrativas (caso da cartela aqui exposta, com as palavras “amor”, “sexo” e “violência”) e que se referem a emoções vendáveis ao espectador, que iria ao cinema em busca das sensações estimuladas pelas palavras ali mencionadas.

Conclui-se, nos muitos exemplos citados, que o filme se apropria da linguagem dos cartazes e sua comunicação visual como parte do jogo com os códigos do cinema de gênero, que passam a compor o universo midiatizado da trama a partir de distintos meios enxertados em meio à sintaxe fílmica, incluindo outros filmes da época, personagens de uma rádio novela (com comentários críticos acerca da televisão) e fragmentos da imagem publicitária (caso dos textos de anúncios e propagandas na banda sonora). Em meio a tal referencial, destacam-se especialmente as menções sobre a realidade repressiva do momento político brasileiro e, ainda que indiretamente, a forma como o filme põe em questão a figura do “espião” enquanto aquele que trabalha para o Estado para realizar “operações” que não podem ser publicizadas (caso dos inúmeros filmes nos quais tais personagens se infiltram em organizações supostamente lideradas pelos inimigos “soviéticos”) e um lugar da violência pressuposto neste imaginário dos *filmes-de-espionagem* enquanto a reafirmação de uma estratégia da indústria cultural (em especial no contexto da Guerra Fria) de um aparato discursivo.

6.2.4. O sujeito-mídia em *O Anunciador ou Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins): disrupção e desvio

Produzido na cidade mineira de Cataguases, *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins) radicaliza alguns dos procedimentos elencados nos exemplos de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *A Morte da Strip-teaser* (1969), tendo em vista as inúmeras inscrições de texto ao longo de todo o filme, em especial, por meio de cartelas que, de forma disruptiva, refletem sobre o consumo a mídia de massas. Segundo depoimento da atriz Zélia Maria Sereno (2018, creditada como Zélia Oliveira) para a presente pesquisa, a produção teria sido, de fato, filmada ainda em 1967, o que é confirmado por Ronaldo Werneck (2013), que indica também o apoio do poeta Francisco Marcelo Cabral na produção. Zélia ressalta, em especial, os embates com o lado “provinciano” de Cataguases (o que, segundo ela, fez inclusive com que o diretor tivesse que buscar uma atriz na capital carioca para uma cena mais “arrojada” de uma personagem seminua) e as condições precárias de sua realização, que acabaram postergando seu lançamento (no Rio de Janeiro, há registros de sua estreia no circuito comercial em fevereiro de 1971):

> Todos da minha família fomos atrizes e atores do filme! E todas as cenas de interior com a minha família foram filmadas na nossa casa. Meu nome aparece nos créditos como Zélia Oliveira, minha mãe também, Firmina Oliveira; meu irmão aparece como Agenor Sereno, porque o Paulo não quis colocar todos como Sereno para não parecer "filme familiar" (SERENO, 2018).

Apesar de pouco mencionada, a obra foi referida, ainda que de forma fugidia, por Jairo Ferreira (1986 e 2012), Fernão Ramos (1987), Paulo Emílio Salles Gomes (no Jornal da Tarde em 1973) e, mais recentemente, foi aproximado ao universo do cinema de ficção científica por Alfredo Suppia (2007), discussão a qual tentaremos reconstituir, ainda que nenhum dos textos tenha se dedicado com maior profundidade ao filme.

No filme, um personagem identificado como "O Anunciador" (interpretado por Carlos Torres Moura) chega a uma pacata cidade e provoca estranhos acontecimentos, dividindo a população entre àqueles que o apóiam e o acusam que, no decorrer dos acontecimentos, ganharão maioria quando o protagonista passa a, arbitrariamente, dominar as mentes dos habitantes (o que leva, inclusive, parte deles à morte), referência alegórica à noção de alienação. Jogo de palavras com o termo "anúncio", o personagem encarna uma figura de caráter messiânico que anunciaria o futuro, apresentado como um lugar do "progresso" e da "massificação" que, de forma autoritária, passa a invadir aquele espaço provinciano que é "contaminado pelo vício do consumo" (GOMES apud SUPPIA, 2007, p. 129). Assim como nos casos citados nos tópicos anteriores, o personagem será apresentado de forma multifacetária, de pura superficialidade e sua subjetividade é constantemente desarticulada, podendo ser definido somente a partir de uma soma de elementos contraditórios que, frequentemente, desestabilizam a própria progressão dramática.

Segundo Suppia (2007), *O Anunciador* "alterna fábula e paródia da publicidade, numa sátira que atira para todos os lados e não poupa o capitalismo, a televisão, a intelectualidade brasileira e nem o Cinema Novo" (SUPPIA, 2007, p. 129) e inclui um denso jogo intertextual que brinca com os códigos do cinema de gênero (em especial, da ficção científica), da publicidade e da linguagem televisiva.

Ao longo do filme, o protagonista, sujeito-mídia que encarna a mídia de massas, com um claro projeto de poder, desestabiliza o cotidiano daquela cidade através de sua capacidade de "emitir" anúncios que, ao mesmo tempo em que "invadem" os espaços urbanos, passam a, arbitrariamente, se misturar à narrativa fílmica. Pouco a pouco, enxertos dos mais diversos

costuram as cenas, como se representassem a colonização dos imaginários pela mídia de massas, que torna aquela população, antes alheia ao dito "progresso", consumidora.

Ainda que tentem "resistir" ao "anunciador", sua capacidade de "invadir" suas mentes mistura-se à própria estrutura dramática do filme, como se os próprios espectadores, assim como os personagens do filme, fossem arbitrariamente colocados nesta posição de "receptores" que tentam reagir às arbitrariedades pressupostas neste jogo instaurado pelos enxertos disruptivos que invadem a montagem. Ao longo do filme, acompanhamos este embate entre parte da população que é "dominada" pelo Anunciador (seja o caso de uma moça que por ele se apaixona ou aqueles que enlouquecem diante da situação) e os que resistem à sua presença, e tentarão se unir para combatê-lo.

Em segundo plano, o enredo coloca em questão a relação com o diferente por meio de uma reflexão que questiona o comportamento das pessoas a partir do aparecimento de alguém estranho, do desconhecido, já que, ao dividir os habitantes entre aqueles que o apóiam e os "outros", a cidade é impelida a encarar seu próprio "provincianismo" e as arbitrariedades nele pressupostas. Desta forma, ainda que o Anunciador represente esta narrativa autoritária do progresso, da massificação, do consumo e, em última instância, daquele que seria referido como o "Milagre Econômico", o lugar retrógrado, provinciano e cheio de preconceitos também não será exaltado, mas sim, passará por uma modificação ao ser confrontado com o Anunciador (já que parte da população que não foi por ele "dominada", terá que se unir para vencê-lo).



Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins)

Ao longo do filme, há uma associação intrínseca entre as cartelas de texto e a banda sonora, o que inclui o uso de sobreposição de vozes, o jogo com as possibilidades narrativas da dublagem, uma interlocução direta com os espectadores mediada pela narração e inúmeras sequências nas quais os intertítulos comentam aspectos referidos na banda sonora.

Há um primoroso estudo sonoro para trabalhar a questão de uma identidade formada pelos meios de comunicação de massa, o que inclui inúmeras referências à linguagem publicitária (por meio dos infindáveis comerciais que invadem a imagem fílmica), televisiva (a menção às novelas e noticiários) e radiofônica (em especial, pelas narrações que noticiam os fatos ocorridos na cidade que ambienta a trama, usada, em inúmeras ocasiões, para criticar o próprio provincianismo). Destaca-se ainda a presença de citações por meio do texto na tela, como as capas de livros, como "Para onde vamos, de onde viemos", "O Advogado do Diabo", "O Corpo Humano", "Admirável Mundo Novo", "A Hora dos Ruminantes", "A Conquista do Espaço" e "Geopolítica do Brasil", menções das mais variadas, que evocam tanto o universo da ficção científica (caso de *Admirável Mundo Novo*, Aldous Huxley, 1932) ao livro de General Golbery do Couto e Silva (*Geopolítica do Brasil*, 1967).

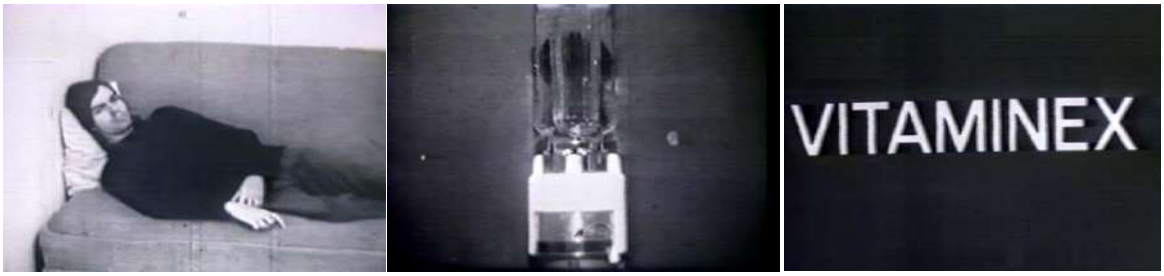
O filme tem início com uma cena que mostra a chegada de um misterioso homem, o Anunciador, referido como o responsável por causar uma suposta tormenta. A imagem é acompanhada por uma narração que lê um poema ("Atrás desse sol / no norte e no sul / defronte da lua / na fonte e na rua / na rua / na ponte e na rua / vai, sacode, acode, a corda / tudo a vibrar, sai se explode, implode a nossa / faça parar / a parar / implode, explode, a massa faça parar, sai, vai, já,...), interrompido de forma brusca por um close em uma placa de sinalização ("pare") e um banner com a frase "sinais foram criados para serem obedecidos" que, apesar de apropriado da sinalização de trânsito da cidade, aqui adquire outro contexto que ironiza a dramaticidade da cena e introduz uma menção à lógica da repressão.



Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

Aos poucos, passamos a fazer conexões entre o personagem do Anunciador e as inserções que passam a invadir a tela em referência à estrutura de intervalos comerciais que, ainda que mencionados como comerciais de televisão, aparecem influenciados pela linguagem do rádio. No primeiro deles, há um close em um liquidificador e uma narração ("vitaminas, caldos temperos, molhos, frutas, legumes e líquidos...") acompanhada por uma cartela de texto, em branco sobre um fundo preto, com o nome da marca "Vitaminex". Na sequência, uma placa, desenhada à mão, com a frase "O Último dos Românticos", é lida por uma voz *off* de um narrador radiofônico:

> O Último dos Românticos / Vida e morte de um poeta e seus treze amigos: João, Antônio, Sebastião, Maria, Severina Pedro, Manuel, Onofre, Marieta, Zózimo, José, Joaquim e Gabriel, porque não acompanharam a marcha dos tempos, a morte dos românticos, o poeta que não soube ser um artesão, um trabalhador de seu povo e de seus colegas de infortúnio. / Drama Colossal / Às 4, 6, 8 e 10 horas / acompanha Os Perigos da Eletrônica, documentário.



Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

Pouco a pouco, as situações irão sugerir, sempre de forma ambígua, que o personagem do Anunciador estaria por trás de tais inserções disruptivas. Enquanto isso, a sua presença na cidade gera discussões cada vez mais acaloradas, o que é ressaltado pela forma contraditória como ele é referido, de um homem-anúncio a um líder messiânico, de um "desconhecido" a um extraterrestre.

Na cena seguinte, é exibido novamente o cartaz com a frase "Último dos Românticos" e, em seguida, são inseridos fragmentos de manchetes de revistas, entre as quais "Um segredo contra o câncer", "O cristão segundo Paulo" (com a imagem de Paulo VI, cujo papado durou de 1963 a 1978), "A arte das relações exteriores" (acompanhada de fotografias de Brasília, o espaço do poder), "Jóia vê o Brasil" (nome de uma revista destinada ao público feminino) e "Tudo é riqueza em Minas Gerais", que se articula com uma canção, da também cataguasense Maria Alcina (com destaque para os versos "para encher o pé e a mão, a civilização").

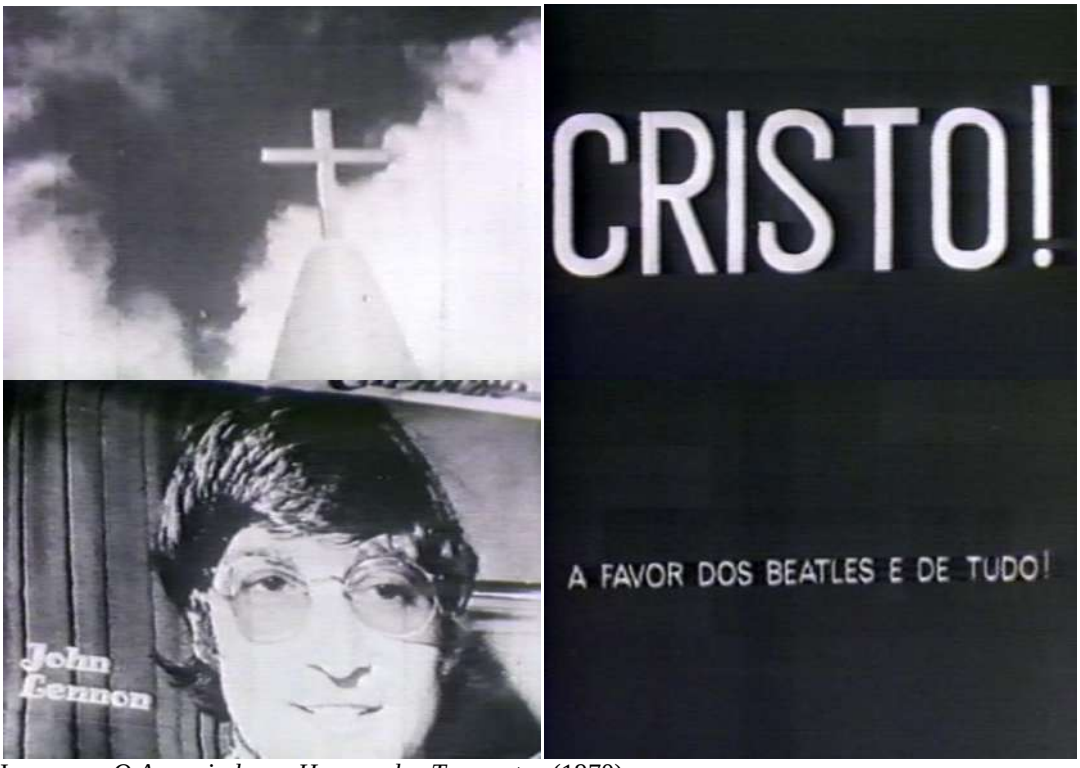


Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

Em meio a tais menções que apresentam o personagem de forma ambígua e contraditória, nos é, de fato, revelado o verdadeiro papel do Anunciador por meio de uma propaganda sobre aquela que seria a "Moderna Fábrica Multiplicadora" (exibida em uma cartela de texto), supostamente chefiada por ele: uma fábrica capaz de criar, copiar e produzir "cultura" em larga escala, inclusive "cantores, compositores", o que traz uma discussão sobre a noção de indústria cultural, apresentada como uma empresa que estaria

> (...) aparelhada para melhor proporcionar aos seus clientes e amigos o que desejarem, o que quiserem, o que pesquisarem no mais aprimorado padrão de confecção, na mais alta técnica (...) 1000 jogadores de futebol, 1000 Pelés, 1000 criancinhas, 1000 camisas, 1000 engenheiros, 1000 mulheres de padrão, 1000 livros, 1000 filmes, 800 moedas, 1000 aviões, 400 bilhões de forças especiais (...) 18400 motores de combustão, um número incalculável de cantores e compositores, clássicos populares, regionais tribais (...).

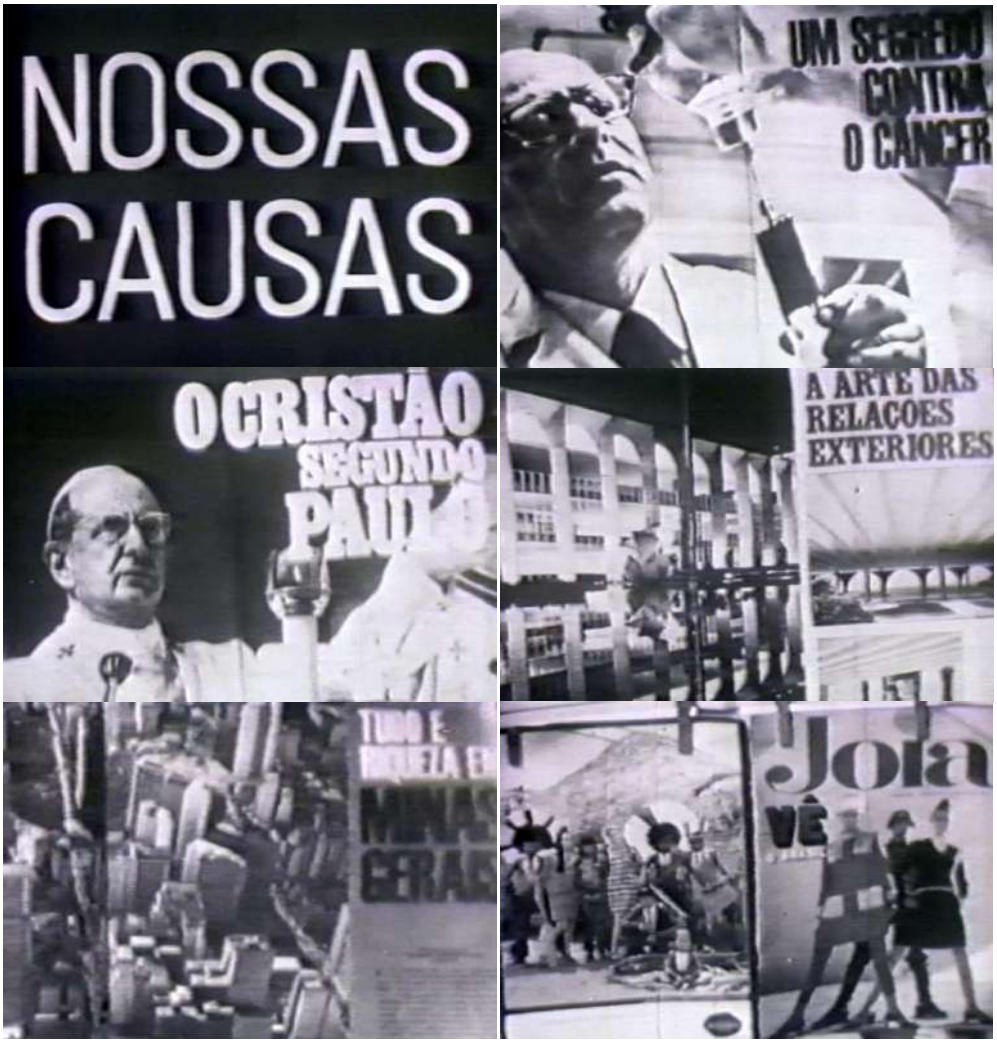
Na sequência há um intertítulo com a palavra "e raio laser, bomba atômica e etc…", seguida de imagens estáticas que as representam. Cabe ressaltar como, nesta alternância entre as menções escritas e a narração, se dá uma reflexão sobre a noção de massificação que envolve referências tanto à indústria cultural quanto bélica/militar, o que é ressaltado pelo uso de intertítulos com valores numéricos que evidenciam uma ideia de "cultura" vista como um modelo de "negócio".



Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

Em seguida, entre imagens da cruz da igreja local, é exibido um intertítulo ("CRISTO!"), seguido de uma imagem de John Lennon (identificado também através de uma legenda com seu nome) e uma cartela de texto ("a favor dos Beatles e de tudo!") que, neste contexto, aparece como referência à frase dita por Lennon em 1966 em que ele afirma que o grupo era mais popular que Jesus, o que causou a ira de muitos grupos católicos conservadores, ameaças e boicotes. Neste caso, o texto torna-se um elemento de paródia e articula-se de forma indireta com o imaginário dos personagens, já que o filme suscita a hipótese de que o "desconhecido" possa ser um tipo de messias.

Na cena seguinte, um baile de jovens da elite local é interrompido por dois intertítulos, com as frases "Produtos e produtos" e "A DOR!" e uma sequência de cartelas com as palavras "Nossas causas", dispostas em vários lugares da tela, em menção à atitude conservadora daqueles que, de forma aristocrática, reagem negativamente à presença do Anunciador. Esta menção à "elite" que tem "causas" reverbera e ironiza, invariavelmente, o apoio destes setores ao próprio regime militar e suas pautas conservadoras (o anticomunismo, a defesa do "inabalável" direito à propriedade, de certa noção idealizada de "família" e moralidade), mas também o interesse econômico ao qual o Estado deveria atender e garantir.



Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

Na sequência, uma série de intertítulos dialogam com a linguagem publicitária: "Gemada? Gostosa? Saborosa? Adicione o n(ovo) produto: / A PÍLULA!" (referência à pílula anticoncepcional, cujo uso foi inclusive objeto de campanha publicitária do Estado brasileiro), e "'gemadas' e 'pílulas' iguais a estas você encontrará a..." (frase completada pela placa "10.000 km a MFM"). As três cartelas são exibidas de forma contínua, sem narração, acompanhados por um forte ruído de canal fora de sintonia, o que acaba destacando o texto e amplificando um estranhamento que tais enxertos disruptivos provocam. Em meio às referidas inserções, há comentários que, de forma contraditória, jogam com aquela que seria a "história" do Anunciador, que aparece como um "extraterrestre" (em especial, pela articulação do intertítulo "C.G.E." com a narração "confederação geral do espaço").



Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

Sob o impacto do domínio do Anunciador, parte dos moradores da cidade é por ele "dominada" (numa referência à noção de alienação) e, neste processo, as ambiguidades do protagonista, pouco a pouco, se infiltram nas falas dos personagens, processo que é evidenciado pelas inserções de texto. Em uma das cenas, em meio a um discurso enlouquecido de um diretor de teatro local (interpretado pelo próprio Paulo Bastos Martins, o que ressalta a dimensão autorreferencial e metalinguística), o cartaz "pedimos explicações claras" é exibido de maneira a reiterar a sua falta de clareza e precisão. Em seguida, um discurso desconexo de quatro homens expõe frases contraditórias, como: "o que vale são as (...) canções de protesto, a mecanização das paisagens", seguida por uma propaganda que começa com um close em uma laranja acompanhada pela narração "Há duas maneiras de espremer uma laranja: com o pé ou com a espremedeira portátil Phinus". O uso de propagandas como quebra e interrupção evidencia o vazio dos discursos proferidos, em um comentário irônico que ecoa a falta de perspectivas daquele "intelectual" para reagir ao contexto.



Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

A cena seguinte mostra uma reunião convocada pelos sindicatos para discutir a presença do Anunciador na cidade e, em meio à discussão, coloca em pauta os rumos da esquerda e dos movimentos sindicais, que são retratados como se não soubessem qual caminho seguir e como reagir (ainda que isso possa ser explicado pela "dominação" do protagonista e sua capacidade de se infiltrar nos pensamentos). A sequência é alternada com imagens de protesto com os cartazes "os estudantes protestam contra o desconhecido", "pedimos explicações claras", "liberdade", "contra", "estamos contra exigimos sua retirada" que, pensadas no contexto em que o filme foi realizado, aparecem como uma referência direta à luta política, ainda que ecoando o cenário de protestos públicos ainda presentes no horizonte no instante das filmagens (1967), mas não mais no contexto repressivo de 1970 no qual *O Anunciador* foi lançado, já sob a vigência do AI-5. Entre os cartazes, além das frases citadas, são exibidas fotografias de símbolos midiáticos, o que cria um tom paródico que joga com as ambiguidades do personagem-título e dos motivos dispersivos e contraditórios por trás da manifestação.

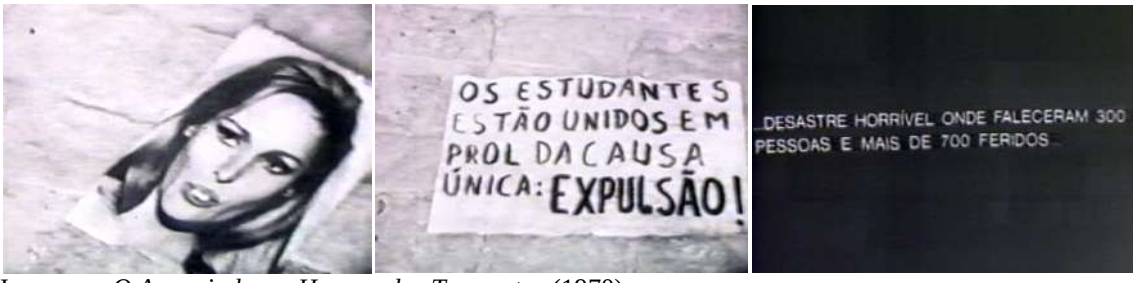


Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

O Anunciador aparece diante dos manifestantes, sobe em uma plataforma e faz um gesto para pedir silêncio, o que é interrompido pela inserção de um programa que explica o funcionamento de uma panela de pressão, que mistura linguagem televisiva e de rádio: "a panela de pressão, para cozinhar bem o feijão, precisa ter os parafusos bem ajustados", o que se articula com o posicionamento do Anunciador ao afirmar que ele não tem "nenhum aparato ideológico". Há, nestes exemplos, uma articulação entre os discursos e uma crítica aos dispositivos da mídia para manter uma suposta "neutralidade". A propaganda evidencia a superficialidade e o vazio argumentativo de sua fala e, por meio do texto, introduz uma quebra na imagem. Portanto, paradoxalmente, ainda que a noção de uma "panela de pressão" possa anunciar metaforicamente um horizonte de levante, tal dimensão perde força ao ser articulada justamente através do subtexto da publicidade.

Enquanto o Anunciador discursa, são exibidas uma série de faixas contra o "homem desconhecido" colocadas no chão, entre as quais "as alunas do 3º normal se declaram descontentes", "a ala dos pré-vestibulandos de odontologia é CONTRA", "Viva a juventude", "Greve pela expulsão", "Os centros acadêmicos dizem não", "Os estudantes estão reunidos em prol da causa única: expulsão", o que, com humor, mostra uma dissidência e, ao mesmo tempo, uma incompreensão por parte dos estudantes. Tais imagens alternam-se ainda a fotografias, dispostas ao chão, que incluem desde uma imagem de Ursula Andress (atriz de diversos dos filmes do personagem James Bond e primeira *bond-girl*) com uma goma de mascar na boca até a figura do Papa Paulo VI (pontífice de 1963 a 1978, já referido em outra imagem) rezando sobre a figura de Cristo crucificado.





Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

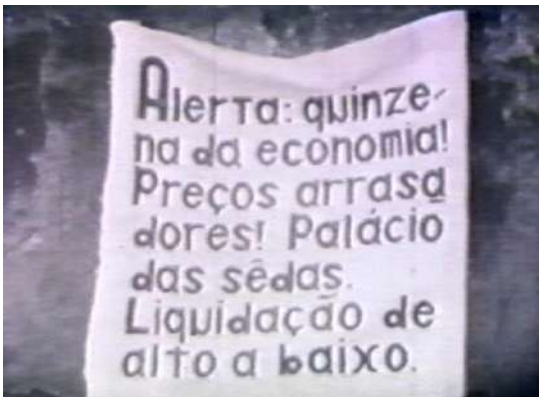
Durante sua fala, o personagem-título se apresenta como uma figura política e é interrompido por um intertítulo ("... desastre horrível onde faleceram 300 pessoas e 700 feridos"), exibido letra a letra até que a frase se complete na tela, de forma lenta, acompanhado por um som de uma máquina de escrever. Neste caso, o texto atua como um elemento que evidencia a contradição presente no discurso do personagem, ecoando outros filmes que também problematizam a ideia de "discurso", caso de *Blablablá* (1968, Andrea Tonacci) e, de outra forma, o caso de *Maranhão 66* (1966, Glauber Rocha), ainda que em *O Anunciador* o caráter gráfico das inserções de texto radicalizem ainda mais tal estrutura.



Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

O jogo com os cartazes em cena prossegue em uma sequência na qual vários deles aparecem colados por toda a parte na cidade com a palavra "alerta" (em muros, árvores e janelas), o que destaca ainda mais o aspecto gráfico, já que a informação está na quantidade e na reiteração. Isso é interrompido apenas por um cartaz com a frase "Alerta: quinzena da

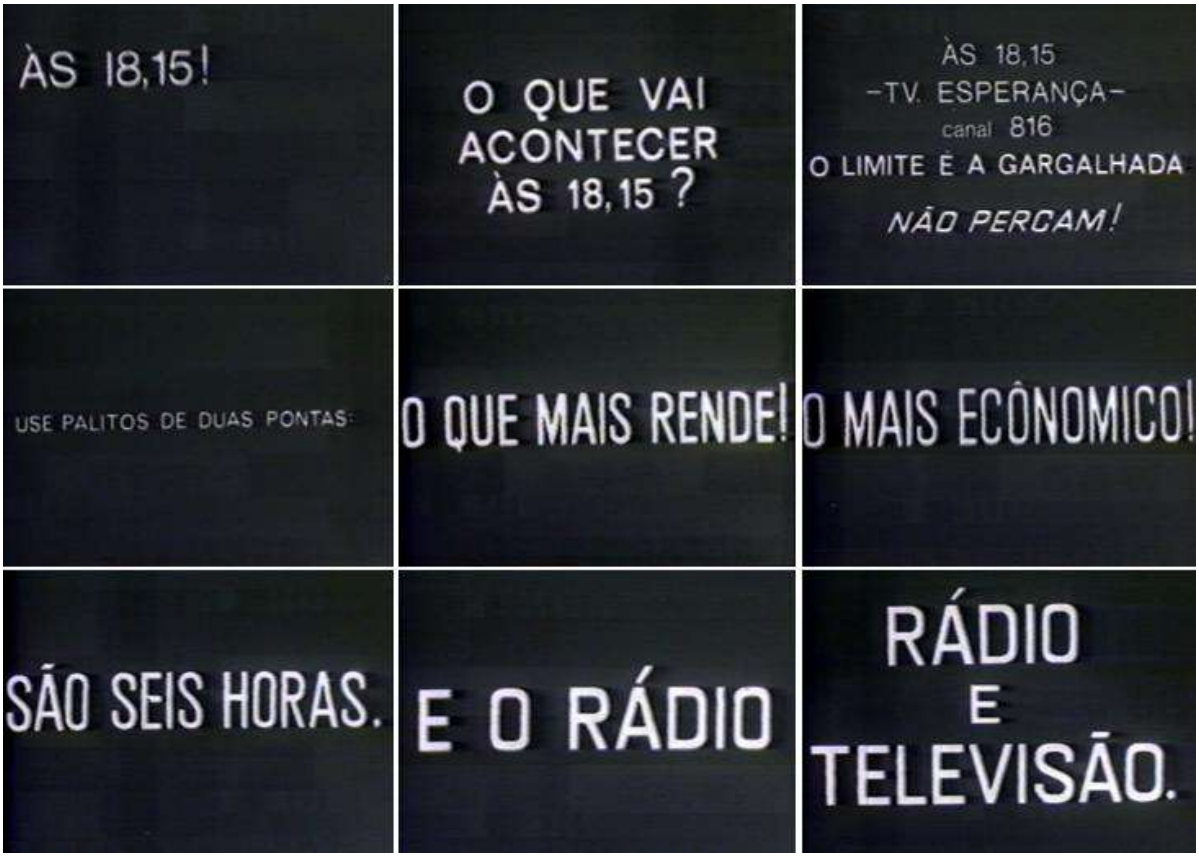
economia! Preços arrasadores! Palácio das sedas. Liquidação de alto a baixo", fazendo referência direta a palavra "alerta" usada nos cartazes, como se ela tivesse sido "copiada" pela propaganda e apropriada pelo discurso do anúncio.



Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

Tal inserção introduz um longo bloco que novamente radicaliza o jogo com a linguagem publicitária, rompendo com a estrutura narrativa que se encaminhava para um conflito, já que o embate foi sendo, pouco a pouco, mais violento. Uma das sequências é introduzida por um intertítulo usado para localização temporal ("18h15", repetido duas vezes), intercalado às imagens do Anunciador. Em sequência, a narração interpela diretamente o público, com a pergunta: "o que vai acontecer às 18h15?". A explicação aparece também através de um intertítulo: "Às 18h15 - TV Esperança – canal 816 / o limite é a gargalhada / não percam!". Enquanto a última das cartelas é exibida, podemos ouvir várias gargalhadas, como se o autor caçoasse do público, que teria criado uma falsa expectativa sobre o que seriam as pistas em relação ao horário exibido no texto.

Neste caso, o filme tensiona posição do público diante da tela ao assumidamente ludibriar o espectador. Essa sensação é ampliada pelo som de estridentes risos na banda sonora, que dialogam com o trecho do letreiro que diz: "o limite é a gargalhada".



Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

O jogo com a linguagem publicitária prossegue por meio de tais interrupções no fluxo de imagens através dos enxertos de intertítulos, que vão desde um comercial satírico de uma empresa de palitos (“use palitos de duas pontas”, “o que mais rende”, “o mais econômico”) a uma propaganda de uma loja de brinquedos. Nestes casos, as cartelas exibem frases de caráter valorativo que destacam procedimentos para tornar o produto mais vendável, algo que, pela forma como aparecem deslocadas em relação à trama, ganha um caráter irônico. Em outro momento, o texto aparece como um recurso de estranhamento com a frase “prestigie o primeiro festival de canto orfeônico” enquanto ouvimos uma voz desafinada ao fundo.

A cada cena, as inserções da imagem publicitária são mais frequentes, entremeadas entre citações ao universo televisivo, como se, a cada momento, o Anunciador invadisse mais e mais a imagem fílmica. Um dos blocos que radicaliza tal situação é formado por uma longa sequência na qual a imagem televisiva se mistura com as camadas do filme. Na cena, há uma imagem de um televisor filmado e, no instante em que apresentador diz: “Estamos abrindo mais um desfile variado de atrações maravilhosas para o telespectador”, lê-se a frase “sistema solar planetário”. Quando o casal que assiste a transmissão começa a se beijar, a imagem deles é alternada pela da TV com seus comerciais, que funcionam como “vírus” que invadem

a imagem e comentam a cena, caso da propaganda do aspirador de pó Duralex (“sua casa precisa conhecer o aspirador de pó automático Duralex”) e da “chamada” de uma novela por meio de cartela com a frase “Assistam hoje as 19h30 horas pelo canal 35 – mais uma novela da série: amores inesquecíveis!”. As propagandas se alternam às imagens dos dois na sua sala de estar em um ritmo vertiginoso, até que há uma quebra, quando é exibido outro intertítulo (“Às 22h55 – pelo canal 101 – o 01 em foco – líder em audiência”) que introduz a cena de uma família na frente do televisor, cujas vozes podem ser ouvidas entremeadas às cartelas (“ouça rádio / o rádio evita o cansaço dos olhos” e “a realidade de hoje justifica todos esses acontecimentos na nossa atualidade”), em um discurso propositalmente ininteligível e contraditório.

A imagem das propagandas televisivas se infiltra na imagem do filme, sem que haja uma diferenciação precisa se o que estamos vendo é de fato algo da narrativa ou uma inserção de um intervalo comercial, o que é reiterado pelas inversões dialéticas evocadas pela voz *over* na cena: “A televisão é distração, divertimento, cultura. Veja televisão”, seguida por um intertítulo que, contraditoriamente, diz: “continuem de olho em toda nossa linha e programação dessa e de outras noites”.





Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

A relação entre o texto e a linguagem do marketing mais uma vez volta à cena quando uma narração, ouvida enquanto vemos o texto de uma propaganda (praticamente ilegível pelo rápido movimento da câmera), diz que "a publicidade dos produtos é a melhor maneira de levar seus consumidores a comprar, proporcionando o escopo de...", frase que é completada pelo intertítulo "E AINDA HÁ FALTA DE MATERIAL PROPAGANDÍSTICO!". A última palavra explora pela primeira vez seu aspecto gráfico, dividida em duas partes e com uma grande exclamação ao lado.

Tais inserções aparecem, em ritmo vertiginoso, entremeadas ao bloco final da trama, em um momento no qual alguns moradores, cada vez mais organizados, unem-se para reagir ao Anunciador, o que se dá, em especial, após uma série de mortes por ele provocadas. Neste instante, intertítulos com as palavras "Cuidado", "Atenção / perigo / não saiam", "Fiquem em casa / atenção", "Cuidado / perigo" invadem a cena, de forma disruptiva, ainda que mantendo certa ambiguidade: seria o Anunciador que estaria entrando na sintaxe fílmica para desmobilizá-los anunciando os riscos que corriam?

Neste instante, podem ser ouvidos sons de tiros, acompanhados por intertítulos com as letras "BUM" (intercalados por um fundo preto), como se fossem explosões. O texto mais uma vez é destacado no seu aspecto gráfico e torna-se uma representação visual do som. Na sequência, há uma imagem de uma tormenta, que marca a saída do Anunciador da cidade, e aparece um novo intertítulo ("A ESPERANÇA") acompanhado por uma narração: "Nada me deterá. Durante minha passagem sairão novos anunciantes para novos lugares. Os que ficarem morrerão", que reitera que, independente de sua saída, haveria outros a "anunciar" ou, caso a cidade ficasse alheia a certa cultura de massas, estaria fadada a desaparecer. Na cena final, a população abandona a cidade, caminhando por uma estrada, em busca de novos rumos. A câmera, sem acompanhar os personagens, mantém-se estática revelando um horizonte aberto (como ocorre em *O Anjo Nasceu*, 1969, Júlio Bressane, e em cena de *O Jardim das Espumas*, 1970, Luiz Rosemberg Filho, que antecede o bloco final), da incerteza e do inconcluso. Portanto, a "esperança" referida na cartela não abre um horizonte de mudanças, mas, neste

contexto, torna-se uma afirmação de que, cedo ou tarde, a cidade seria "dominada" pelo dito "progresso", entre outdoors, letreiros, televisores, e estaria cada vez mais sujeita a atender os interesses daqueles que ditam os rumos do "progresso" e da "modernidade" a partir das estruturas de poder ligadas ao capital financeiro, o que inclui, inclusive, os próprios rumos autoritários do Estado brasileiro no contexto em que o filme foi realizado e o controle sobre os sistemas de telecomunicações.



Imagens - *O Anunciador, o Homem das Tormentas* (1970)

Conclui-se como, ao longo do filme, há uma interessante experimentação das inserções disruptivas de cartelas para evidenciar um entrelaçamento cada vez maior entre a linguagem da propaganda e a narrativa. O texto incorpora fragmentos desses discursos e, por vezes, contradiz o que é visto na imagem ou ouvido na narração. Os cartazes também são um elemento importante na obra e funcionam como uma forma de mediação entre os discursos da multidão. A cada cena, o filme radicaliza ainda mais a fusão entre o que seriam os enxertos da linguagem publicitária, o que, pouco a pouco, desloca o espectador a ponto de que possa perder o referencial sobre qual imagem é um enxerto do Anunciador no filme. Trata-se do exemplo mais radical que explora os limites de tal "imagem vírus" da mídia de massa que se apropria da "imagem fílmica" e a ela se funde, criando um jogo com o espectador que passa a ser "invadido" por campanhas publicitárias intermináveis que seriam obra do personagem principal: o Anunciador, o sujeito do "progresso", do poder econômico, do consumo, da alienação e, em última instância, de certa concepção de "modernidade".

6.3. A cultura pop, as HQ's e as menções escritas

Durante a pesquisa, foi possível perceber a recorrência da figuração de páginas de revistas em quadrinhos como um tema da cultura pop urbana, tema a qual iremos nos dedicar no presente tópico, tendo em vista, especialmente, as relações das imagens das HQ's e a presença de inscrições de texto como parte do jogo estabelecido com a sua linguagem a partir dos balões de diálogo.

Pensar a relação da representação dos quadrinhos no cinema a partir dos anos 1960 passa necessariamente por uma reflexão sobre o lugar das HQ's no imaginário cultural como um objeto massificado de grande tiragem e distribuído em grande escala, ainda que, em muitos casos, se entrelace com certa admiração de muitos dos realizadores que o incorporam em meio às múltiplas referências intertextuais absorvidas na sintaxe fílmica.

Ao longo da história do cinema, há muitas aproximações com a linguagem das HQ's, seja a partir da adaptação de personagens ou mesmo da citação à sua linguagem. É, porém, sua acepção no Cinema Moderno, na qual os quadrinhos aparecem refletidos em relação à certa cultura urbana massificada que nos interessa neste tópico. Há ali, através do conjunto de estratégias adotadas, um descolamento da gramática das HQ's, no qual, os autores passam a se apropriar de suas estruturas narrativas, seja realçando a superficialidade de um jogo de mocinho e bandido (o que inclui certa gestualidade dos personagens dos quadrinhos) ou interfaces gráficas, caso dos balões de diálogos e onomatopéias.

No cinema brasileiro a partir da segunda metade da década de 1960, o conjunto de filmes produzidos que citam os quadrinhos é vasto e nem sempre tal figuração se dá através dos mesmos procedimentos, o que iremos posteriormente evidenciar, já que, para além da apropriação da imagem dos quadrinhos, há que aqueles que citam referenciais ligados ao HQ, mas não incorporam um jogo com as inscrições textuais, nosso foco no presente tópico.



Imagens - *Ritual de Sádicos* (ou *O Despertar da Besta*, 1970, José Mojica Marins)

As citações ao universo dos quadrinhos podem ser vistas em um conjunto significativo de filmes da virada dos anos 1960 para o início da década de 1970, como *Documentário* (1966, Rogério Sganzerla), *Cara a Cara* (1967, Júlio Bressane), *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), *Jardim de Guerra* (1968, Neville d'Almeida), *Hitler III Mundo* (1968, José Agrippino de Paula), *Febre Nossa de Cada Dia* (1968, Aron Feldman), *Meteorango Kid, Herói Intergalático* (1969, André Luis Oliveira), *A Mulher de Todos* (1969, Rogério Sganzerla), *O Pornógrafo* (1970, João Callegaro), *Bang Bang* (1970, Andrea Tonacci), *Bárbaro e Nosso* (1970, Márcio Souza), *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães), *Ritual de Sádicos* (ou *O Despertar da Besta*, 1970, José Mojica Marins, com citação de revista em quadrinhos do personagem Zé do Caixão), entre outros. Para além destes, cabe uma breve menção aos documentários dirigidos em parceria por Rogério Sganzerla e Álvaro de Moya, *História em Quadrinhos* (1969) e *Quadrinhos no Brasil* (1969).

No presente tópico nos dedicaremos, portanto, a refletir um conjunto de obras presentes no corpus da pesquisa nos quais as menções aos quadrinhos inserem-se em um espaço entre a figuração da cultura de massa, por certa aproximação com o gosto popular por ela remetida, e os gostos pessoais dos autores, visto que muitos incorporam tais referências enquanto admiradores da linguagem dos quadrinhos.

Tal recurso ecoa um contexto mais amplo da presença de procedimentos dos mais heterogêneos que, neste cinema, fazem referência a certa cultura urbana, reforçada pelo tratamento dado aos elementos gráficos, reverberando uma superficialidade inerente à arte pop. Além disso, algumas obras jogam com os procedimentos de montagem em referência à linguagem dos quadrinhos, o que inclui uma atenção especial aos balões de texto e, em particular, suas estratégias de reprodução sonora por meio da palavra.


Imagem – *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães)

6.3.1. Antecedentes: Os balões de texto e os quadrinhos no cinema

No cinema, há um vasto referencial de exemplos de citações, referências ou mesmo adaptações que se apropriam dos rastros deixados pelo universo das revistas em quadrinhos: onomatopéias, inscrições gráficas e caixas de diálogo.

Tal gramática transposta para a imagem fílmica é referenciada tanto pela citação ao caráter gráfico obtido pelo desenho quanto pela forma com que a linguagem escrita é utilizada. Reinaldo dos Santos Cordeiro (2011) ao se referir à história dos quadrinhos, faz menção ao fato de, assim como o cinema, serem "frutos de configurações sociais pós-revolução industrial (...) que permitiram o desenvolvimento econômico e a difusão dos meios de comunicação de massa a partir do final do século XIX" (CORDEIRO, 2011, p. 2). Cícero de Brito Nogueira (2012) vai além e defende que os próprios dispositivos de projeção encontram um paralelo com a lógica da imagem cinematográfica na forma de estruturação do movimento, o que os aproxima enquanto sínteses de certa noção de "modernidade". As fotonovelas, neste espaço híbrido entre distintos regimes de imagem, são também um epítome deste processo e serão referidas em alguns dos casos citados.

O uso de balões de texto ou caixa de diálogos é parte da relação entre o texto e os quadrinhos e, com frequência, o corpus fílmico aqui destacado fará uso de tais recursos. Soma-se a isto um largo referencial da história do cinema que incluiu tais procedimentos, entre os quais cabe mencionar um pioneiro dispositivo baseado na inserção de balões de texto para as falas dos personagens desenvolvido em 1917 (a partir de proposta enviada um ano antes) por C. F. Pidgin (U.S. Patent 1,240,774).

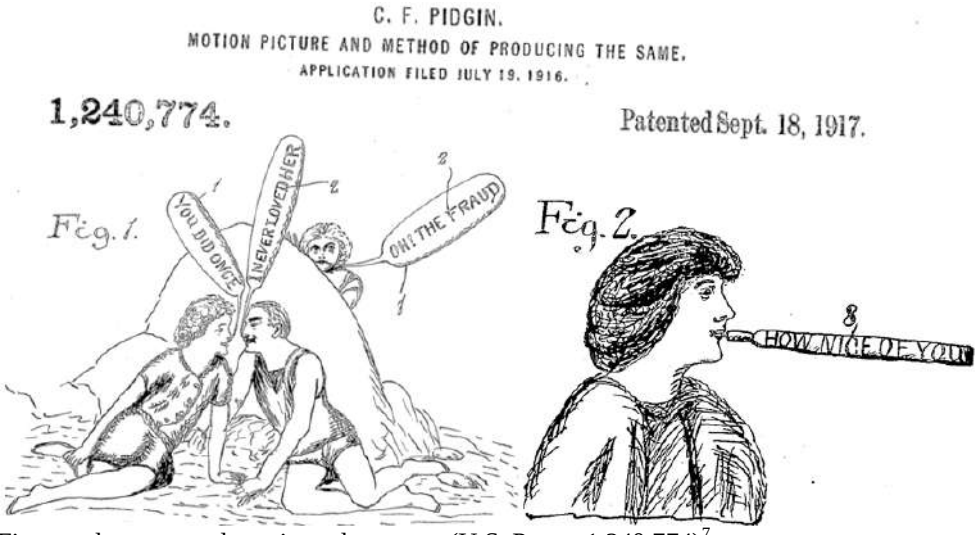


Figura - documento de registro da patente (U.S. Patent 1,240,774)[7]

Na patente, consta que Pidgin, inventor de tecnologias muito diversas, que vão desde máquinas de calcular (1899 e 1909), esquemas, organogramas e gráficos para estatísticas (1899), criou "novo e útil recurso para o cinema" (PIDGIN, 1916, p. 1), no qual, "se permitiria que o discurso verbal aparecesse na tela com as letras projetadas sucessivamente (...) para simular uma fala e tornar o cinema mais realista" (PIDGIN, 1916, p. 1). No texto da patente, o autor defende que, em alguns casos, além da fala, podem se acrescentar intertítulos para separar "o discurso verbal da ação" (PIDGIN, 1916, p. 1), já que as ações continuariam a ser enunciadas por cartelas de texto em separado.

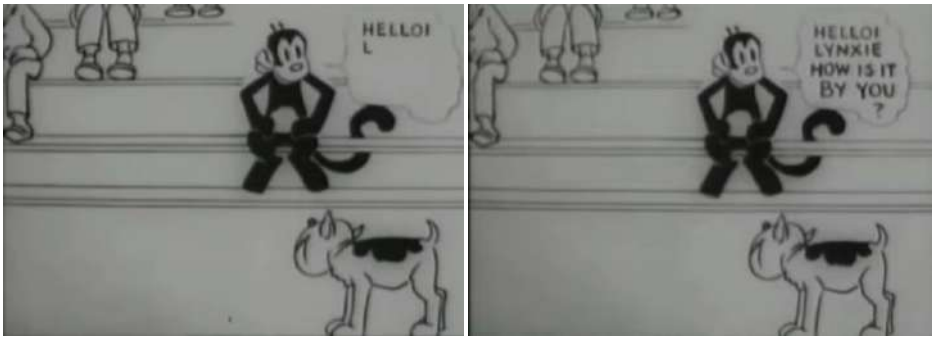
Neste contexto do cinema silencioso, filmes como *The Chamber Mystery* (1920, Abraham S. Schomer) experimentaram o uso de tecnologias similares, entre a legendagem e as caixas de diálogo, em que as falas saiam como representações visuais gráficas da boca dos atores em balões.



Imagem - *The Chamber Mystery* (1920, Abraham S. Schomer)

[7] Fonte - U.S. Patent 1,240,774. Disponível em: <http://www.google.com/patents?id=PM9bAAAAEBAJ&dq=1240774>. Acesso em 12 de out. 2019.

As primeiras transposições das HQ's ao cinema já trazem como referencial o uso dos balões de diálogo, caso das animações de George Herriman realizadas a partir de 1911, como *Krazy Kat At The Circus* (1916). Para Cordeiro (2011), isto se deve ao fato de que o autor desejaria manter a forma com que o personagem "pronuncia palavras da língua inglesa com a grafia incorreta, mais remetendo à sonoridade que à ortografia" (CORDEIRO, 2011, p. 2).



Imagens - *Krazy Kat At The Circus* (1916, George Herriman)

Nos anos 1960, havia um referencial direto que ecoava na cultura pop em relação inserção das caixas de diálogo: as onomatopéias contidas na adaptação de Batman para a televisão (1966 a 1968) e o cinema (*Batman, o filme*, 1966, Leslie H. Martinson), protagonizados por Adam West e Burt Ward, em especial nas cenas de brigas. O filme, por exemplo, está o tempo todo em diálogo com as inscrições gráficas e o texto aparece em muitas das sequências com o intuito de criar uma atmosfera pop em torno das inscrições no cenário, no qual, tudo é nomeado ou enunciado pelo texto ("não mexa", "bomba", "proibido") que, desta forma, interage com as ações dos protagonistas.



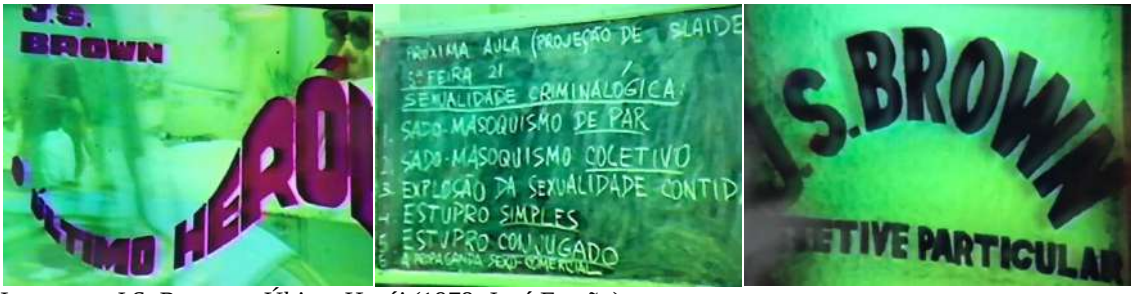
Imagens - *Batman, o filme* (1966, Leslie H. Martinson)

Nestes casos, a indústria cultural se apropria de certa gramática dos quadrinhos e com ela dialoga diretamente, somando, neste sentido, uma radical incorporação de certo imaginário saturado de signos visuais das grandes metrópoles da segunda metade do século XX, seja por uma atmosfera *kitsch* na maneira de incorporar o texto no espaço urbano, ou mesmo a partir da saturação pop de onomatopéias, como no exemplo citado.



Imagens - *J.J.J., O Amigo do Super Homem* (1978, Denoy de Oliveira)

No caso brasileiro, existiram outros filmes que brincaram com tais códigos, com destaque para *J.S. Brown, o Último Herói* (1978, José Frazão) e, em especial, *J.J.J., O Amigo do Super Homem* (1978, Denoy de Oliveira) no qual tal referência permeia inclusive os créditos iniciais, construídos com os balões de diálogo presentes nas HQ's e organizados como uma narração de uma história em quadrinhos com começo, meio e fim. Ao longo das cenas, os balões de diálogo são fundamentais para a narrativa, que é entremeada por inserções de onomatopéias para representar o contato físico entre os personagens e também os sons da cidade (como a expressão "splash", escrita com uma tipografia que remete a gotas de água e de cor azul que aparece quando o protagonista se molha após um ônibus passar perto da sarjeta).



Imagens - *J.S. Brown, o Último Herói* (1978, José Frazão)

Além destes, destaca-se a apropriação da linguagem das fotonovelas em uma cena de *Adultério à Brasileira* (1969, Pedro Carlos Rovai), bem como nas referências presentes em *O Capitão Bandeira Contra o Doutor Moura Brasil* (1971, Antônio Calmon), em especial, nos créditos. Populares no país especialmente entre as décadas de 1950 e 1970, sua estrutura, na fronteira entre a linguagem dos quadrinhos, da fotografia e do cinema (há, inclusive algumas publicações que adaptaram filmes para a estrutura das fotonovelas, feitas no exterior e traduzidas no Brasil), incorpora referenciais dos mais diversos, do melodrama ao pop, o que se torna um foco de interesse para os filmes que delas se apropriam, interessados na suas técnicas de encenação (como veremos em *O Pornógrafo*, 1970, João Callegaro, e em dois estudos de caso de episódios de *Vozes do Medo*, 1972)



Imagem - *Adultério à Brasileira* (1969, Pedro Carlos Rovai)

6.3.2. O Cinema Moderno pelo mundo e o jogo com as "caixas de texto"

Entre os distintos projetos do Cinema Moderno, como a Nova Onda Tcheca e os Novos Cinemas Latino-Americanos na segunda metade dos anos 1960, verifica-se um conjunto de filmes que estão em diálogo com o universo dos quadrinhos ao se apropriarem da forma com que estes se relacionam com as inscrições de texto por meio das caixas de diálogo. Neste recorte, destacamos filmes concentrados entre 1966 e 1970, caso do filme tchecoslovaco *Who Wants to Kill Jessie?* (1966, Várclav Vorlícek), o chileno *Proibido Pisar nas Nuvens* (1970, Naum Kramarenco) e o cubano *As Aventuras de Juan Quin Quin* (1967, Julio García Espinosa) como exemplos que reiteram tal incorporação da experimentação de linguagem das HQ's pensadas pela sua iconicidade pop.





Imagens - *Who Wants to Kill Jessie?* (1966, Várclav Vorlícek)

Who Wants to Kill Jessie? (1966, Várclav Vorlícek), produção bastante ímpar no cinema do período, parte de um enredo fantástico em que um personagem dos quadrinhos "salta para o mundo real". O filme conta a história de um cientista que encontra uma revista de histórias em quadrinhos com o título "Who Wants to Kill Jessie?" no laboratório e passa a ler. Neste instante, nos é dado o primeiro indício da incorporação da estrutura dos quadrinhos que virá a seguir, pois a câmera focaliza "quadro a quadro" a história. À noite, a esposa dele, que pesquisava uma máquina de tornar os sonhos reais, ao perceber que ele estava sonhando com a HQ que lia, transporta os personagens para o mundo "real". Neste novo contexto, eles continuarão se comunicando apenas através das caixas de texto, sempre acompanhadas por um ruído na banda sonora e, portanto, ao longo do filme, destacam-se as gags em torno da suposta materialidade dos balões de diálogos que os mesmos usam para se comunicar: a surpresa daqueles que encontram os personagens pelas ruas "emitindo" as caixas de texto, quando eventualmente os balões estão virados ao contrário e devem ser desvirados, etc.



Imagens - *Who Wants to Kill Jessie?* (1966)

Dirigido por Julio García Espinosa, o cubano *As Aventuras de Juan Quin Quin* (1967) também faz uso da relação com os balões de diálogo em uma de suas cenas, tendo em vista um pensamento do personagem que é narrado pela inscrição gráfica. Neste exemplo, não se trata de um recurso que acompanha todo o filme, mas uma inserção disruptiva, o que reitera certo aspecto arbitrário no jogo intertextual ali pretendido.



Imagens - *As Aventuras de Juan Quin Quin* (1967, Julio García Espinosa)

O último caso em torno da figuração do texto em relação direta com a linguagem dos HQ's será uma sequência filme chileno *Proibido Pisar nas Nuvens* (1970, Naum Kramarenco) na qual as caixas de diálogo aparecem enquanto colagem nos materiais de arquivos exibidos para transcrever frases dos personagens citados. A cena em questão aparece em conjunto com um grupo de imagens enxertadas das mais diversas referidas como parte da programação da TV, na qual se intercalam notícias ("a seca no Chile"), intervalos comerciais (propaganda de água com brincadeira na narração: "atenção diabéticos: não contém açúcar") e, por fim, os referidos balões de diálogo que, por meio do texto, transcrevem com ironia os diálogos de uma reunião ministerial.



Imagens - *Proibido Pisar nas Nuvens* (1970, Naum Kramarenco)

Neste caso, os balões de diálogo não fazem referência diretamente aos quadrinhos ou as fotonovelas, mas a uma estrutura de colagem para evidenciar as contradições nos discursos daqueles que estão ali representados: personagens da vida política chilena vistas como traidoras pela classe trabalhadora, antagonistas e tem suas supostas "falas" transcritas na tela.

6.3.3. Arte pop, os quadrinhos e o texto na imagem

Para além destes exemplos citados em relação às diferentes exemplos de obras que incorporaram o jogo com as caixas de texto no Cinema Moderno, é preciso pensar como o imaginário das HQ's era ligado a certa mitologia dos "super-heróis" urbanos norte-americanos, de Capitão América à Mulher Maravilha, exportados por todo o mundo desde o fim dos anos 1930. Além disso, sua linguagem repercute também em obras audiovisuais das mais diversas em forte diálogo com os gêneros fílmicos (como as "histórias de detetive", eróticas, de guerra, horror, entre outras), que povoam o imaginário das mídias de massa e através de obras adaptadas diretamente das HQ's, caso das versões para o cinema, para os seriados exibidos nas matinês e também na televisão, por exemplo, mas que também figuram em propagandas, outdoors, souvenires e uma infinidade de subprodutos agregados às estratégias de lançamento de tais produções.

Tal relação com uma imagem gráfica e *kitsch* de tais subprodutos é central para entendermos algumas das construções presentes nas obras citadas no contexto da segunda metade dos anos 1960 e início dos 1970, o que ecoa diretamente em outras áreas da produção artística brasileira, em especial, nos artistas que incorporam certo vocabulário pop (já exploradas à exaustão por artistas como o americano Roy Lichtenstein, que jogam com a monumentalização da iconicidade das HQ's), como também no teatro e na literatura. Nestas, será frequente a exploração do caráter gráfico da palavra escrita, caso das caixas de texto e onomatopéias que, intrínsecas à linguagem dos quadrinhos, se incorporam a tal imaginário de certa cultura urbana do pós-guerra, facilmente reprodutível e de grande tiragem, produzida com baixos custos e de rápida vendagem.

Como exemplos, no caso brasileiro, podemos citar as referências à linguagem dos quadrinhos na obra de José Agrippino de Paula, tanto no livro *Panamérica* (1967), quanto no filme *Hitler III Mundo* (1968) e na peça *Rito do Amor Selvagem* (1969, no Theatro São Pedro em São Paulo) e, no campo das artes plásticas, de artistas como Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Antonio Henrique Amaral, Cláudio Tozzi, e os artistas do chamado Grupo Rex (entre os quais Wesley Duke Lee e Nelson Leirner) que jogam com tais códigos, pensados como parte de uma crítica à circulação de bens de consumo descartáveis ao longo da década de 1960 e às implicações do crescimento exponencial dos sistemas de telecomunicações no contexto pós-Golpe de 1964.

Deste conjunto, notam-se especialmente exemplos de obras nas quais se verifica uma operação de desvio de tal relação simbólica com a cultura de massas a partir de procedimentos que se apropriam dos ruídos de comunicação através de um jogo com a estrutura dos quadrinhos, recurso que será recorrente nos casos que examinaremos do corpus fílmico.

Muitas destas obras trazem à tona uma reverberação direta com o momento histórico do país em meio à Ditadura Militar através da iconografia dos quadrinhos, incorporando uma experimentação com procedimentos de montagem ao explorarem os ecos do contexto político e social que se infiltram neste imaginário da midiatização. A estes recursos, soma-se a incorporação de procedimentos que tensionam a relação que as HQ's estabelecem com o verbal e todo um horizonte de certa cacofonia na relação com o espaço das cidades marcadas pela noção de consumo de produtos massificados.

Tal relação dos quadrinhos, a arte pop e o gráfico são bastante explorados na montagem de *Ver Ouvir* (1966), filme de Antônio Carlos Fontoura que se apropria de uma série de obras da geração mais ativa da arte pop brasileira, de Antonio Dias, Rubens Gerchman e Roberto Magalhães, entre as quais a referência às HQ's se faz presente. O primeiro bloco, concentrado na obra de Roberto Magalhães, exibe uma obra, feita um ano antes, em 1965, que se estrutura em uma correspondência direta com a linguagem dos quadrinhos pensada no seu aspecto gráfico.



Imagens - *Ver Ouvir* (1966, Antônio Carlos Fontoura)

A segunda parte do filme se concentra no trabalho de Antônio Dias, cujas obras são levadas por Fontoura para o espaço público, o que cria novas relações de sentido. Um dos exemplos pode ser verificado na cena em que uma das obras é estendida na parte frontal de bonde no Rio de Janeiro, onde se lê a inscrição da expressão "Ah!".



Imagens - *Ver Ouvir* (1966)

Os artistas citados, portanto, se apropriam da iconografia massificada dos quadrinhos, das revistas, dos meios de comunicação e os relacionam com o texto e com a fala. No caso do filme, o vínculo com a palavra estabelece relação com a figuração do espaço urbano, o que acaba por refletir sobre uma nova forma de sociabilidade decorrente da massificação de bens de consumo e dos novos paradigmas no campo das telecomunicações. Ao mesmo tempo, ao se apropriarem das estratégias de comunicação do consumo (caso de outdoors, cartazes, informes publicitários de jornais e revistas) ou de certo valor icônico dos meios de comunicação (os quadrinhos e as caixas de texto, as manchetes de jornais sensacionalistas), que se tornam suas plataformas de trabalho, os artistas subvertem tal lógica de mercado, incorporando, de forma crítica, o tratamento dado aos elementos gráficos que enfatizam a superficialidade inerente à arte pop, usando a bidimensionalidade, a repetição e o destaque à estética gráfica da prensa.

Conclui-se, portanto, que nestes casos dos usos da gramática dos quadrinhos na arte pop, percebem-se como os artistas reestruturam os modelos visuais propostos pelos meios de comunicação e pela indústria de massa e, ao mesmo tempo, se utilizam destes recursos para refletirem sobre o contexto social e político e sobre as circunstâncias (históricas, geopolíticas) do momento pós-Golpe de 1964. Para tanto, um conjunto de procedimentos da linguagem das histórias em quadrinhos é ressignificado para outro campo da prática artística, em diálogo com tais recursos visuais de fácil comunicação e tendo em vista um jogo com as estruturas do pop e o diálogo com os meios de comunicação de massa.

6.3.4. O cinema pós-1968, os quadrinhos e a figuração do texto

A partir da referência de diversos cineastas, Fernão Ramos (1987) comenta a "forte presença do elemento *kitsch* ou cafona" (RAMOS, 1987, p. 131) no cinema produzido por uma geração de cineastas que emerge no contexto de 1968 "na medida em que esta postura, para além de seus aspectos agressivos às expectativas do belo (...), se apresenta como formação características do produto artístico elaborado pela indústria cultural" (RAMOS, 1987, p. 131), algo que também ecoa nas referências ao cinema de gênero e o que Ramos (1987) intitula como "estilização". Para ele,

> A voracidade antropofágica (...) por este universo e as possibilidades de absorção na narrativa do filme singularizam o movimento dentro do panorama do cinema brasileiro no final da década de 60. Na atitude "curtidora" do *kitsch* os marginais mantêm sempre a distância intertextual, não se confundido com a mera reprodução deste universo (RAMOS, 1987, p. 131).

Desta forma, "o universo ficcional se sustenta, então, a partir de um discurso-narrativa base preexistente" (RAMOS, 1987, p. 133) estruturado em cima de múltiplas camadas das linguagens da mídia de massa misturadas a referências pessoais dos autores (literárias, cinematográficas, etc.) de forma não-hierarquizada.

Em torno destes elementos, a figuração da imagem dos quadrinhos compõe tal horizonte de referências na obra de muitos destes realizadores, caso de Rogério Sganzerla (*Documentário*, 1966 e *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968, mas também nos documentários realizados em parceria com Álvaro de Moya em 1969, *História em Quadrinhos* e *Quadrinhos no Brasil*), Júlio Bressane, pelo passeio da câmera nas páginas de HQ's em *Cara a Cara* (1967) e Aron Feldman, através da incorporação disruptiva dos quadrinhos como gesto de montagem do filme em *Febre Nossa de Cada Dia* (1968). Além destes, cabe destacar a relação com a cultura de massas em *Bárbaro e Nosso* (1970, Márcio Souza) ou mesmo sua presença nos créditos em *Ritual de Sádicos* (*Despertar da Besta*, 1970, José Mojica Marins), *O Pornógrafo* (1970, João Callegaro) e *A Mulher de Todos* (1969, Rogério Sganzerla), entre muitos outros usos em que a palavra das HQ's aparece enquanto uma imagem a ser decifrada e codificada pelo espectador.



Imagens - *História em Quadrinhos* (1969, Álvaro de Moya e Rogério Sganzerla)

Lidas enquanto um signo visual que compõe um vasto universo de camadas intertextuais se articulam à narrativa fílmica, as referências incluem-se a "uma multiplicação de imagens" (COSTA, 2000, p. 103) características de certa cultura visual urbana, a qual os filmes estão em diálogo direto, tratada em diversas camadas: como um universo simbólico de certa "baixa cultura" (dos produtos descartáveis, dos *souvenirs* às reproduções de obras de arte comercializadas nas bancas de jorrnais e impressas em pôster), como figuração da cultura de massa ou mesmo enquanto uma referência para os processos de criação dos realizadores que está ali incorporado e é homenageado. Além disso, seu uso ecoa na experimentação com os recursos narrativos que se utilizam de tais interfaces gráficas inseridas na sintaxe fílmica e na construção dos personagens, marcados pela superficialidade pop, pela caracterização excessiva e pelo esvaziamento das relações humanas.

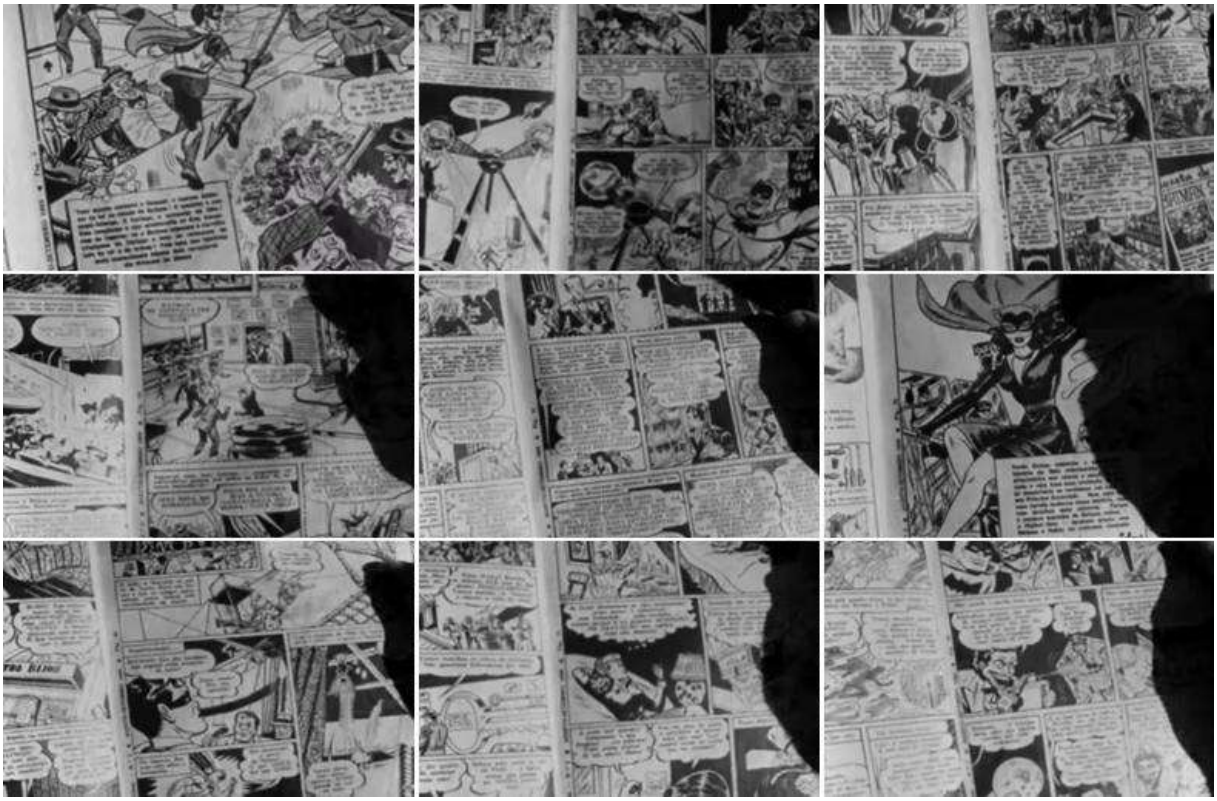
Sobre tal aspecto, Fernão Ramos (1987) comenta que em inúmeros destes filmes da virada dos anos 1960 para a década de 1970 há uma "caracterização excessiva de atitudes" (RAMOS, 1987, p. 133) e um jogo frequente com personagens-tipo com "padrões de conduta" (RAMOS, 1987, p. 133) cuja subjetividade é anulada em cena e que, geralmente, "não evoluem no decorrer da narrativa, permanecendo inalterados em sua personalidade" (RAMOS, 1987, p. 133) e, com isso, "remetem a outros discursos per si estilizados" (RAMOS, 1987, p. 133). Tais procedimentos, marcados por uma desconstrução das "progressões horizontais em torno do desenvolvimento da intriga" (RAMOS, 1987, p. 137) estariam, com isso, mais próximas do "mostrar" do que "contar", algo que, certamente, reitera tal esvaziamento de perspectivas a qual os filmes aludem, principalmente no contexto pós-1968.

Antes disso, porém, notam-se alguns exemplos nos quais tais procedimentos entram em cena como parte de uma ambientação de uma experiência de urbanidade em transformação, dos outdoors, letreiros, bancas de jornais, cartazes, etc. O primeiro caso a ser investigado refere-se à presença de menções a linguagem dos quadrinhos na obra de Rogério Sganzerla, tendo em vista os casos de *Documentário* (1966), *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *A Mulher de Todos* (1969) em que os quadrinhos são incorporados a sintaxe fílmica.



Imagens – *Documentário* (1966, Rogério Sganzerla)

Curta-metragem de estreia do cineasta, *Documentário* (1966) incorpora distintas figurações do universo dos quadrinhos, imersos em um heterogêneo referencial urbano ambientado no centro da capital paulista onde os personagens perambulam. A primeira menção aparece através da exibição de balões de texto, exibidos em close, de uma publicidade de um material promocional sobre os Beatles onde cada um dos integrantes do grupo fala uma das palavras que compõe a expressão "É uma brasa, mora?" (gíria reiterada com frequência por Roberto Carlos, em especial no programa Jovem Guarda). Em seguida, destaca-se um enxerto rápido de um fragmento de uma página de uma HQ que invade, de forma disruptiva, a imagem e antecipa a situação seguinte, na qual um dos jovens irá folhear uma revista em quadrinhos enquanto a câmera, ligeiramente desfocada, exibe página a página da revista acompanhando os seus gestos.



Imagens – *Documentário* (1966)

Em *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) cabe destacar a citação aos quadrinhos em uma sequência, logo após os créditos, na qual uma criança exibe diretamente para a câmera uma revista com os dizeres "Quem foi? Karfah", publicada em maio de 1968, parte da série "Quem Foi?", intitulada "Karfah, a cidade dos mortos", revista que contou com a parceria de Rubens Francisco Lucchetti (escritor e roteirista de muitos filmes de José Mojica Marins). Além dela, em outra cena, o próprio Bandido exibe as páginas de uma HQ para fora da janela com a imagem de um sujeito, armado, que faz referência a este jogo mocinho/bandido. Nos dois casos, é ressaltada tal dimensão intertextual que, ao longo de todo o filme, povoa a sintaxe fílmica, por meio dos mais heterogêneos materiais, de uma densa camada de signos que costuram a ambiência da trama.



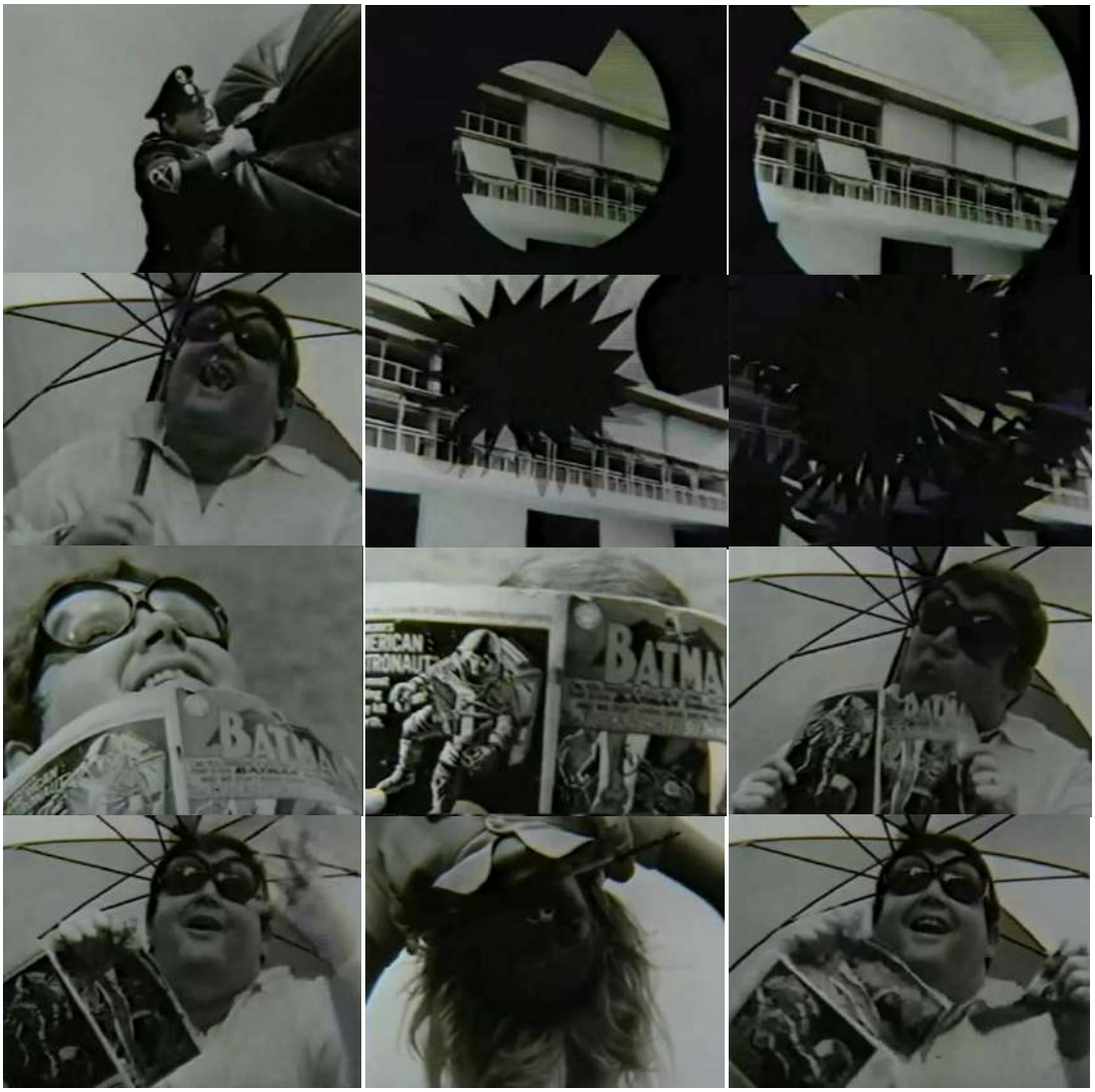
Imagens - *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla)

A Mulher de Todos (1969) volta a trazer tais referências, algo investigado com detalhe por Felipe Iszlaji de Albuquerque (2008), ainda que marcadas por uma radicalização na forma como tais camadas intertextuais acentuam a "fragmentação narrativa e a exacerbação dramática" (RAMOS, 2018, p. 184-185), explorando, através de uma especial atenção ao caráter gráfico e à certa estilização das ações dramáticas, desvios nas relações de causa e efeito que costuram a criação dos personagens. Além disso, a presença no filme de um personagem, Plirtz (Jô Soares), marido de Ângela Carne e Osso (Helena Ignez), apresentado como um rico industrial dono do império de história em quadrinhos faz com que tais menções sejam ainda mais presentes.



Imagens - *A Mulher de Todos* (1969, Rogério Sganzerla)

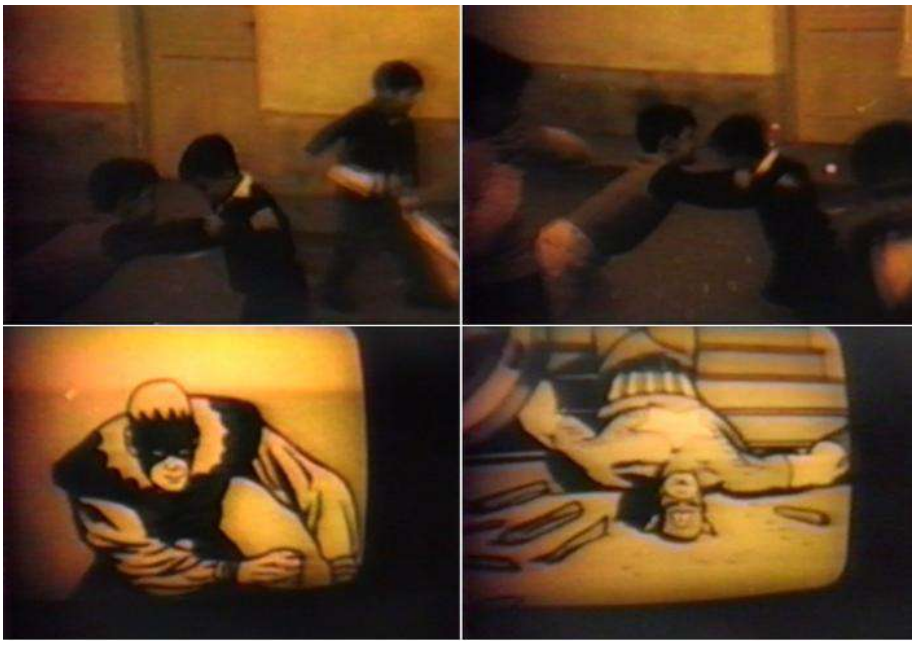
Ao longo da obra, tal gesto de incorporação do universo gráfico das HQ's vai se radicalizando até que, na cena final, o jogo com tais códigos atinge seu ápice: Plirtz prende Ângela em um balão que é levado ao céu, o qual, ao ser içado transfigura-se em um símbolo gráfico que explode no ar. Neste momento, o personagem, definido na narração como "proprietário do truste das histórias em quadrinhos no Brasil", engole as páginas de uma revista em quadrinhos que tem em mãos. Este gesto de deglutição é síntese deste jogo de incorporação do imaginário pop dos quadrinhos na forma do filme, que se articula em múltiplas camadas da narrativa em meio a referências de um caldo cultural do consumo costuradas a inúmeras outras menções do campo literário, musical ou cinematográfico.



Imagens - *A Mulher de Todos* (1969)

Nesta relação, em que os quadrinhos estão imbricados na construção da narrativa, é possível incluir o caso de *Hitler III Mundo* (1968, José Agrippino de Paula) e seu personagem saído das páginas das HQ's que invade a "grande cidade". O filme apropria-se da figuras de heróis do "imaginário pop (...) que aqui não trazem o verniz de glória e sucesso de suas encarnações originais" (MOREIRA, 2019, p. 119) visto que "não podem ganhar contra as forças do Estado em conluio com o capital" (MOREIRA, 2019, p. 119) e "não tem ímpeto para enfrentar o aparato massacrante das forças policiais a mando do Estado" (MOREIRA, 2019, p. 119), figurando como figuras patéticas, que circulam sem rumo pelas ruas da capital paulista. Ao mesmo tempo, na escolha por ambientar tais personagens deslocados de um imaginário norte-americano de bens de consumo, está ali tematizada uma espécie de violência cultural que se evidencia pela forma com que os personagens ali apropriados esvaziam-se de suas potencialidades enquanto "super-heróis" e aparecem imersos em um mundo de violência e exasperação.

Em *Febre Nossa de Cada Dia* (1968, Aron Feldman), por sua vez, destaca-se cena que exibe uma brincadeira de briga entre duas crianças alternadas com a inserção de planos de revistas em quadrinhos, que invadem de forma disruptiva a cena e evocam uma referência direta a um horizonte de certo imaginário pautado pela presença de bens de consumo massificados, o que é aqui deglutido pelo cineasta. Pelas características da imagem, em especial a flicagem, é possível supor que os enxertos dos "super-herois" em cena foram filmados de um televisor, o que pressupõe mais uma camada neste diálogo intertextual.



Imagens - *Febre Nossa de Cada Dia* (1968, Aron Feldman)

Será, porém, uma sequência de *Cara a Cara* (1967, Júlio Bressane) que traz um dos exemplos mais significativos: um longo plano em que a câmera circula por um painel feito de páginas de quadrinhos, o que nos induz a ler e codificar aqueles signos ali expressos em uma relação com a narrativa. A cena, ambientada dentro de um provador roupas de uma loja, figura como uma interrupção no fluxo dramático quando, acompanhando o gesto da personagem, os movimentos de câmera provocam o espectador a procurar dentro dos quadrinhos palavras que façam sentido para a trama, estimulando-o a compor relações entre a imagem dos personagens da história em quadrinhos com os personagens do filme.

A cena em si pouco se conecta com a narrativa e a forma como a câmera passeia pelas páginas da HQ parece acompanhar o que seria o olhar da personagem (Luciana, interpretada por Helena Ignez) como se ela estivesse em busca de signos, palavras, que poderiam compor alguma relação de sentido com a imagem. Isso não é acompanhado pelo som, como se nos pedisse uma concentração neste processo de "caçar signos" dentro da lógica proposta pelo plano, em especial se considerarmos como a câmera não segue a sequência de leitura que

seria habitual nas HQ's e reordena a disposição e a ordem a que estaríamos predispostos a ler. Além disso, cabe destacar como as imagens fazem referência a um universo gráfico erotizado, destacado pela figuração do corpo feminino exposto, algo que será retomado ao longo do cinema de Bressane, o que soma novas camadas de sentido para esta busca no olhar da personagem entre as imagens.



Imagens - *Cara a Cara* (1967, Júlio Bressane)

Costa (2000) conceitua essas possibilidades ao afirmar que "faz parte do cinema de Bressane esses jogos que simulam um cruzamento das ordens e dos elementos da imagem cinematográfica" (COSTA, 2000, p. 119) e conceitua um espaço "entre imagens" enquanto "esse espaço dissimétrico da simulação, da criação da imagem, da invenção do simulacro" (COSTA, 2000, p. 119).

Com a direção de João Callegaro, *O Pornógrafo* (1970) estrutura seus créditos como se fossem parte das páginas de um livro homônimo, que pouco a pouco, vão revelando os integrantes da equipe até que a capa exibe o título da obra, com uma rosa disposta sobre ela na vertical com as pétalas para baixo, em um jogo de luz e sombra que faz referência a uma imagem do universo do melodrama-*kitsch* das fotonovelas que sai das páginas da revista. Tal presença da inserção das HQ's aparece também em uma cena que enquadra fragmentos de uma revista em quadrinhos em um movimento que estimula o espectador a buscar signos e palavras que poderiam compor alguma relação de sentido com a imagem.

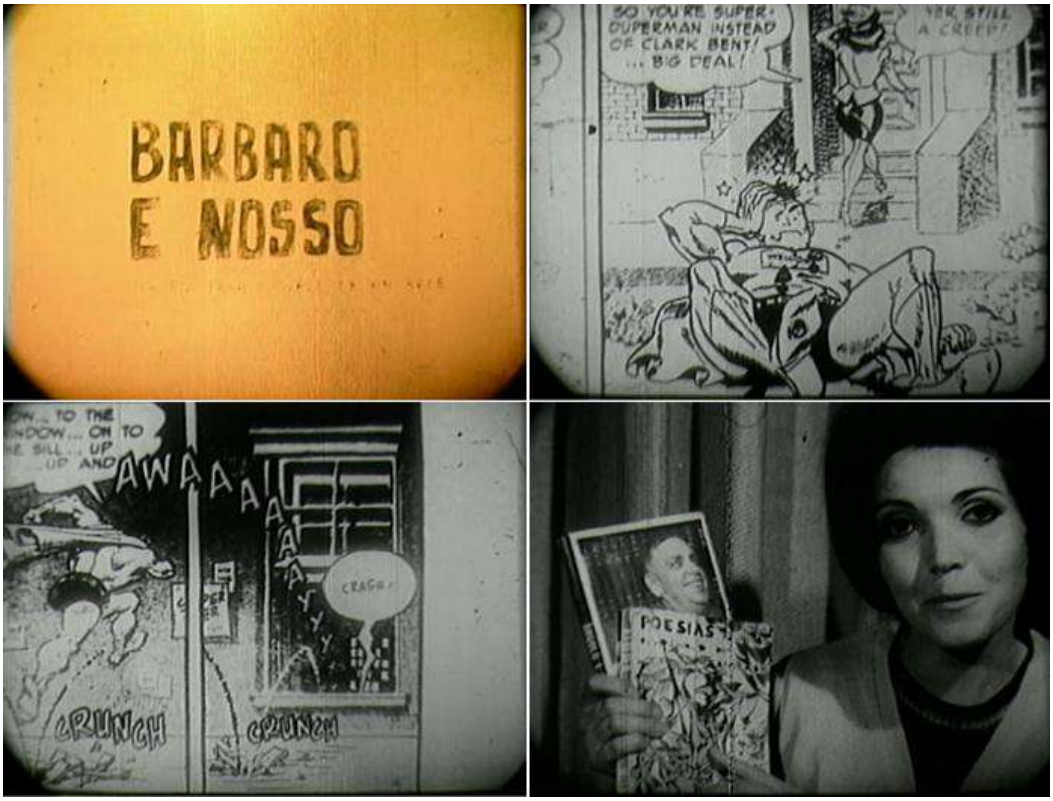
Bárbaro e Nosso (1970, Márcio Souza), por sua vez, incorpora a figuração da palavra escrita nos quadrinhos dentro de uma vertiginosa articulação de múltiplas camadas de materiais de arquivos que estruturam a montagem. O curta tem como ponto de partida o

imaginário de Oswald de Andrade para trazer relações entre sua obra e a noção de cultura de massas, antropofagia e contracultura nos anos 1960 e relacionar uma ideia de modernidade a partir de imagens das diversas mídias, fragmentos de filmes de arquivo, fotografias, sons de discursos e páginas de histórias em quadrinhos. Já na primeira cena, vemos uma fotografia de Oswald impressa em uma publicação dentro da carcaça de um animal morto, acompanhado pelo som de um discurso invadido por uma série de ruídos de comunicação. A cena é entrecortada por imagens de arquivo cedidas por Primo Carbonari até o instante em que a voz de um narrador recita o poema *In Extremis* (1902, do livro *Poesias*), de Olavo Bilac, com uma locução tremulante que inclusive tosse durante a leitura, contrastando com o tom do poema, ao som de trecho de *O Guarani* (1870) de Carlos Gomes. Em seguida, é apresentado o que seria a voz de Oswald, comentando uma noção de poesia "simples", contra o "gabinetismo" (poesia de gabinete) e que não seja "domesticada na cultura", o que contrasta com aquela que acabamos de ouvir. A cena seguinte é introduzida por um homem cujas vestimentas fazem menção ao personagem dos quadrinhos, que perambula pelas ruas da capital paulista, reforçando esta ligação com o imaginário pop das HQ's de forma a deglutir, com certa ironia, seus códigos.

Na sequência, somos apresentados a um cenário aristocrático, em que uma moça aparece ao piano em um palacete, cena que, pouco a pouco, passa a ser invadida por uma série de imagens de revistas em quadrinhos com caixas de texto em inglês, exibidas ao som de *Parque Industrial* (1968), de Tom Zé. A música introduz o cenário de uma fábrica, em diálogo com as inserções de fragmentos de imagens de histórias em quadrinhos que, neste contexto, aparecem como objetos de consumo e de produção serial, hipótese reforçada na relação estabelecida com a música lançada no ano anterior ao curta, gravada para os discos *Tropicalia ou Panis et Circensis* (1968, coletivo) e *Grande Liquidação* (1968, do autor), que pode ser pensada em diálogo direto com a situação vista na cena: a representação de uma sociedade massificada que almeja um desenvolvimento pela industrialização.

Tal aspecto é realçado pela maneira como a cena é invadida por objetos industriais de consumo massificados, essencialmente ligados a uma publicidade do consumo que conecta o ato de comprar os produtos com a felicidade individual, ou seja, a propaganda impõe uma noção de que poder comprar é ser feliz. A narração, enquanto isso, alterna trechos do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924, "contra a cópia, a invenção e a surpresa") e do *Manifesto Antropófago (*1928), de forma a se contrapor dialeticamente às inserções.

Na sequência aqui descrita, é possível perceber a figuração das páginas das histórias em quadrinhos enquanto uma imagem massificada, que é usada pelo autor para criar um contraponto da situação brasileira em 1969 em relação àquela encontrada por Oswald na década de 1920 no que se refere aos sistemas de comunicações, a industrialização e as mudanças no tecido urbano da capital paulista. O texto das caixas de diálogo é apresentado em inglês e o personagem, que parece tirado do universo dos quadrinhos perambulando pelas ruas da cidade, aparece deslocado de seu contexto, em meio aos viadutos da região do Parque Dom Pedro II, o que reforça uma vez mais tal noção de desvio dos códigos das HQ's.


BARBARO
E NOSSO
SO YOU'RE SUPER-
SUPERMAN INSTEAD
OF CLARK BENT!
... BIG DEAL!
AWAAA

6.3.5. *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1970, André Luiz Oliveira), contracultura, HQ's e a juventude pós-AI-5

O primeiro caso a ser mencionado é a obra de André Luiz Oliveira, *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1970), sobre a qual investigaremos a importância dada ao "universo da contracultura e dos quadrinhos da cultura de massa" (RAMOS, 2018, p. 190-191), recurso também presente em outros filmes produzidos na Bahia no mesmo período, caso de *Caveira My Friend* (1970, Álvaro Guimarães) e que ecoa em casos posteriores que fazem uso de algumas referências de procedimentos aqui citados, como *Superoutro* (1989, Edgard Navarro), no qual a figura do protagonista, imerso em um cenário de marginalidade, projeta inúmeras referências ao imaginário pop dos super-heróis.

Meteorango Kid evoca a trajetória de um jovem (Lula, interpretado por Antônio Luiz Martins) que desafia os padrões morais vigentes enquanto perambula sem rumo por diferentes espaços da capital baiana, ecoando diretamente tal contexto pós-AI-5 no qual o filme foi realizado. Chocando-se com sua família, reacionária e com os estudantes ditos "mais engajados", o personagem se mistura, em diversas cenas, que serão aqui referidas, com a personificação de um herói da cultura de massas, com referência direta ao universo dos quadrinhos, que aparece mixado ao seu imaginário, e aponta para um lugar da resistência contracultural, da liberação dos corpos. Portanto, em meio a tal jogo entre um "procedimento subjetivo e perspectivista de descentramento do Eu e de imersão coletiva na experiência" (DIAS, 2017, p. 19),

> O personagem não tem uma identidade fechada, pois ele transforma-se ao longo do filme em outros. É Meteorango Kid, Jesus Cristo, um cineasta iniciante, o Batmãe, um pirata, Tarzan, Lula Bom-Cabelo, "objeto não-identificado", as máscaras sucedem-se (DIAS, 2017, p. 18).

Em uma das cenas, Lula, alheio a tudo que ocorre, lê uma revista em quadrinhos durante uma reunião/assembléia do movimento estudantil, cuja deliberação se daria através de uma votação. Desestimulado da luta estudantil por um horizonte que não lhe trazia perspectivas, ignora as pautas ali discutidas, fazendo com que ele seja interpelado por outro estudante, que pede seu posicionamento. Ele não reage e só consegue dizer que "estudar não vale nada", o que é reiterado por um intertítulo ("NADA") que introduz a cena seguinte. Como detalha Jairo Ferreira, em *Meteorango Kid* há um jogo com a "espontaneidade na articulação da revolta: (...) trata-se de incendiar o apartamento e sair fora (...) mas e daí? (...) sua narrativa é antes bárbara, truculenta, esfuziante (FERREIRA, 2000, p. 160). Ao longo da cena, diversos aspectos da luta estudantil e seus embates são evocados, caso da situação em

que parte dos estudantes se opõe a afastar os alunos reacionários, o que é ironizado nos diálogos (“Mas aí com quem vamos discutir?”), que brincam com a ausência de perspectivas para além das imediatas. A repressão também é evocada (“Puseram até cachorro para nos vigiar? Eu quero saber onde está a nossa liberdade de ação! Pessoal, eu proponho uma passeata”), mas o destaque é dado para a impossibilidade de reação nos termos democráticos que havia até então, que agora parecem inócuos. Ao fundo, as frases “TRAIDORES ESTÃO ENTRE NÓS” e “ITAPOÃ É O CAMINHO” evocam os dilemas do movimento estudantil, fortemente reprimido, sendo que a primeira ressalta este clima de “denuncismo”, o que é ainda mais presente se consideramos que o filme foi feito no contexto pós-AI-5 (o que justifica tal paranóia aqui evocada de deixar uma frase como esta ao fundo da reunião) e a segunda, na menção à praia de Itapuã, vista como o “refúgio dos jovens desbundados, considerados alienados pelos militantes sérios” (DIAS, 2017, p. 9), articula uma aparente contradição dialética entre as posturas de Lula (que seria aquele que poderia ter escrito uma frase como esta) e os jovens “engajados” que coordenam o encontro estudantil e monopolizam as pautas.



Imagens - *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1970, André Luiz Oliveira)

Os quadrinhos lidos em cena vão além de uma “alienação” do personagem, mas retratam uma opção por manter-se alheio às questões da coletividade e mergulharem num universo particular, como veremos em cenas posteriores. Nota-se, em especial, como “a

revolta expressa em Meteorango é desarticulada e por isso só pode ser sentida, pois está além de todo entendimento, (...) É preciso 'tocar fogo neste apartamento'" (DIAS, 2017, p. 7) (em referência à expressão utilizada por José Carlos Avellar em crítica publicada sobre o filme em 1972), e, neste sentido, há uma busca incessante por "modo intenso de experimentar aquilo que não pode ser codificado e interpretado por lógicas dominantes e preestabelecidas" (DIAS, 2017, p. 7). Há aqui uma defesa de um gesto de recusa enquanto um ato político de se afirmar no mundo, o que reverbera todo um horizonte contracultural, aqui radicalizado por tal defesa do irracional enquanto uma reação de enfrentamento com as normas sociais.

Tal referencial aparece novamente em uma sequência na qual o protagonista, em um jogo de montagem (falso *raccord*), aparece repentinamente vestido com as roupas do super-herói em um sonho-delírio. Sua figura na cena, porém, é bastante distinta: um "anti-herói" que parte para o caminho da violência, evocada com superficialidade, no qual, Lula bate nos pais, que não conseguem reagir. O choque está no contraste entre a gratuidade da violência e uma gestualidade do personagem que simula um super-herói combatendo o crime das histórias em quadrinhos, aqui deslocada para um contexto doméstico, um parricídio por "pura curtição" como reação desmedida a um moralismo retrógrado que o oprimia e que aparece de forma inconsequente no seu delírio em cena. Há que se destacar, neste horizonte intertextual, a gag pressuposta em torno da figura de Batman aqui desviado para o "Batmãe", evocada com literalidade.

Rafael Mendonça Dias (2017) comenta afirmação de Luiz Carlos Maciel sobre como tal horizonte contracultural daquele contexto dos Anos de Chumbo endereçava uma crítica à "camisa-de-força moral imposta pela família patriarcal tradicional, que tentava (e ainda tenta) impedir o jovem livre de conhecer e julgar o mundo e a vida" (MACIEL apud DIAS, 2017, p. 8), o que reverbera diretamente na cena aqui evocada, acrescida por uma dimensão de enfrentamento com certo "bom gosto" ao evocar tal grau de violência na reação enquanto uma estrutura de choque que provoca o espectador (ainda que se trate de um simples "sonho" do personagem).



Imagens - *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1970)

A referência ao universo dos quadrinhos volta à cena em meio a outro delírio do personagem, em uma cena que evoca um barco pirata que diz respeito à disputa geopolítica de nações estrangeiras que querem expropriar as riquezas brasileiras e, neste contexto, Lula grita, sarcasticamente "Morte aos caras pálidas" para se referir a eles. A cena aparece logo após ele ter contato com um grupo de estrangeiros que ironizam o Brasil "tropical" (como referido no diálogo), o que justifica tal ironia na fabulação do personagem. Assim como no caso anterior, há um jogo com as cartelas de texto ("Mesmo assim...") em diálogo com as ações em cena, imersas em "um caleidoscópio de referências" (DIAS, 2017, p. 11). Nestes casos, o jogo não se dá através da presença de balões de texto em cena, mas das inserções de intertítulos em cenas que trazem à tona o universo dos quadrinhos, pensado como parte de um universo pop midiatizado.



Imagens - *Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico* (1970)

6.3.6. *Vozes do Medo* (1972), entre os quadrinhos e as fotonovelas inseridas na sintaxe fílmica

Produção da ECA-USP iniciada em 1969 e já referida em outros tópicos, *Vozes do Medo* (1972, coletivo), evoca a linguagem dos quadrinhos e fotonovelas em distintos episódios, entre eles *The Super Woman* (Rui Perotti), *Retrato de um Jovem Brigador* (Roberto Santos, também coordenador do projeto), *O Mundo Cor-de-rosa* (Roman Stulbach), aqui destacados. Destes, as técnicas empregadas nos dois últimos são semelhantes: recorrem a uma transcrição em caixas de texto dos diálogos dos personagens.



Imagens - *The Super Woman* (1972, Rui Perotti, episódio de *Vozes do Medo*)

The Super Woman, por sua vez, mescla recursos de animação nas referências aos quadrinhos. Realizado por Rui Perotti, a obra, utilizando-se de técnicas de animação, reflete sobre o uso de pílulas anticoncepcionais e evoca o discurso do Estado em relação a uma dicotomia entre o controle de natalidade e a liberdade sexual. No curta, uma moça é raptada por cupidos e, amarrada, ingere pílulas anticoncepcionais que fazem com que ela se transfigure, ironicamente, na "superwoman", com um "colar-pílula" (identificado por uma inscrição de texto) no pescoço. Nas representações gráficas, a linguagem dos quadrinhos é retomada na utilização dos balões de texto, inserções com as palavras "make love" e "amor" e nos objetos que compõem a cena (a palavra "pílula").



Imagens - *The Super Woman* (1972)

Nos outros episódios mencionados, *Retrato de um Jovem Brigador* (Roberto Santos, coordenador do projeto) e *O Mundo Cor-de-rosa* (Roman Stulbach), a estruturação de diálogo em caixas de texto é bastante única e aproxima-se das fotonovelas, o que se dá, em especial, pelo uso de imagens fotográficas ao fundo (e não *inserts* de desenhos, como no caso de *The Super Woman*, episódio do mesmo *Vozes do Medo*).

Baseado em conto de Ignácio de Loyola Brandão, *Retrato de um Jovem Brigador,* é dividido por sucessivas cartelas e, entre elas, um longo bloco no qual fotos encenadas (acompanhadas por balões de diálogos) reconstituem o movimento. O episódio narra à trajetória de um personagem apresentado como um "brigador", homem de classe média/alta que se diverte, de forma inconsequente, através de brigas armadas por ele e utiliza-se do seu poder econômico para coagir mulheres, supostamente por diversão.



Imagens - *Retrato de um Jovem Brigador* (1972, Roberto Santos, episódio de *Vozes do Medo*)

Ao longo do filme nos deparamos com diversas das situações que ele se envolve, separadas por intertítulos que brincam com camadas do universo fotográfico das publicações impressas e com códigos do cinema policial: "1ª foto / flagrante", "2ª foto / pose retocada", "Clichê" e "Retrato falado".

Tal referência, através das cartelas de texto, a cada sequência enquanto uma "foto" ecoa nas situações vistas na trama: cenas breves de um jovem que passa por uma série de descontroles emocionais e uso de violência sem razão justificável. A exploração da imagem estática joga com a noção de retrato pretendida, situações apresentadas por intertítulos que apresentam o universo do personagem. Neste tópico, nos concentraremos em uma delas, anunciada com a cartela "EM RITMO DE FOTONOVELA".





Imagens - *Retrato de um Jovem Brigador* (1972)

É através das imagens estáticas que a história é contada, na qual, destaca-se, em especial, a presença dos balões de diálogo. A cena ironiza a postura machista de certa aristocracia paulista na situação em que dois homens tentam seduzir garotas e, diante da negativa delas, as insultam e ameaçam. Elas fogem e voltam acompanhadas para flagrá-los e se vingarem do assédio que sofreram. Nos diálogos, transcritos por meio das cartelas, destaca-se certa paródia do pensamento da elite paulista ("Eu gosto! Erotismo a paulista. Adoro!") e a importância dada ao dinheiro enquanto status social ("O pai delas tem nota de um bilhão pra cima, Carlucho!"), a postura machista e preconceituosa ("Descobri Carlucho! São virgens! Duas virgens corpo inteiro! Cabeça aos pés", "Passa a gorduchinha pra cá!..."), o assédio sexual após a negativa das garotas ("Vem cafona! Tá com medo?", "Não vai escapar não!", "Estão fugindo, Carlucho! Não deixa!", "Eu falei! Pistoleiras, tá na cara") e, por fim, justificam o fato das garotas terem se negado a ter relações com eles através de uma afirmação de que eles teriam se enganado sobre o verdadeiro status social delas ("O pai delas é pé de chinelo Carlucho! É isso! É isso"), como se fossem eles que tivessem desistido delas (e não o contrário).


Passa a gorduchinha prá cá!...
Vem cafona!... Tá com medo?...
CIAO PASPALHO!... Vocês são de nada.
Não vai escapar não!...
Estão fugindo Carlucho! Não deixa!
Eu falei! pistoleiras, tá na cara.
Minha gorduchinha!
O pai delas é pé de chinelo Carlucho! É isso! É isso!
Foi êsse!...



Imagens - *Retrato de um Jovem Brigador* (1972)

Por fim, elas chamam três homens para pegá-los e aprenderem a respeitá-las, e o fazem por meio de uma sugestão à violência.

Procedimento semelhante pode ser encontrado em *O Mundo Cor-de-rosa* (1972, Roman Stulbach), no qual, tal estrutura de fotonovela também é referenciada.



Imagens - *O Mundo Cor-de-rosa* (1972, Roman Stulbach, episódio de *Vozes do Medo*)

O episódio conta a história de um jovem que se encontra com uma garota do colégio por quem ele é apaixonado. O casal passeia pelas ruas da capital paulista, apresentada como uma cidade dos outdoors, cartazes e publicidades, e se despede quando ela chega à porta da sua escola. Na volta, o garoto começa a pensar nela e, em meio a sua perambulação, se excita com a imagem de uma modelo no cartaz, que lembra fisicamente a garota, compra uma revista em que sua imagem aparece e passa a imaginá-la nua na sua frente.



Imagens - *O Mundo Cor-de-rosa* (1972)

Em meio à perambulação dos personagens, são os jogos com os cartazes que roubam a cena, infiltrados na sintaxe: é na frente de um cartaz mostrando uma propaganda de uísque (Drury's) que eles se encontram e é através de um jogo com o slogan de um cartaz ("ponha um Tigre no seu carro", curiosamente também referida em cena de *Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora*, 1968, Djalma Limongi Batista) que ocorre a cena na qual os dois se despedem, em um jogo com a alternância entre um close da imagem do outdoor e a decisão da garota de ficar ou não um pouco mais com ele ("posso chegar dez minutos atrasada", diz ela, por meio de um balão de texto). Ao fundo, logos de empresas que se relacionam com o ramo automobilístico compõem a cena (a Ford, montadora, e a Esso, distribuidora de combustíveis). Tais anúncios, tanto da bebida quanto aquelas que se referem ao automóvel,

são ligados a lugares proibidos para os adolescentes, já que não podem dirigir ou beber, mas aparecem nas propagandas que povoam seus imaginários. O mesmo se estende para a erotização do cartaz que se torna o mote central da mudança de rumos do desfecho do filme: o personagem, que não pôde consumar seu amor com a jovem, é invadido pelo imaginário erótico da publicidade.

Nos dois casos, portanto, de *Retrato de um Jovem Brigador* e *O Mundo Cor-de-rosa* o jogo com os balões de texto está mais próximo das fotonovelas do que das HQ's que, no contexto na qual estão inseridos, se referem a um espaço midiatizado, do consumo e que incorpora, com o espaço urbano, articulações com o melodrama, ainda que esvaziado e entendido na sua superficialidade, e ao imaginário da cultura de massas.





Imagens - *O Mundo Cor-de-rosa* (1972)

6.4. As inserções de caráter subversivo: a apropriações da imprensa e propagandas oficiais

Apesar de, em toda história do cinema, ser frequente o uso de inserções que articulam camadas de midiatização com o que é visto em cena a partir de inserções textuais, em inúmeros filmes do corpus tal procedimento aparece de forma a subverter as lógicas dos discursos.

Tais recursos aparecem das mais distintas maneiras, caso, por exemplo, de cenas nas quais se destaca a presença de manchetes de jornais que noticiam o que é visto na narrativa, seja pela apropriação de materiais jornalísticos reais ou de manchetes fabricadas que fazem referência a aspectos específicos da trama ficcional. No presente tópico, portanto, nos dedicaremos a investigar figuração de tais procedimentos tendo em vista como os materiais, ainda que apareçam de forma a ambientar a temporalidade dos filmes, adquirem um caráter subversivo ao fazerem menção direta ao horizonte político repressivo pós-Golpe.

Muitos filmes próximos a 1968 incluem menções diretas aos acontecimentos da época por meio de tais enxertos, caso dos já referidos *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan) e *Você Também Pode Dar um Presunto Legal* (1971, Sérgio Muniz), por exemplo. Além destes, filmes como *A Mulher de Todos* (1969, Rogério Sganzerla) ecoam tais procedimentos, caso da cena em que a manchete "Delfim Neto: 1969 será o ano de ouro" faz menção ao Milagre Econômico que foi propagandeado neste contexto. O discurso é contraposto a uma fala do personagem que, após ler a manchete, diz que "isto aqui está impraticável", ao que Ângela Carne e Osso (Helena Ignez) responde que ele "tem que se mandar para fora do país", referência que ecoa no exílio, muitas vezes forçado, ao qual muitos de atores da vida política e cultural brasileira tiveram que se submeter naquele momento, algo agravado com a decretação do AI-5 em dezembro do ano anterior. Após a exibição da

manchete, é a revista masculina Playboy que invade a tela nas mãos de um personagem que encara Ângela, cujo corpo se alterna aos closes das figuras nuas da revista, em jogo com o que ela representava enquanto corpo feminino que não se permitia ser objetificado.

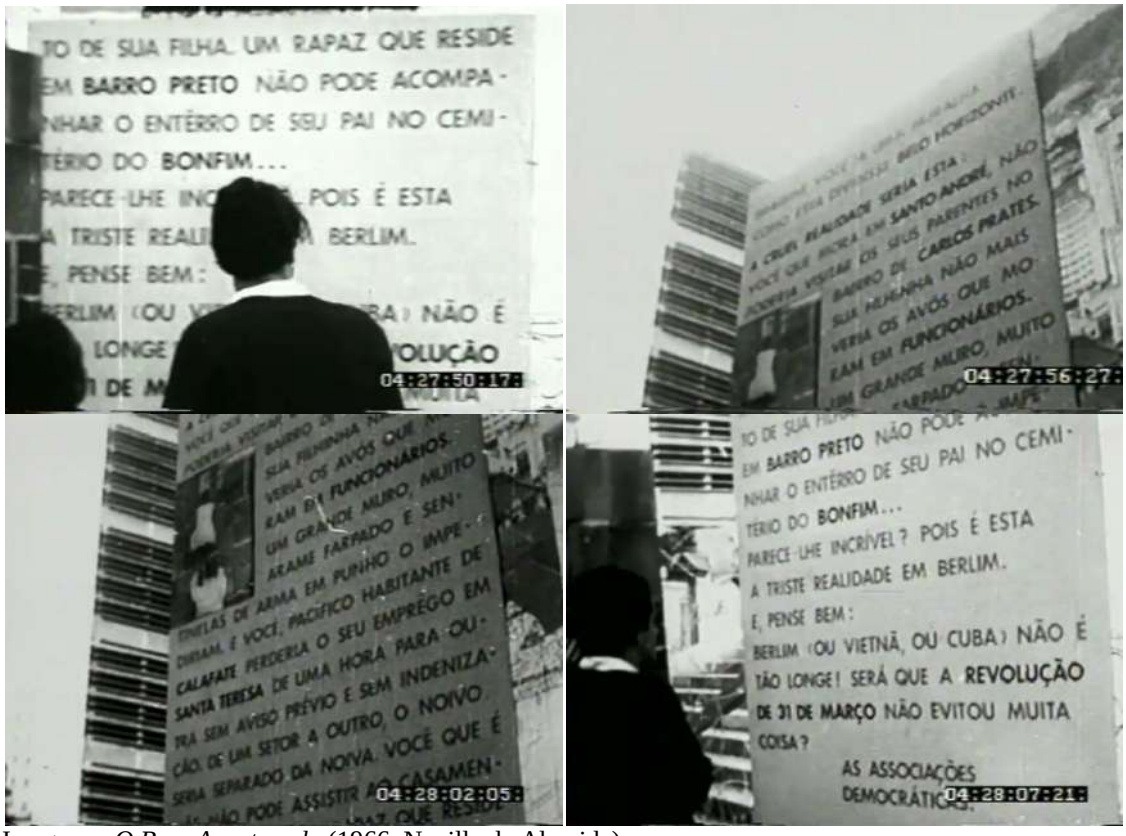


Imagens - *A Mulher de Todos* (1969, Rogério Sganzerla)

Tais procedimentos aqui evocados através deste exemplo ecoam de formas bastante diversas na filmografia aqui identificada.

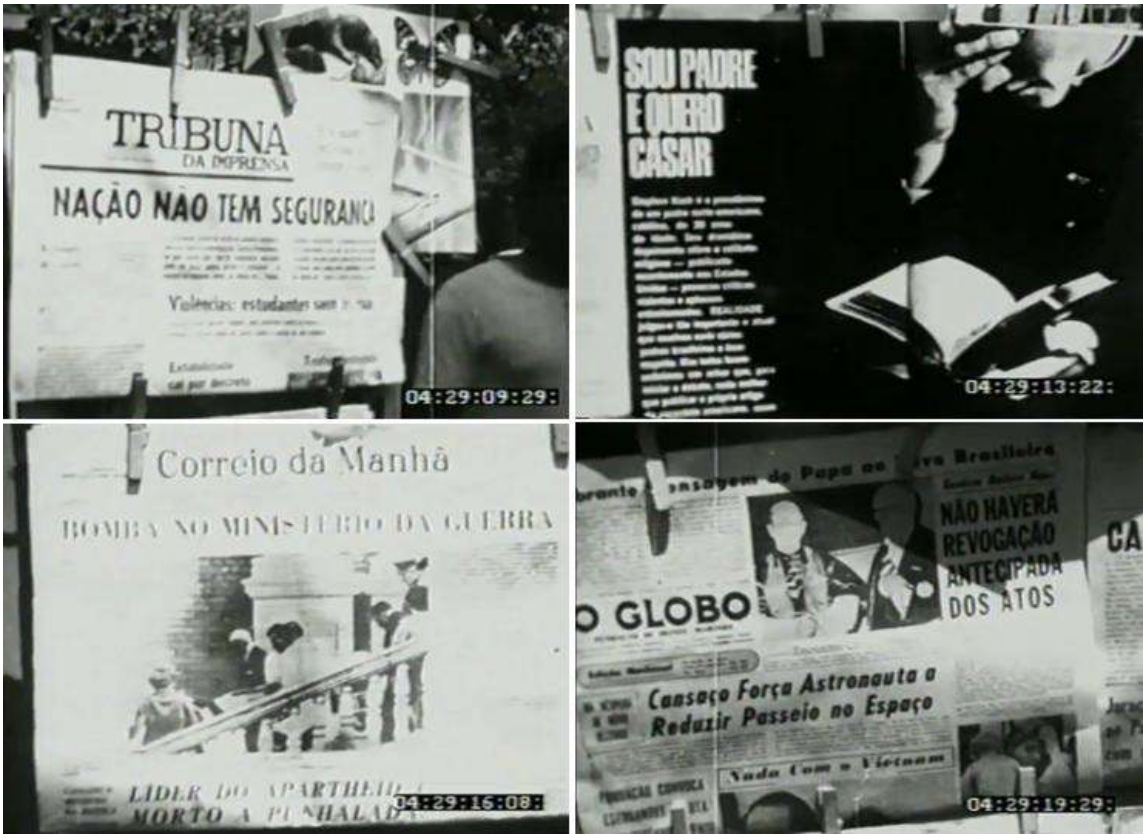
Para o presente tópico, nos concentraremos, portanto, em alguns estudos de caso, entre os quais as inserções de propagandas anticomunistas em *O Bem-Aventurado* (1966, Neville de Almeida) e, na sequência, os casos de *Jardim de Guerra* (1968, Neville de Almeida), *O Noivado* (1967, Edney Silvestre) e *Pastores Desavisados* (1968, Ricardo Teixeira de Salles) nos quais os enxertos ganham um caráter subversivo ao mencionar o contexto político através da quebra no *raccord*. Por fim, observaremos esse procedimento na obra de Aron Feldman, tendo em vista um percurso por sua trajetória para que nos guie do contexto de 1968 (*Febre Nossa de Cada Dia*) ao momento da Abertura em 1982 (*O Pacote*).

6.4.1. *O Bem-Aventurado* (1966, Neville de Almeida) e as inserções de propagandas anticomunistas



Imagens - *O Bem-Aventurado* (1966, Neville de Almeida)

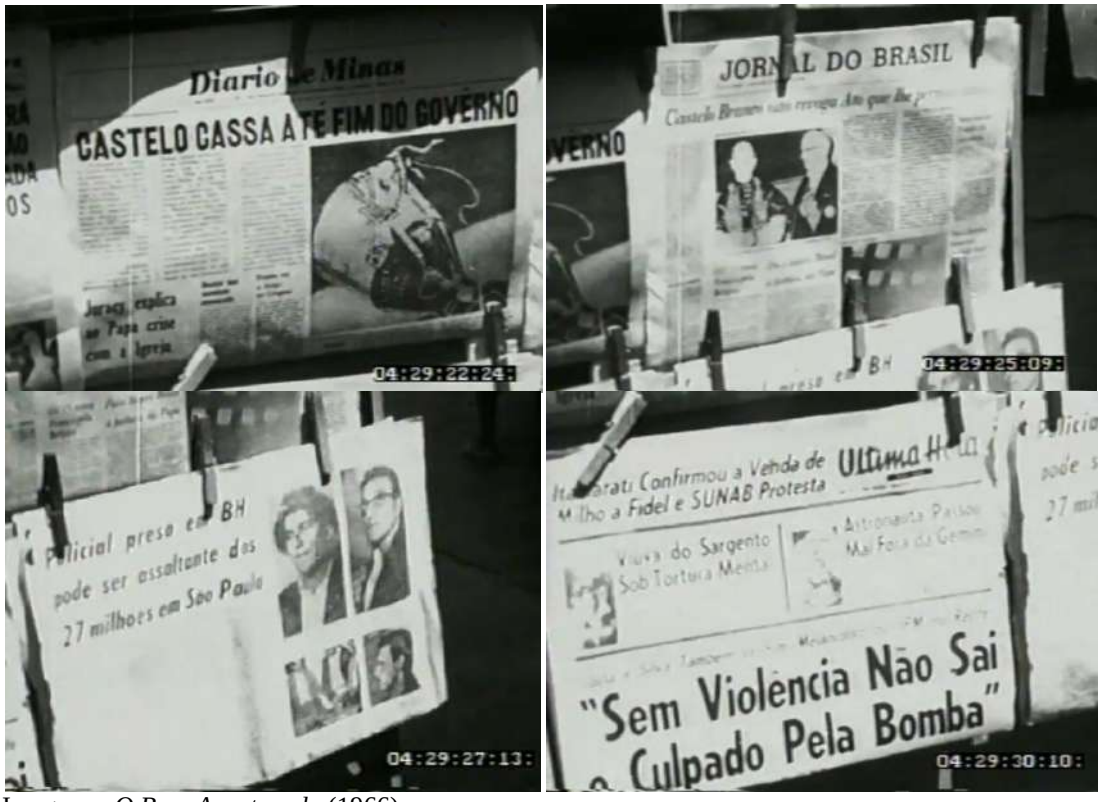
Estreia de Neville de Almeida na direção, o curta-metragem *O Bem-Aventurado* (1966), realizado em Belo Horizonte, é uma das obras mais contundentes do período pós-Golpe e evoca um horizonte de cerceamento das liberdades individuais, do "anticomunismo" moralista, e traz à tona, em conjunto com outros filmes do período, um momento de sufocamento de uma juventude que se vê sem rumos após o Golpe de 1964 e ainda não sabe como reagir ao autoritarismo daqueles que assumiram poder. O curta, filme de perambulação de um jovem pelas ruas da capital mineira, estrutura-se em torno de uma interessante relação com inserções de propagandas e manchetes exibidas no espaço público que são lidas por um jovem que perambula pela região central da cidade.



Imagens - *O Bem-Aventurado* (1966, Neville de Almeida)

A principal delas, estruturante na concepção da narrativa, é a presença de uma grande estrutura construída no centro de Belo Horizonte que fazia referência ao muro de Berlim acompanhada de uma placa de grandes dimensões com uma propaganda anticomunista (assinada pelas ditas "Associações democráticas"), cujo texto parte de uma série de analogias sobre como seria se o Muro de Berlim "dividisse Belo Horizonte". Somos, então, apresentados a um jovem que lê o texto contido na placa que acompanha o "muro", construído apenas cinco anos antes (em 1961) entre Berlim Ocidental e Berlim Oriental:

> A crua realidade seria esta: você que mora em Santo André não poderia visitar seus parentes no bairro de Carlos Prates. Sua filhinha mais nova não mais veria os avós que moram em Funcionários. Um grande muro, muito arame farpado e sentinelas em punho impediriam e você, pacífico habitante de Calafate perderia seu emprego em Santa Teresa de uma hora para outra sem aviso prévio e sem indenização. De um setor a outro, o noivo seria separado da noiva. Você que é mãe não poderia assistir o casamento de sua filha. Um rapaz que reside em bairro preto na pode acompanhar o enterro de seu pai no cemitério do Bonfim... Parece-lhe incrível, pois é esta a triste realidade em Berlim. E, pense bem: Berlim (ou Vietnã ou Cuba) não é tão longe! Será que a Revolução de 31 de Março não evitou muita coisa? As associações democráticas.



Imagens - *O Bem-Aventurado* (1966)

O panorama político é novamente evocado por meio de um conjunto de manchetes sensacionalistas que cobram uma reação repressiva às mobilizações estudantis (“Nação não tem segurança”, “Violência: estudantes saem às ruas”, “Bomba no ministério da guerra”, “Sem violência não sai o culpado pela bomba”, “Não haverá revogação antecipada dos Atos”, “Nada com o Vietnã”, “Castelo cassa até fim do governo”, “Castelo Branco não revoga ato (...)”, “Itamaraty confirmou venda de milho a Fidel e SUNAB protesta”) misturadas a outras menções variadas de notícias de jornais de grande circulação, como O Globo, Última Hora, Jornal do Brasil, Diário de Minas, Correio da Manhã e Tribuna da Imprensa (“Sou padre e quero casar”, “ Líder do apartheid morto a punhaladas”, “Cansaço força astronauta a reduzir passeio no espaço”, “Astronauta passou mal fora da Gemini”, “Viúva do sargento sob tortura mental”). Tal conjunto de inserções e a placa que acompanhava o “anti-monumento” ao muro de Berlim, são parte central da construção de uma ambiência sufocante de um cenário político já distante da realidade democrática (com a consolidação do Golpe de 1964), a qual o personagem central, um jovem sobre o qual nada sabemos – e que poderia ser qualquer um de nós, espectadores – busca formas de reagir.

Dentre as referências ao panorama político comentadas nos materiais citados, destaca-se a menção aos primeiros Atos Institucionais, à cassação de direitos políticos dos opositores do regime e o tom alarmista que tenta respaldar ações repressivas contra aqueles se

manifestavam contra medidas do governo instituído, o que se dá, em especial, pelo uso de termos que reiteravam um descontrole das forças políticas que deveria ser combatido com repressão e a construção da narrativa do Golpe de 1964 como um "ato revolucionário" sobre o qual tudo seria permitido em nome da consolidação de tal "revolução".



Imagens - *O Bem-Aventurado* (1966)

A falta de horizontes do protagonista, realçada por em meio de tais inserções, prossegue nas sequências seguintes, quando acompanhamos sua perambulação pela região central da cidade, apresentada como um local saturado de outdoors, propagandas, vitrines e de passantes de todos os perfis, que andam por ali em meio aos seus afazeres diários, o que contrasta com o caminhar, sem rumo, do personagem. O jovem entra em uma grande loja de departamentos, onde, ao som de canção tropicalista que reitera o verso "I need a banana", pega uma arma que estava sendo vendida na loja e atira em uma placa com a imagem de uma "família-modelo" exibida em um cartaz.

Ao sair da loja, seu descompasso em relação aos outros passantes fica mais evidente em meio aos esbarrões do jovem, o que é comentado com ironia, através de uma inserção de texto (em um sequência de cavaletes) que compõe a frase "CAMINHE PARA A VELHICE DENTRO DA FAIXA", o que ironiza o fato do personagem estar deslocado daquela situação

que lhe parece opressiva, à qual ele era impelido a seguir normas sociais que já não lhe faziam sentido. O jovem entra, então, em uma livraria, cenário que nos é apresentado por meio de um plano que mostra uma fileira de livros (dispostos no chão) com o título "Vovó na ARENA", que fazem referência ao partido governista. Neste momento, o jovem esconde um livro com a intenção de roubá-lo, mas, repentinamente, o abandona em uma estante qualquer, agride o livreiro sem razão e foge ao som da trilha de *Batman*. Na cena final, o personagem volta à réplica do Muro de Berlim e, em um gesto de desespero, chuta e tenta destruir a instalação até ser preso por policiais por "atentar" contra a dita "ordem pública", em um desfecho que ressalta a falta de saídas para o ambiente repressivo a qual a própria ambiência do filme faz menção.



Imagens - *O Bem-Aventurado* (1966)

6.4.2. Os enxertos de caráter subversivo: *Jardim de Guerra* (1968, Neville de Almeida) e curtas *O Noivado* (1967, Edney Silvestre) e *Pastores Desavisados* (1968, Ricardo Teixeira de Salles)

O presente tópico irá se dedicar a investigar o uso de enxertos de caráter subversivo com menções diretas ao contexto político brasileiro no contexto de 1968, tendo em vista o caso de *Jardim de Guerra* (1968, Neville de Almeida), o primeiro a ser investigado por tratar-se de exemplo emblemático deste procedimento, que foi objeto central da censura, e dos

curtas realizados em 16mm *O Noivado* (1967, Edney Silvestre) e *Pastores Desavisados* (1968, Ricardo Teixeira de Salles).

A presença de tais inserções que assumem seu aspecto subversivo na forma como estão inseridas na sintaxe é, inclusive, comentada em um documento da censura, transcrito por Inimá Simões (1999), do assessor da censura, Waldemar de Souza, que afirma existirem filmes que apresentam "mensagens colocadas estrategicamente (...) em um bombardeio simultâneo de (...) cartazes, letreiros, capas de revistas, discos, notícias de jornal, sinais de trânsito" (SIMÕES, 1999, p. 148) de caráter subversivo e que, nas palavras do censor, seria "baseada em uma colagem de imagens do cotidiano (...) capaz de devolver ao público-espectador uma visão crítica (...) e reagir ativamente diante de um filme" (SIMÕES, 1999, p. 148). O texto do censor usa o cinema de Godard como exemplo e, para tal, se apropria de frase do realizador dita em entrevista que fala em um "rifle-teórico" (SIMÕES, 1999, p. 151) estruturado por meio de "imagens justapostas" (SIMÕES, 1999, p. 148) heterogêneas inseridas propositalmente para subverter as lógicas de poder.

Primeiro longa-metragem de Neville de Almeida, *Jardim de Guerra*, destaca-se pela presença de enxertos gráficos que, no contexto em que estão inseridos, adquirem um caráter subversivo na forma como ecoam os acontecimentos do campo político, explicitamente referidos.

Ao longo de todo o filme, o realizador incorpora inúmeros procedimentos que envolvem a inserção do texto escrito, o que inclui as mais diversas referências ao cenário político da época, que acabaram sendo objeto de censura de quase vinte minutos de sua duração. O documento que explicita os cortes a ele solicitados foi transcrito por Inimá Simões em *Roteiro da Intolerância* (1999) e incluía a eliminação de cenas que contivessem "pôsteres (...) alusivos à guerra do Vietnã e relativos ao movimento feminista (...), fotografias de Che Guevara" (SIMÕES, 1999, p. 123), cartazes com as frases "Deus guarde a união dos povos americanos (...) e A revolução permanente" (SIMÕES, 1999, p. 123), entre inúmeros outros.

Os referidos trechos foram novamente incorporados à obra na cópia exibida na 42ª Mostra de Cinema de São Paulo (2018), à qual não tivemos acesso para a presente pesquisa. Mesmo na versão que foi resultado dos cortes da censura, permanecem inúmeros elementos que podem somar muito à presente pesquisa, que vão desde materiais que fazem referência ao espectro político da época (de Cuba ao Vietnã, dos protestos nos EUA ao Brasil), inserções de

outdoors, publicidades e cartazes (caso de sequência em que o personagem ironiza a imagem de Hitler em frente ao logo da Coca-Cola), assim como de elementos gráficos e de múltiplas referências a obras de arte pop que incluem fragmentos de texto (caso da cena em que faz menção à frase "Qual é o estado mental dos Brasileiros?", inscrita em um painel, ao introduzir o cenário de uma festa).



Imagens - *Jardim de Guerra* (1968, Neville de Almeida)

Além disso, há referências nos diálogos ao cenário político pós-Golpe de 1964 ("É triste ser testemunha disso e não poder fazer mais nada a não ser cinema"), aos militares que subiram ao poder e aos dilemas da esquerda no contexto de 1968 ("os cientistas são os alquimistas do nosso tempo, mas eles cometeram um grande pecado: venderam seus segredos para os militares"), ao consumo e a publicidade ("Beba Coca-Cola"), além de referências cinematográficas, em especial, do cinema de Godard.

Entre as inserções, nota-se também a alternância com os materiais de arquivo, o que ocorre tanto em cena que faz referência ao consumo de drogas e seu efeito transgressivo (quando, durante a exibição de um *insert* de imagem de arquivo com a frase "Pot is fun", intervenção do poeta norte-americano Alan Ginsberg, o personagem diz a seguinte frase: "como dizia o poeta (...), Let's Legalize Pot (...) a legalização da maconha, a emancipação da mulher e o surgimento da China no cenário geopolítico mundial são os acontecimentos mais

importantes do século") e em uma sequência que faz menção à luta feminista (em momento em que, ironicamente, um personagem afirma que "as mulheres conseguiram emancipação em todos os setores" enquanto imagem de arquivo das sufragistas americanas empunhando cartazes é exibida).

Portanto, no caso de *Jardim de Guerra*, a presença de *inserts* rápidos, sejam eles grafismos que invadem a cena ou mesmo materiais de arquivo que, de forma disruptiva, criam ruídos na montagem, pode ser pensada enquanto um jogo com o caráter subversivo de tais inserções, assim como, indiretamente, um desafio à codificação dos espectadores e, invariavelmente, dos censores que, como de fato aconteceu, iriam se deparar com aquele procedimento – e censurá-lo.



Imagens - *Jardim de Guerra* (1968)

Para além do caso citado, cabe uma menção à presença de procedimentos correlatos em curtas-metragens do período, nos quais se destacam as inserções de texto que reverberam o momento político brasileiro, em especial de jornais e revistas. Produção de 1967, *O Noivado* (1967, Edney Silvestre) traz à tona o papel das elites conservadoras na articulação e consolidação do Golpe e refere-se a figura de um "país à deriva" cujos rumos já saíram do controle daquelas classes políticas (entre os quais aqueles que apoiaram o regime no início) e aproximam-se de interesses outros já distantes daqueles dos desejos de quem foi base de apoio do Golpe. Realizado pelo escritor e jornalista Edney Silvestre em 16mm, o curta-metragem integrou o Festival JB/Mesbla daquele ano.


Imagens - *O Noivado* (1967, Edney Silvestre)

O primeiro bloco é estruturado em torno da alternância entre as imagens de inscrições tumulares de lápides do início do século (“adeus / até breve”, “saudades de sua esposa e filho”) com inserções de periódicos, revistas, manchetes de jornal que se referem a um horizonte histórico brasileiro em torno de distintas relações do povo com o poder: “A bíblia do nacionalismo / que sabe você sobre o petróleo?”, “Capitais / lucros / progresso”, “Quem teme a reforma agrária”, “UNE Carta Política Programática 65”, “O custo de vida esmaga os brasileiros”, “...E Jango Falou”, “Nordeste pede urgência”, “A revolução de Cristo”, “Crises” (com imagem de Getúlio Vargas), “Para Onde vai o Brasil” (ao lado de imagem de Costa e Silva e Castelo Branco) e uma reportagem sobre Jânio Quadros. Tais menções fazem referência a eventos distintos entre si e que são indicativos da preocupação do realizador de referenciar um largo arcabouço historiográfico misturado em meio a materiais de várias ordens para refletir seu tempo, o que reverbera neste gesto de empilhamento e acúmulo de publicações das mais diversas e, nos *takes* finais que compõem o bloco, de colagem (quando é exibida de uma série de fotografias de modelos publicitárias em um lugar que, logo depois, saberemos tratar-se da parede do quarto do personagem).





Imagens - *O Noivado* (1967)

Deste conjunto, há tanto referências a publicações de entidades de classe, da reforma agrária (feitos na primeira metade da década de 1960) e de autores que refletiam sobre o país quanto páginas arrancadas de periódicos com menções que vão do governo Vargas ao momento em que Costa e Silva assume o poder (em março de 1967, mesmo ano de realização do curta), culminando na pergunta "PARA ONDE VAI O BRASIL?", apropriada da manchete em questão. Das menções citadas, cabe destacar o livro de Gondim da Fonseca, *Que Sabe Você Sobre o Petróleo?* (ou a *Bíblia do Nacionalismo*, edição de 1958), escritor e colunista, célebre por seus embates públicos com Carlos Lacerda e autor de livros de grande repercussão que defendiam um nacionalismo desenvolvimentista.

A partir de então, há sucessivas imagens daquilo que se pressupõe uma reunião para que um noivado seja anunciado que remete a ambientação de uma família da alta burguesia, o que é ressaltado pela alternância com a imagem, sobre a mesa, de uma velha fotografia que corrobora a suposição de que se trata de uma "família tradicional" da elite, que aparece referida como importante base de sustentação do regime e do Golpe de 1964. Em meio à tal situação, são alternadas imagens de um jovem, que destoa dos rumos pretendidos por sua família e, literalmente, "rema" sem rumo (em sem sair do lugar, já que o barco está colocado no seu próprio quarto) em frente a um conjunto de cartazes de figuras femininas, modelos e, ao lado, referências à indústria cultural.



Imagens - *O Noivado* (1967)

Outro caso que merece menção é o curta-metragem *Pastores Desavisados* (1968, Ricardo Teixeira de Salles), no qual se destaca, em especial, a presença de inserções disruptivas que aparecem como imagens da subversão. Realizado em Belo Horizonte, o filme evoca um olhar sobre a juventude no contexto de 1968 através da trajetória de dois personagens: uma moça, militante do movimento estudantil, Rosa Luxemburgo (referência direta à pensadora e ativista marxista alemã, assassinada em 1919), e um jovem burguês imerso em um imaginário pop do consumo. Em meio aos materiais presentes em cena, destacam-se colagens das mais diversas, a figura de Che Guevara no quarto compartilhado pelos personagens e, em particular, uma sequência na qual um outdoor (com a imagem de uma modelo semi-nua e a frase "você encontra esta etiqueta perto das coisas mais lindas do mundo") aparece deslocado do seu contexto de forma a reforçar a alienação do personagem frente a um espaço midiatizado do consumo, que o fascina. Por conta de tais inserções, o filme foi inteiramente censurado, ainda que tenha sido selecionado para exibição no Festival JB/Mesbla daquele ano.



Imagens - *Pastores Desavisados* (1968, Ricardo Teixeira de Salles)

6.4.3. As inserções subversivas de manchetes no cinema de Aron Feldman: de *Febre Nossa de Cada Dia* (1968) a *O Pacote* (1982)

No tópico seguinte, destacaremos um olhar transversal sobre a obra de Aron Feldman tendo em vista a inserção de caráter subversivo de manchetes de jornal em referência ao momento político brasileiro em duas obras realizadas em momentos distintos de sua trajetória: *Febre Nossa de Cada Dia* (1968), filmado no contexto dos protestos de 1968 e *O Pacote* (1982), realizado já no momento da Abertura Política, cujo enfoque central é o movimento sindical na região do ABC.

Exibido no Festival JB/Mesbla, o média-metragem *Febre Nossa de Cada Dia* (1968) traz à tona os dilemas de uma família de classe média-baixa paulistana, suas perspectivas e dilemas. Em um momento de radicalização do regime ditatorial alçado ao poder e de novos paradigmas comunicacionais fortemente ligados a estratégias de ampliação do comércio de produtos de consumo de massa, o filme evidencia como tal processo de modernização era excludente. Para tanto, tomando a perspectiva de uma estrutura familiar como eixo, coloca em

questão seus parâmetros morais conservadores, discute seus anseios e tematiza as questões por ela enfrentadas.

Desta forma, a partir de tal pressuposto, é ironizada a alienação por meio de uma sequência de situações do cotidiano no dia a dia dos personagens retratados, mas sem deixar de atentar para uma série de pressões enfrentadas pelos personagens: a instabilidade crescente no trabalho acompanhada por condições que cada vez mais submetem os empregados aos patrões, a falta de perspectiva de curto prazo de ascensão social, o temor com a mudança em prol de uma situação de estabilidade, a permissividade com situações autoritárias em detrimento de uma postura mais combativa, a carência de lazer e tempos de recreação, etc.

Ao longo do filme são incorporados inúmeros elementos dos mais heterogêneos que envolvem a figuração do texto, o que inclui comerciais televisivos, jornais, campanhas publicitárias, entre outras que trazem à tona um cenário de midiatização que ambienta a trama: “Cristo é a solução”, “vale do Anhangabaú / sábado e domingo 14h”, “campanha do agasalho”, “programa Jovem Guarda / Roberto Carlos, Wanderléa, Erasmo”. Para além destes fragmentos de texto, inserções de elementos gráficos no espaço urbano também estão presentes e são essenciais na sintaxe fílmica.

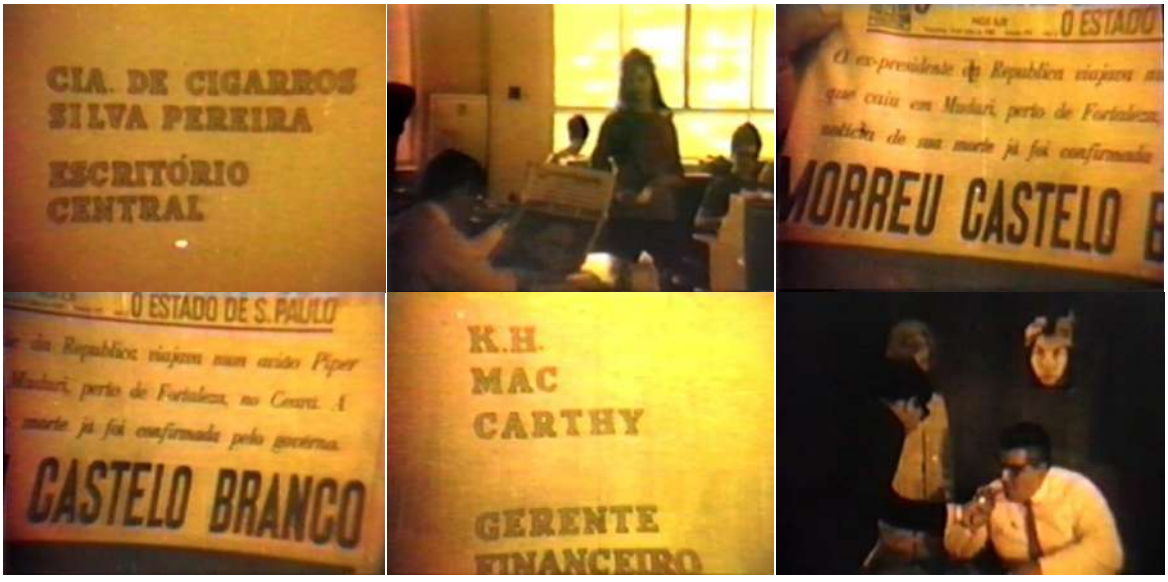


Imagens - *Febre Nossa de Cada Dia* (1968, Aron Feldman)

Cabe destacar ainda o uso cartelas de texto para apresentar cenários e personagens. Em uma das cenas iniciais, por exemplo, nota-se um intertítulo que identifica o cenário ("Cia. De cigarros Silva Pereira / escritório central") que anuncia a cena que virá na sequência e, em paralelo, reitera a situação de poder a qual o personagem, trabalhador da empresa referida, é obrigado a se submeter.

Nos diálogos, a companhia é mencionada como uma subsidiária de uma empresa norte-americana ("Você viu o novo chefe? Ele vem de São Francisco. Dizem que nada em dólares") e o poder de decisão mostra-se muito dependente das decisões da matriz. A escolha do nome da empresa (ironicamente sem indicativos da influência do capital estrangeiro em sua estrutura) e, especialmente, do setor em que ela atua não é fortuita, já que se trata de um meio que, por fornecer um produto que não tem efeitos benéficos a saúde, tende a ser visto como mais inescrupuloso.

Em meio a tais questões, a estrutura da empresa joga com os desejos de ascensão econômica dos funcionários que ocupam cargos de menor poder na sua estrutura, caso de uma cena em que o chefe diz a seguinte frase ao funcionário, após ser apresentado através de uma cartela com seu nome ("K.H. Mac Carthy / Gerente financeiro", que não deixa de conter um trocadilho): "você sabe que nossa empresa contribui com 10 por cento dos impostos pagos por produtos industrializados do país. Isso significa que se a empresa progredir todos nós vamos progredir também".





Imagens - *Febre Nossa de Cada Dia* (1968)

Em meio às cenas que mostram a fábrica de cigarros, se alternam inserções de propagandas do setor (do "cigarro VIP", nome que, neste contexto, ganha um tom de ironia na reiteração de um descolamento entre o anseio de consumo dos trabalhadores e o poder de compra) e a exibição de um jornal anunciando a morte de Castelo Branco ("Morre Castelo Branco / o ex-presidente da república viajava num avião Piper que caiu (...) perto de Fortaleza. A morte já foi confirmada pelo governo"), citação que ecoa diretamente o momento político (já que o ex-presidente falecera pouco antes, em julho de 1967). Além destes, nota-se um panfleto/encarte com a palavra "Despertai!", no qual é possível supor uma menção um tanto subliminar à necessidade de organização do trabalhador entremeada a este lugar "redentor"/religioso (que ele também poderia aludir).

Em uma das cenas centrais para o filme, ainda mais se destacarmos o contexto de 1968 como um momento de grande convulsão social e de forte mobilização social de organizações de classe e de entidades estudantis, a família de classe média vê uma passeata ao fundo, a qual, inicialmente, eles seguem indiferentes. São exibidos os cartazes "ABAIXO O IMPERIALISMO", "HITLERISMO NO VIETNÃ", "MAIS UNIVERSIDADE", "MAIS PÃO, MENOS CANHÃO" e, enquanto isso, na banda sonora, ouve-se o grito dos estudantes com a frase: "Isso não pode continuar, viva a UNE, abaixo a Ditadura", seguida, enfim, por uma resposta reacionária daqueles que os observavam ("esses estudantes só sabem fazer agitação"). Dos materiais da manifestação, cabe destacar, em especial, a referência a questões relativas à educação no Brasil, em especial ao acordo MEC-USAID, à guerra do Vietnã, entre outros temas. Mesmo após a cena anterior ter revelado como o pai havia se submetido a uma situação de opressão que havia partido de um chefe americano que representa os interesses da empresa-matriz, não há qualquer identificação com aquelas bandeiras por parte da família de classe média que protagoniza o filme, presa em seus próprios anseios e desesperanças.



Imagens - *Febre Nossa de Cada Dia* (1968)

Logo após a cena do protesto, há uma menção direta à censura, que antecipa mais uma referência à comunicação de massas que, na forma como está representado, aparece como parte de um sistema de poder e ao mesmo tempo, de estímulo do desejo da família de classe média que protagoniza o filme: "Nosso próximo programa foi aprovado pelo serviço de diversões públicas do departamento de censura da polícia federal, recebendo certificado de (...)". Ao fim da narração, ouvem-se propagandas e, enquanto planos exibem a imagem da família em uma mesa de jantar, são inseridos alternados closes de antenas televisivas, o que remete a situação similar frequente em *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins), realizado dois anos mais tarde, no qual as imagens de antenas de transmissão alternam-se em meio a *inserts* publicitários que invadem a imagem fílmica.

A família, então, sai para um fim de semana na praia e, no percurso, as crianças cantam músicas publicitárias. Durante o trajeto, o pneu do carro fura e eles se deparam, com indiferença e apatia, com a situação de uma criança que vende caranguejos na Serra do Mar nas margens da rodovia Anchieta, citação de outro filme de Aron Feldman, o documentário *Casqueiro* (1966), que os obriga a deparar com as diferenças as quais eles pareciam tentar ignorar em sua posição de classe, algo que, de alguma forma, alude à própria postura de setores da classe média com o autoritarismo do Estado brasileiro em prol de certa lógica redentora do Milagre econômico, que faria o "bolo crescer" antes de ser repartido.



Imagens - *Febre Nossa de Cada Dia* (1968)

O uso de inserções disruptivas de manchetes também ecoa em produções posteriores do cineasta. Para tanto, tendo em vista um olhar transversal para tal procedimento em sua trajetória, faremos um paralelo com o caso de *O Pacote* (1982). Realizado na Região do ABC, o filme traz à tona a questão do trabalho no setor automobilístico e da mobilização sindical no momento da Abertura Política. A partir da trajetória de um personagem, um operário em uma grande empresa multinacional, acompanhamos seus dilemas até o engajamento político. Assim como em outros trabalhos de Feldman, nota-se a utilização de cartelas de texto, a recorrência do uso de placas que identificam cenários e personagens e a inserção de menções políticas por meio da apropriação de manchetes de jornais.

À princípio, somos apresentados ao funcionamento dos espaços de poder e, assim como em *Febre Nossa de Cada Dia* (1968), a questão se mistura a um debate sobre o imperialismo. O chefe, cujo rosto não é exibido, nos é apresentado através de uma placa em sua mesa com seu nome (“Mr. Big”), que se alterna com a voz de um intérprete que traduz suas falas do inglês para o português (“José de Oliveira / intérprete”).



Imagens – *O Pacote* (1982, Aron Feldman)

O chefe anuncia aos seus subordinados diretos sua intenção de que sejam dispensados apenas três empregados por dia "para não dar a impressão de dispensa em massa" e, assim, mascarando as demissões, evitar uma mobilização dos trabalhadores. Na cena seguinte, após o referido diálogo, acompanhamos a condução de um dos trabalhadores, que será, posteriormente, o protagonista do filme, à sala de um dos diretores da empresa (identificado unicamente com seu título de "chefe"). O diretor afirma, então, que "conforme diz o patrão, (...) nós somos obrigados a dispensar alguns de nossos empregados. O senhor é um deles. Como o senhor sabe, nós não somos responsáveis pela atual crise. E sabe também como nossa empresa é humana: deve, mas justifica".

O diálogo expõe, portanto, a estrutura de poder da empresa e, ao mesmo tempo, suas artimanhas para desmobilizar os trabalhadores, para que se possa manter sempre uma instabilidade na força de trabalho que torne os trabalhadores mais dependentes da empresa e mais receosos de se aglutinarem junto às associações de classe.

Após ter sua demissão anunciada, acompanhamos a perambulação do protagonista no exterior da fábrica (identificada, por meio de uma placa, com o nome de Wolfman Brazil Metalúrgica), até que o momento em que ele, em um ato de rebeldia, decide jogar uma pedra em direção no vidro da fachada do galpão da indústria. Em meio às cenas do personagem ao redor da empresa, nota-se a presença de uma pichação com as seguintes frases: "contra o desemprego chapa (...)", "chapa 3 é a sua", "PMDB". Não se trata propriamente de um gesto de adesão à referida chapa, mas o filme se apropria de tal material para dar forma a um gesto

de transformação do personagem, que passa, gradualmente, a se mobilizar e, através das pichações, relaciona a referida situação com os movimentos políticos em curso (o que inclui uma menção direta ao PMDB, que naquele ano participa do processo eleitoral para eleição de governadores e parlamentares). Após seu primeiro gesto de revolta, o personagem diz para si mesmo, em voz alta, que "pior que essa merda de emprego é esta bosta de desemprego", o que, mais uma vez reitera como este horizonte de mobilização partirá de uma situação de injustiça a qual o trabalhador é submetido ao ver-se refém da maneira como o patrão, de forma ardilosa, ludibria os sindicatos da categoria.



Imagens – *O Pacote* (1982)

Neste momento, ele encontra um misterioso pacote, o que é reiterado pela aparição da cartela-título do filme, e, na sua narração, será criado um mistério em torno do que haveria dentro do objeto.

Enquanto caminha em busca de um destino após a demissão, o personagem se depara com manchetes em uma banca de jornal, cujos títulos são exibidos em close. Parte deles refere-se à crise financeira enfrentada ao longo da década: "O Brasil luta contra os cortes do BIRD" (Banco Internacional para Reconstrução e Desenvolvimento, instituição financeira ligada ao Banco Mundial), "A partir de quinta, álcool só para quem tem selo", "a crise do desemprego provoca (...)" enquanto outros fazem referência aos ataques à bomba plantados por setores linha-dura do governo brasileiro contrárias ao projeto de Abertura Política ("Quem

explodiu estas bombas no Rio? Veja os fatos e julgue" e uma notícia onde se lê apenas a palavra "Pacote", o que nos remete diretamente ao título do filme).

A partir de então, a tensão em torno do pacote encontrado pelo protagonista se intensifica e duas hipóteses são levantadas: poderia tratar-se tanto daquilo que daria independência financeira ao personagem como de uma bomba, como aquelas plantadas por setores mais radicais do exército insatisfeitos com o processo de redemocratização em curso (entre as quais, muitas delas com objetivo claro de imputar a culpa na oposição para convencer setores mais conservadores que haviam aderido à Abertura a reverem suas posições). Cabe destacar que, ainda que o Atentado do Riocentro (ocorrido em 30 abril de 1981, marcado por um erro técnico que acabou explodindo a bomba no carro dos militares que iriam implantá-la) tenha sido aquele de maior repercussão, entre 1980 e 1981 dezenas de ocorrências semelhantes (com repercussões distintas) ocorreram por todo o país.

A isto, soma-se o fato do termo "Pacote", invariavelmente, remeter ao uso do termo de forma mais ampla no contexto da Abertura, desde os já referidos recuos democráticos no governo Geisel trazidos pelo Pacote de Abril (1977, com um novo fechamento do Congresso durante um recesso de duas semanas, quando foi criado o papel do senador biônico para manter o controle do congresso nas mãos do ARENA, o que fez com que apenas um terço dos senadores pudessem ser eleitos pelo povo, decretada a ampliação de bancadas de alguns estados menos populosos e mantidas eleições indiretas para o governo estadual), o que corrobora com a forma com que as contradições do processo de redemocratização são apresentados, mas, principalmente, os pacotes econômicos do governo Figueiredo que, de uma posição de projeção alta de crescimento prevista pelo então Ministro do Planejamento, Delfim Netto no III Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), em 1980, passa a enfrentar um contexto de crescente e descontrolada inflação, de recessão e de aumento da divida externa, que levaram, inclusive, a uma redução do Produto Interno Bruto (PIB) no contexto em que o filme foi realizado (entre 1981 e 1983, com resultados bastante negativos), uma dependência do Fundo Monetário Internacional (FMI), um aumento na desigualdade social e uma diminuição significativa na renda per capita, situação referida nos *inserts* de texto por meio das manchetes de jornal.



Imagens – *O Pacote* (1982)

Nota-se, portanto, como tais recursos que envolvem a figuração de inserções disruptivas de materiais apropriados estão presentes de distintas maneiras em sua obra as quais, a partir de camadas de midiatização das mais diversas, fazem referências diretas a relação entre acontecimentos da trama e o momento histórico do país de maneira a subverter os discursos ali contidos.

CONCLUSÕES

Na presente pesquisa traçamos um amplo horizonte de reflexões em torno da presença do texto escrito na tela no cinema produzido por uma geração de cineastas na virada dos anos 1960 para a década seguinte que apontam novas perspectivas estéticas em meio à gradual radicalização da repressão no regime militar estabelecido após o Golpe de 1964 e, a partir desta premissa, investigamos reverberações de tais procedimentos em suas filmografias até o momento da Abertura Política, tendo em vista como, nos filmes investigados havia, através da experimentação de linguagem, a afirmação de um ato político que desafiava os horizontes repressivos do regime ditatorial estabelecido.

Ao estabelecermos como critério a ideia de trabalhar um amplo número de filmes realizados no recorte temporal pretendido a partir de tais balizas da noção de invenção em relação ao uso de procedimentos que envolvem a figuração do texto, tomamos como princípio mapear ocorrências para permitir uma análise mais precisa de quais são os recursos mais recorrentes de cada época e, ao mesmo tempo, compreender quais obras que fazem uso de procedimentos poucos usuais através da incorporação de métodos experimentais de linguagem ao processo de realização. Na escolha do corpus fílmico, tentamos trazer para o debate obras pouco referidas por razões das mais diversas, em especial, a dificuldade de acesso às cópias, sem, porém, deixar de evocar aqueles exemplos que tiveram maior impacto no debate crítico, para que pudéssemos compreender os fenômenos em suas complexidades, sem ignorar as particularidades dos períodos históricos nos quais os filmes se inserem. Além disso, ao longo do processo, se entrelaçaram distintas experiências práticas de *filmes-de-montagem* que refletem sobre os procedimentos aqui evocados, e que, certamente, contribuíram muito para o horizonte crítico da pesquisa, assim como o diálogo com inúmeros interlocutores que, tendo participado de forma ativa nos filmes do corpus ou mesmo refletiram sobre eles, tiveram muito a somar.

A partir de um olhar teórico-crítico sobre as obras que compõem filmografia aqui discutida, de forma transversal, tendo como enfoque a presença do texto escrito, foram possíveis novos olhares para os filmes que nos revelaram outras relações para refletir sobre o período histórico e nos permitiram identificar recorrências, semelhanças e traçar paralelos que apenas seriam possíveis a partir de uma análise objetiva de um recurso específico como o estudado.

Ao longo da pesquisa, em especial nos cruzamentos e estudos de casos, foi possível perceber que havia muitas particularidades a serem consideradas e pouca homogeneidade nos

materiais e, portanto, evitamos a todo custo generalizações. Tal característica mostra-se eixo fundamental na abordagem de certa acepção de experimentação no audiovisual, o que aqui foi tomado como principio importante de aproximação com os filmes.

Concluídos tais cruzamentos, nos voltamos, portanto, às hipóteses da pesquisa. O primeiro eixo de investigação a ser retomado refere-se uma reflexão sobre se houve, de fato, um momento de virada que indicasse, na filmografia selecionada para compor o corpus fílmico, uma radicalização dos usos dos procedimentos que envolvem a presença das inscrições de texto no cinema que traziam a tona uma exploração de novas formas/relações com a diegese, o que se confirmou. Desta forma, a partir dos inúmeros casos estudados do contexto pós-1964 e através de uma ampla reflexão em torno de sua figuração no Cinema Moderno, ficou evidente um horizonte de experimentação com tais recursos cada vez mais presente na obra de determinados cineastas fortemente impactados pelos rumos do país no contexto pós-Golpe, momento em que diversos deles realizam seus filmes de estreia. Já recorrentes em alguns filmes entre 1966-1967, o contexto de 1968, momento marcado por grandes mobilizações populares de rua (fortemente reprimidas) e muita efervescência (política, artística) seguida, em dezembro, do início da vigência do AI-5 (auge da repressão da Ditadura Militar), mostra-se um ponto chave para compreendermos tais procedimentos, o que se dá em meio a um acirramento do debate crítico (nosso objeto de estudo central no capítulo III e que reverbera também nos estudos de caso dos tópicos seguintes).

Na prospecção de casos que anteciparam a figuração de tais recursos expressivos no contexto que antecede nosso ponto de partida, o ano de 1968, foi muito fértil a investigação de alguns curtas-metragens (em sua maioria em 16mm) que apontavam os rumos de um projeto de cinema que incorpora diversas figurações do texto, o que inclui desde as inscrições apropriadas do espaço urbano em *O Bem-Aventurado* (1966, Neville de Almeida) ou mesmo a presença dos letreiros luminosos em *O Pedestre* (1966, Otoniel Santos Pereira) e das cartelas de texto em *Nosso Fausto* (1966, Jorge Dantas), por exemplo.

Tendo em vista tal reflexão, é preciso destacar como estes filmes – e toda uma geração – tinham no horizonte um pensamento/projeto de cinema que vislumbrava uma reação ao momento político repressivo que se instalou no país em 1964 e que a cada momento se radicalizava. Tais curtas-metragens revelam muito sobre referências e pautas nova geração de realizadores que estavam, naquele momento, partindo para a prática, o que se pode notar pela estreia de filmes como *Olho no Olho* (1966, Andrea Tonacci), *Documentário* (1966, Rogério

Sganzerla), *Esta Rua Tão Augusta* (1966, Carlos Reichenbach) naquele contexto, obras que incorporam um largo horizonte da cultura cinematográfica, de curtição intertextual e um olhar atento para as marcas de certa experiência urbana da segunda metade da década de 1960.

Com o momento político cada vez mais repressivo, progressivamente vão surgindo filmes que incorporam novas reações a tal contexto de radicalização do regime militar: a presença de imagens da exasperação, a noção de curtição e uma atenção a uma política dos corpos, o olhar para o horizonte da contracultura, a presença de figuras da marginalidade, etc., incorporando uma postura de escracho com a cultura oficial, a moral burguesa e optando por um embate direto com as principais bases de sustentação do regime autoritário: suas noções de pátria, família e autoridade, o ufanismo e seus parâmetros morais conservadores, questões que ecoam em obras como *O Começo é Difícil*, *Novamente o Atentado* (1968, Camilo Souza Filho), *Febre Nossa de Cada Dia* (1968, Aron Feldman), *Cu da Mãe* (1969, Sebastião de Souza), *Burp* (1968-1969, Cristina Brandt e Sandro Sandroni), entre dezenas de outros curtas, longas e média-metragens, tanto em 16mm quanto em 35mm. Com a presença cada vez mais ostensiva ações dos órgãos de repressão, tais cineastas encontram cada vez mais frequentes problemas para a liberação de seus filmes, em especial nos ditos Anos de Chumbo do regime militar, quando muitos dos realizadores passaram longos períodos no exílio, o que fez com que esta produção se tornasse, pouco a pouco, mais dispersa.

Ainda que a partir deste contexto dos primeiros anos da década de 1970 seja cada vez mais difícil aproximarmos as obras em núcleos de produção, optamos por um recorte pouco usual ao ampliarmos o escopo até o momento da Abertura Política. Ao evitarmos uma abordagem já consolidada de pensar tal noção de experimental a partir de uma idéia de movimento (os *novíssimos*, "marginais", o *udigrudi*) e expandirmos as reflexões para cineastas que dialogam com tais procedimentos (seja na cena curtametragista, universitária, ou do dito "cinema amador", etc.), nos permitimos traçar novos cruzamentos, aproximações, e, mantendo a questão geracional (que aqui se refere muito mais a um conjunto de realizadores, alguns mais jovens do que outros, que se engajaram em projetos que tinham na incorporação das possibilidades expressivas da figuração da palavra inscrita na tela um eixo importante de investigação e resistência) como uma baliza importante, incorporamos reverberações dos processos históricos da segunda metade da década 1970 e do início dos anos 1980, ao longo da Abertura Política, na obra destes cineastas que, permeáveis à experimentação de linguagem, já traziam na bagagem tais experiências pregressas em meio aos Anos de Chumbo, de *O Amno de 1798* (1975, Arthur Omar) à *Bandalheira Infernal*

(1975-1976, José Sette de Barros), de *Lerfá Mú!* (1979, Carlos Frederico) à *O Império do Desejo* (1981, Carlos Reichenbach), de *Já Não Se Fazem Almas Como Antigamente* (1981, Aron Feldman) à *Um Filme 100% Brazileiro* (1985, José Sette de Barros), de *O Pacote* (1982, também de Feldman) à *Inventário da Rapina* (1985, Aloysio Raulino). Neste momento, como evidenciam os cruzamentos e estudos de caso, os horizontes são outros e, ainda que os procedimentos apontados continuem presentes na obra de alguns desses diretores, eles passam a apontar para outras direções, que sinalizam um horizonte de liberdade no porvir, embora sinalizem as contradições do processo de redemocratização (marcado por inúmeros recuos e avanços por parte dos militares). Há que se destacar que, neste caso, o interesse de um recorte como este aqui pretendido não é a caracterização de um núcleo coeso de cineastas que dialogam entre si, mas ressaltar que, dispersa em meio aos projetos individuais de cada autor, tal pluralidade de acepções da noção de experimentação revela múltiplas implicações estéticas e políticas que, de tal forma imbricadas com o seu tempo histórico, têm muito a somar para a compreensão das questões de seu tempo.

Outro ponto essencial levantado foi a investigação em torno da noção de que a busca libertária de novas formas de linguagem seria um ato político e que haveria propostas de uso do texto na tela que manifestariam o uso de formas não convencionais de encenação de maneira a criticar e subverter os discursos estéticos e políticos dominantes e "oficiais" do estado de exceção instaurado no contexto pós-Golpe de 1964.

Foi possível identificar recursos dos mais diversos, seja de forma discursiva, enunciativa, disruptiva, entre outras que, explorando a infiltração da palavra na imagem fílmica, revelam uma postura crítica sobre seu tempo, de embate com os espaços de poder. Entre tais procedimentos, incluem-se a apropriação de imagens, a recorrência de um horizonte citacional recheado de camadas intertextuais e autorreferenciais, o gesto amadorístico, o jogo com todo um horizonte midiatizado da mídia de massas, que naquele momento passa por uma grande transformação, a reflexão em torno dos códigos cinematográficos e o dito "cinema de gênero", a permeabilidade ao acaso, a colagem, os *inserts* gráficos disruptivos, a incorporação de materiais tendo em vista possíveis desvios de sentidos, a falta de sincronia entre som e imagem e, em especial, a presença de materiais cada vez mais heterogêneos de forma não-hierarquizada que passam a compor um grande caldo cultural urbano (os outdoors, as citações literárias, a imagem televisiva e seu caráter gráfico, as HQ's e fotonovelas, o rádio, assim como inúmeras citações ao universo cinematográfico). Cabe destacar que estes temas estavam longe do horizonte cinemanovista à época, mergulhado na reflexão sobre o abismo político

dos setores progressistas sufocados pelo contexto pós-Golpe, ainda que muitos dos cineastas relacionados tivessem tido aproximações e distanciamentos com tal referencial, e de certo cinema "militante" de conscientização social que, cada vez mais esparso, ainda persistia até o AI-5.

Os usos do texto mostram-se muito diversos, o que envolve desde citações, cartelas, a reafirmação da artificialidade do aparato cinematográfico, a quebra discursiva que interrompe o fluxo de imagens do filme, a presença de comentários que ironizam a cena por meio do texto, a incorporação disruptiva de signos urbanos, o jogo metalinguístico, a pichação, a inscrição da palavra no corpo, o uso de legendas e suas implicações, o universo da midiatização e do consumo, entre muitas outras interferências gráficas. Há exemplos nos casos estudados nos quais o excesso de texto e a disposição desordenada das palavras na tela permite apenas uma leitura fragmentária, mas que estimula uma busca do espectador por compreender a articulação entre esses "signos" e a narrativa, caso de filmes que radicalizam a exploração dos ruídos dos processos comunicacionais, como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968, Rogério Sganzerla) e *O Anunciador ou o Homem das Tormentas* (1970, Paulo Bastos Martins), assim como as inúmeras cartelas que guiam o pensamento do filme, de formas diversas, de *Estudantes: Condicionamento e Revolta* (1968-1969, Peter Overbeck) à *Contestação* (1967-1969, João Silvério Trevisan), de *Lavra Dor* (1968, Paulo Rufino; Ana Carolina Soares reivindica co-autoria) à *Congo* (1972, Arthur Omar).

Os estudos de caso levaram também a refletirmos como a contradição dada pela tensão entre as noções de legibilidade, duração e excesso de texto suscitadas pelas imagens se articulam em um campo de experimentação de linguagem. Há, por exemplo, aquelas que aparecem de forma a suscitar uma "decifração" por parte dos espectadores e, em outras, é o excesso de texto e a impossibilidade de leitura que são fundamentais, em especial em casos nos quais se articulam fragmentos de texto por vezes ilegíveis que funcionam como pistas a serem decifradas pelo espectador, sem que ele possa concluir a leitura. Arlindo Machado (2000) comenta sobre a existência de "uma relação de contradição entre os termos: um texto menos *legible* pode se, paradoxalmente, mais *readable*, por desafiar o leitor e exigir dele uma leitura atenta e ativa" (MACHADO, 2000, p. 215).

Parte dos procedimentos citados articulam-se com um tipo de imagem fragmentária, imprecisa e descontínua, em diálogo com uma característica intrínseca à cultura urbana, na qual o excesso de informação torna-se elemento de construção de um imaginário midiatizado, descontínuo, heterogêneo e que não hierarquiza materiais e instâncias narrativas, que se compõem entre camadas sobrepostas. Em muitos casos, há uma radicalização com o jogo

entre o texto, as arbitrariedades dos códigos, os ruídos de informação e a precariedade da imagem, o que desestabiliza as chaves de leitura anteriores ao filme e abre um horizonte de expectativas no público, que passa a ter uma leitura mais ativa da imagem em busca de "caçar" pistas para decifrar sentidos, compostos por elementos muitas vezes heterogêneos em que nem tudo se apresenta para ser assimilado e consumido, mas sim para, a partir dos ruídos de comunicação, repensar as noções de representação e as implicações éticas e políticas da imagem.

Esperamos, portanto, que as investigações realizadas na presente pesquisa possam contribuir para o debate crítico em torno do corpus fílmico aqui identificado e possibilitar novas chaves de leitura para a compreensão dos acontecimentos e documentação da história do período e das múltiplas reverberações que ecoam questões presentes no contexto político atual, tendo em vista como tal filmografia, realizada em meio a um dos momentos mais sombrios de nossa história, nos revela um horizonte em que experimentação e resistência mostram-se indissociáveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Carolina Amaral de. Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 238-248, 2016. Disponível em: <www.revistas.usp.br/significacao/article/view/123707>. Acesso em 10 de ago. 2019.

AGUIAR, Tiago Mata Machado. *Godard polifônico: genealogias do cinema moderno*. 2001. 447 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes da Unicamp, Campinas. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284314>. Acesso em 07 de nov. 2019.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ALBUQUERQUE, Felipe Iszlaji de. *A Metalinguagem em Rogério Sganzerla*. 2008. 146 p. Dissertação (mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual Paulista, Bauru (SP). Disponível em: <https://www.faac.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/Comunicacao/DissertacoesDefendidas/felipe_albuquerque.pdf>. Acesso em 02 de dez. 2019.

ALCOFRADO, Paulo. O profeta da Fome. In: PAPA, Dolores. *Maurice Capovilla: um cinema de reflexão*. Rio de Janeiro, CCBB, 2006.

ALMEIDA, Gabriela. Por uma arqueologia crítica das imagens em Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 29-46, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/115616>. Acesso em 21 de set. 2019.

ALMEIDA, Luciana Carla de. *O experimental no super-8 brasileiro: um estudo sobre o corpo, a cidade e a metalinguagem*. 2012. 131 p. Dissertação (mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/10971>. Acesso em 10 de jul. 2019.

AMARAL, Aracy (org.). *Catálogo Expoprojeção 73*. São Paulo: Centro de artes novo mundo, 1973. Disponível em: <www.expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catalogo_73.pdf>. Acesso em 11 de mar. 2019.

AMARAL, Aracy; Cruz; Roberto Moreira (orgs.). *Expoprojeção 1973-2013*. São Paulo: SESC, 2013. Disponível em: <www.expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catalogo.pdf>. Acesso em 11 de mar. 2019.

AMATE, Elisson Tiago Barros. A iconografia suja em O Jardim das Espumas: contribuições marginais ao corpo-câmera da videodança contemporânea. *Anais da Socine*, p. 323-328, 2018. Disponível em: <www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2018(XXII).pdf>. Acesso em 06 de fev. 2020.

AMORIM, Lara. Produção da Imagem em super-8 na Paraíba: aproximações possíveis entre acervo imagético e memória. In: AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (orgs.). *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

AMORIM, Lara; FALCONE, Fernando Trevas (orgs.). *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora UFPB, 2013.

AMORIM, Marcel Álvaro de. Shakespeare no Sertão: uma leitura brasileira de Hamlet, por Ozualdo Candeias. *Cadernos do Instituto de Letras UFRGS*, n. 53, p. 10-29, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/67431/40171>. Acesso em 20 de ago. 2019.

ANTUÑA, Rosa Maria. *Entrevista concedida a Felipe Abramovictz*, 2020.

ANTUNES, Ricardo; RIDENTI, Marcelo. Operários e estudantes contra a Ditadura: 1968 no Brasil. *Mediações*, v. 12, n. 2, p. 78-89, UEL, Londrina, jul/dez. 2007. Disponível em: <www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/viewFile/3319/2719>. Acesso em 10 de fev. 2019.

ARAGÃO, Isabella Ribeiro. *A dimensão gráfica do cinema: uma proposta de classificação de suas configurações*. 2002. 147 p. Tese (Doutorado em Design), UFPE, Recife, 2002. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3429>. Acesso em 11 de jun. 2019.

ARAGÃO, Isabella Ribeiro. Palavras escritas: do cinema mudo ao falado. *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Brasília, set. 2006. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/r1068-1.pdf>. Acesso em 20 de fev. 2019.

ARAÚJO Sandra Mara de; DEPIZZOLATTI, Norberto Verani; PIRES, José Henrique Nunes. *O cinema em Santa Catarina*. Florianópolis: Embrafilme; Edufsc, 1987.

ARAÚJO, Guido (org). *O curta-metragem brasileiro e as Jornadas de Salvador*. Salvador, 1978.

ARAÚJO, Juliano José de. O filme-ensaio: da teoria à análise. *Doc On-line: Revista Digital do Cinema Documentário*, n. 20, p. 128-134, set. 2016. Disponível em: <www.doc.ubi.pt/20/leituras_1.pdf>. Acesso em 25 de maio. 2019.

ARAÚJO, Mateus. A mise en scène do pensamento em Godard. *La Furia Umana*, n. 33, 2018. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/66-archive/lfu-33/768-a-mise-en-scenedo-pensamento-em-godar>. Acesso em 15 de abril. 2019.

ARAÚJO, Mateus. Jean–Luc Godard e Glauber Rocha: um diálogo a meio caminho Mateus Araújo. In: PUPPO, Eugenio; ARAÚJO, Mateus (orgs.). *Retrospectiva Jean-luc cinema Godard: inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: CCBB; Hecco Produções, 2015.

ARAÚJO, Mateus. SOUTO, Mariana. Um 1968 mirim? Notas sobre Meio-dia, de Helena Solberg. *Revista Eco Pós UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 266-275, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/18505>. Acesso em 05 de nov. 2019.

ARAÚJO, Vera Lúcia Santiago. O Processo de legendagem no Brasil. *Revista do GELNE UFC*, Fortaleza: v. 1/2, n. 1, p. 156-159, 2006. Disponível em: <http://www.gelne.ufc.br/revista_ano4_no1_39.pdf>. Acesso em 20 de fev. 2018.

ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do Visível – Ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. *A Arte do Cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989.

AUTRAN, Arthur. O Cinema Marginal e a política. *Revista Nava UFJF*, Juiz de Fora, v. 2, n. 2, 2017. Disponível em: <www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/06_NAVA4_V2-N2_DOSS03.pdf>. Acesso em 17 de ago. 2019.

AUTRAN, Arthur; ORTIZ, José Mário. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. In: SCHVARZMAN, Sheila; RAMOS, Fernão Pessoa (orgs.). *Nova História do Cinema Brasileiro, v.2*. São Paulo: edições Sesc, 2018

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea* – Teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed.34/Edusp, 1995.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

AVELLAR, José Carlos; BERNARDET, Jean-Claude; MONTEIRO, Ronald. *Anos 70*. Rio de Janeiro, Europa, 1979.

BAMBA, Mahomed. *Letreiros e grafismos nos processos fílmicos*: funcionalidade narrativa, plástica e discursiva da língua escrita na figuração cinematográfica. 2002. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação), ECA-USP, São Paulo.

BARBARO, Umberto. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

BARBOSA, Nanci Rodrigues. O mal-estar e o vigor de linguagem nos filmes: Um Clássico, Dois Em Casa, Nenhum jogo fora (1968) e A Morte da Strip-Teaser (1969). In: *Memórias impossíveis - Anais do II COCAAL 2014*. São Paulo: Memorial da América Latina; Frederico Westphalen (RS): Universidade Regional Integrada, 2014. Disponível em: <http://www.fw.uri.br/NewArquivos/publicacoes/publicacoesarquivos//306.pdf>. Acesso em 01 de mar. 2019.

BARRETO, Moema Pascoini. *Com o Olho em Punho - O cinema superoitista de Torquato Neto*. 2017. 137 p. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som), Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/10072/BARRETO_Moema_2018.pdf>. Acesso em 02 de ago. 2019.

BARROS FILHO, José Sette de. *Entrevista concedida a Felipe Abramovictz*, 2020.

BARROS, José Tavares. *Cinema: uma carreira universitária*. Memorial apresentado à Escola de Belas Artes da UFMG como requisito para Concurso de Professor Titular, UFMG/EBA, 1983.

BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a Insurreição pelos signos. In: *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996. Disponível também em: <www.rizoma.net/interna.php?id=127&secao=artefato>. Acesso em 06 jun. 2018.

BEDIN, Ana Flávia. *À margem do sertão: ressignificações do Regionalismo no cinema Marginal*. 2015. 119 p. Dissertação (mestrado em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/169478/338266.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 10 de nov. 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. A Voz do Outro. In: AVELLAR, José Carlos; BERNARDET, Jean-Claude; MONTEIRO, Ronald. *Anos 70*. Rio de Janeiro, Europa, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é o cinema?* São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERNARDET, Jean-Claude. RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Edições Verona, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. *Trajetória Crítica* São Paulo: Pólis, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BERTOLO, José; ROWLAND, Clara (orgs.). *A Escrita do Cinema: Ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015.

BILHARINHO, Guido, *Clássicos do Cinema Mudo*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2003.

BILHARINHO, Guido. *O cinema brasileiro nos anos 70*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2007.

BLANCHARD, Gérard. *Le scriptovisuel ou cinémato-graphe*. Cahiers Jussieau. L'espace et la lettre. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.

BORGES, Augusto Carvalho. *As bordas de um vazio: imagem e memória na obra de Ozualdo Candeias (1967-1971)*. 2009. 195 p. Dissertação (História) UFMG, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=164233>. Acesso em 25 de out. 2019.

BORGES, Luis Ribeiro. *O cinema à margem 1960-1980*. Campinas: Papirus, 1983.

BRASIL, André. Tela em branco: da origem do ensaio ao ensaio da origem. *Revista Significação*, São Paulo, n. 31, p. 79-93, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao>. Acesso em 21 de out. 2019.

BRITTO, Ludmilla da Silva Ribeiro. *A Poética Multimídia de Paulo Bruscky*. 209. 214 p. Dissertação (mestrado em Artes Visuais), UFBA, Salvador. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9824>. Acesso em 14 set. 2019.

BUTOR, Michel. *Les mots dans la peinture*. Paris: Skira, 1969.

CABRAL, Reinaldo; LAPA, Ronaldo (orgs.). *Desaparecidos políticos: prisões, seqüestros, assassinatos*. Rio de Janeiro: Edições Opção; Comitê Brasileiro pela Anistia, 1979.

CAETANO, Daniel Pecego Vieira. Cartografias das margens: estudos sobre a produção experimental dos cinemas argentino e brasileiro. *Revista Alea: Estudos Neolatinos*, v. 20, n. 2, 2018. Disponível em:

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/330/33058455013/33058455013.pdf>. Acesso em 25 de set. 2019.

CAETANO, Daniel Pecego Vieira. *Entre a transgressão vanguardista e a subversão da vulgaridade: os casos de Carlos Reichenbach e Alberto Fischerman*. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/30210/30210_1.PDF>. Acesso em 10 mai. 2019.

CAIMI, Cláudia Luiza; GOMES, Maurício dos Santos. A cidade-texto e a crítica-poética: notas sobre Rua de mão única. *Revista Fronteiraz*, São Paulo, PUC-SP, n. 10, jun 2013, p. 233-243, 2013. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/14289/11795>. Acesso em 20 de dez. 2019.

CAMARNEIRO, Fabio Diaz. *Cinema inocente: Artes Plásticas e Erotismo em "Filme de amor", de Júlio Bressane*. 2016. 210 p. Tese (Doutorado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-22092016-141955/pt-br.php>. Acesso em 10 de set. 2019.

CAMPOS, Marina da Costa; MACHADO JÚNIOR, Rubens. Protagonismos experimentais femininos no surto superoitista dos anos 1970. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro*. Campinas: Papirus, 2017.

CAMPOS, Marina da Costa. Tempo suspenso: a repressão sob o olhar superoitista brasileiro e mexicano. In: AGUILERA, Yane; BERTO, Vivian; FACHEL, Rosangela (orgs.). *Que História Desejamos Contar*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2019.

CANDEIAS, Ozualdo. *Uma Rua Chamada Triumpho*. São Paulo: edição Simone R. Candeias, 2002.

CANUTO, Roberta (org.). *Encontros – Rogério Sganzerla*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

CANUTO, Roberta Ellen. *O Bandido da Luz Vermelha: por um cinema sem limite*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ALDR-6WDRMK>. Acesso em 07 de mar. 2019.

CAPEL, Heloisa Selma Fernandes; CARMO, Leonardo Césaro do Carmo. O filme-colagem na escritura visual de Luiz Rosemberg Filho. *Revista Fênix*, maio/ agosto 2012, v. 9, ano IX. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br/PDF29/DOSSIE_ARTIGO_6_HELOISA_SELMA_FERNANDES_CAPEL_e_LEONARDO_CESAR_DO_CARMO.pdf>. Acesso em 01 de mar. 2018.

CARBALLAS, Mônica. *Catálogo Cuando Brasil devoró el cine (1960-1970)*. Madrid, Museu Rainha Sofia, 2011. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/actividades/programas/pdf-ciclo-brasil.pdf>. Acesso em 20 jul. 2019.

CARTMELL, Deborah (org). *A companion to literature, film, and adaptation*. Oxford: Blackwell, 2012.

COELHO, Frederico. *Eu, Brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Renato (org.) *Mostra Jairo Ferreira: Cinema de Invenção*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/JairoFerreira.pdf>. Acesso em 20 de set. 2019.

CONLEY, Ton. Ler com Marie-Claire. In BERTOLO, José. ROWLAND, Clara (orgs.) *A Escrita do Cinema: Ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015.

CONLEY, Ton; ROWLAND, Clara (orgs.). *Falso Movimento: Ensaios sobre Escrita e Cinema*. Lisboa: Cotovia, 2016.

CONOMOS, John. Border crossings: Jean-Luc Godard as a video-essayist. In: *Mutant Media: Essays on cinema, video art and new media.* Sidney: Artspace / Power Publications, 2007, p.133-145.

COSTA, Cláudio da. *Cinema Brasileiro (anos 60-70), dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

COSTA, Flavio Moreira da. *Cinema Moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

COUTINHO, Mário Alves. GOMES, Paulo Augusto (orgs.). *Presença do CEC: 50 anos de Cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges em / e / sobre Cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CRAVANÇOLA, Esmeralda Barbosa. Torquato Neto em Nosferato no Brasil: performance como resistência à invisibilidade e à ausência de voz. *Anais Congresso Abralic*, p. 6184-6194, 2017. Disponível em: <www.abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522174051.pdf>. Acesso em 20 de mai. 2019.

CRUZ, Marcos Pierry Pereira da. *O super-8 na Bahia: história e análise*. 2005. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais), ECA-USP. São Paulo.

CUNHA, Paulo; PRYSTHON, Angela. *Ecosurbanos: a cidade e suas articulações midiáticas.* Porto Alegre: Sulina, 2008.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido, tradição e transformação documentário cinematográfico*. ECO-UFRJ, 1995.

DIAS, Rafael Mendonça. Procura-se Meteorango Kid vivo ou morto: um mapa da resistência contracultural. *Dias Ayvu: Revista de Psicologia*, v. 04, n. 01, pp. 04-25, 2017. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ayvu/article/view/22225/13124>. Acesso em 22 de out. 2019.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. Tradução de Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim, a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: editora Unesp, 2009.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELSHAW, Gary. *The Depiction of late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard*. Dissertação (Faculty of Humanities and Social Sciences), Victoria University of Wellington. Disponível em: <elshaw.tripod.com/jlg/Thesis.pdf>. Acesso em 15 de abril. 2019.

ESTEVES, Leonardo. Propostas para uma identidade fragmentária de um operário do cinema. ESTEVES, Leonardo. COELHO, Renato (Orgs.*). Rosemberg 70: Cinema de Afeto*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2015, p. 35-54.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FELDMAN, Aron. *Viagem Cinematográfica*. Entrevista a Sávio Leite. Fanzine Underground,1989. Disponível em: <leitefilmes.blogspot.com/2013/01/entrevista-aron-feldman.html>. Acesso em 15 de mai. 2019.

FELDMAN, Cláudio. *Aron Feldman, artesão de imagens*. São Caetano do Sul: Revistas Raízes, Fundação Pró-memória, n. 55, p. 82-85. 2017. Disponível em: <http://www.fpm.org.br/Publicacoes/PDF/72>. Acesso em 12 de set. 2019.

FERREIRA, Alexandre Figueirôa. *O cinema super-8 em Pernambuco: do lazer doméstico à resistência cultural*. 1990. Dissertação (Mestrado em Cinema) - Escola de Comunicação e Artes, ECA-USP, São Paulo.

FERREIRA, Ana Paula. Videopoesia: uma poética da intersemiose. Belo Horizonte: *Revista Em Tese*, Belo Horizonte p. 37-45, 2004. Disponível em: <http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3582>. Acesso em 11 de fev. 2018.

FERREIRA, Fernando Aparecido. A inserção do design moderno nos letreiros dos filmes brasileiros nos anos 1960. *Anais do IX Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*, São Paulo, 2010.

FERREIRA, Fernando Aparecido. *Arte gráfica enquanto cinema / Cinema enquanto arte gráfica*. Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes da USP, Programa de Ciências da Comunicação, 2008.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção.* 2 ed. São Paulo: Limiar, 2000.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Max Limonard, 1986.

FERREIRA, Jairo. O cinema de Aron Feldman, Transgressão Cabocla. In: COELHO, Renato (org.) *Mostra Jairo Ferreira: Cinema de Invenção*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/JairoFerreira.pdf>. Acesso em 17 de out. 2018.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papirus, 2004.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema pernambucano: uma história contada em ciclos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

FONSECA, Daniel Felipe Espinola Lima. *Filme de cinema - uma noção sganzerliana*. 2016. 114 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-07032017-123549/>. Acesso em 09 de jul. 2019.

FORTES, Renata Alves de Paiva. *A Obra Documentária de João Batista de Andrade*. 2007. 293 p. Dissertação (mestrado em Multimeios), Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP). Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/285153/1/Fortes_RenataAlvesdePaiva_M.pdf>. Acesso em 07 de out. 2019.

FOSTER, Lila. O gesto amador no cinema de Julio Bressane. *Anais do XXVIII Encontro Anual da Compós*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, jun. 2019. Disponível em: <http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_VFIUVE6CHYC3S6W5KFG6_28_7335_19_02_2019_11_33_08.pdf>. Acesso em 14 de jan. 2020.

FOUCAULT, Michael. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRANCISCO, Patrícia. *Um outro cinema*. 2008. 180 p. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas), ECA-USP, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-29052009-152808/publico/5065120.pdf>. Acesso em 14 de jul. 2019.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 2013.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

GAMO, Alessandro (org.). *Críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

GARCIA, Estevão. A representação da guerrilha no cinema argentino (1968-1971). In: AGUILERA, Yanet; BERTO, Vivian; FACHEL, Rosangela (orgs.). *Que História desejamos contar*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2019.

GARCIA, Luiz. Contestação, 1969, os fios de histórias de filme exilado. *Revista Eco Pós*, v. 19, n.2, 2016. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/eco_pos>. Acesso em 10 de set. 2019.

GARDNIER, Ruy. *Mostra Cinema Inocente: Retrospectiva Júlio Bressane*. São Paulo: Sesc São Paulo, 2003.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GEADA, Eduardo. *Cinema e Transfiguração*. Lisboa: Horizonte editorial, 1978.

GERCHMAN, Clara. *Rubens Gerchman: o rei do mau gosto*. São Paulo: J.J. Carol, 2013.

GERVAISEAU, Henri Pierre Arraes. Limiares: Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. *Revista Significação*, São Paulo, v. 33, n. 26, p. 43-86, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65633>. Acesso em 15 de abr. 2019.

GERVAISEAU, Henri Pierre Arraes. *O Abrigo do Tempo. Abordagens cinematográficas das passagens do tempo*. São Paulo: Alameda, 2012.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti?*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GOMES, Paulo Augusto. Os filmes que o CEC gerou. In: COUTINHO, Mário Alves. GOMES, Paulo Augusto (orgs.). *Presença do CEC: 50 anos de Cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOMES, Rômulo Gabriel de Barros Gomes. *Império do desejo e da anarquia: o cinema erótico politicamente engajado de Carlos Reichenbach*. Revista Contemporâneos, n. 16, mai-out 2017. Disponível em: <www.revistacontemporaneos.com.br/wp-content/uploads/2017/07/artigo-imperio-2.pdf>. Acesso em 21 de nov. 2019.

GUBERN, Roman. *Godard Polêmico*. Barcelona: Tusquets editor, 1969.
HAYWARD, Susan. VINCENDEAU, Ginette. *French Film: Texts and Contexts*. New York: Routledge, 2000.

HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em "Panamérica" e "Nações Unidas"*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

HOISEL, Evelina. VIEIRA, Henrique Julio. *A signagem de Décio Pignatari*. Revista Estudos Semióticos, USP, dezembro de 2016, v. 12, n. 2, p. 82-88.

HOLANDA, Karla. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina. *Revista Significação*, São Paulo, v. 42, n. 44, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao>. Acesso em 15 de jul. 2019.

IAKOI, Zilda Gricoli. Rebeldes, bêbados e equilibristas. In: AXT, Gunter; SCHÜLER, Fernando (orgs.). *4x Brasil*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

KEOHANE, Elizabeth Geary. *Michel Butor's Les Mots dans la peinture: A 'Museum of Words'?*. Disponível em: <www.mhra.org.uk/pdf/wph-9-6.pdf>. Acesso em 12 de fev. 2019.

KHOURI, Omar. Décio Pignatari: um fazedor octogenário para muitos e muitos séculos. *FACOM*, n. 17, p. 15-19, 2007. Disponível em: <www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/omar.pdf>. Acesso em 19 de ago. 2019.

LA TOUR, Claire Dupré. Les intertitres réduis au silence, aperçus et remises em perpective. In: PITASSIO, Francesco; QUARESIMA, Leonardo. *Scrittura e immagine La didascalia nel cinema muto* - Ata Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 1997.

LABAKI, Luis Felipe Gurgel Ribeiro. *Viértov no papel: Um estudo sobre os escritos de Dziga Viértov Vol. 1 (Partes I e II).* 2016. 582 p. Dissertação (mestrado em Meios e Processos Audiovisuais), ECA-USP, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-10032017-160430/pt-br.php>. Acesso em 20 de set. 2019.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro, das origens à Retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LUCCAS, Celso. *Entrevista concedida a André de Paula Eduardo e Felipe Abramovictz*. São Paulo, 2019.

LUDUEÑA, Julio. *Entrevista concedida a Felipe Abramovictz e Thaís Teixeira Folgosi*, 2020.

LYRA, Marcelo. *Carlos Reichenbach: o cinema como razão de viver*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

MACCABE, Colin. *Godard: images, sounds, politics*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. A experimentação cinematográfica superoitista no Brasil: espontaneidade e ironia como resistência à modernização conservadora em tempos de ditadura. In: Amorim, Lara; Falcone, Fernando Trevas (orgs.). *Cinema e memória: o super-8 na Paraíba nos anos 1970 e 1980*. João Pessoa: Editora da UFPB, p. 34-55, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/joaofaisacucar/docs/livro_cinema_mem__ria___vers__o_dig>. Acesso em 09 de ago. 2019.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. A história da experimentação no cinema brasileiro: mitos de origem, momentos obscuros, desafio crítico. In: AGUILERA, Yanet; BERTO, Vivian; FACHEL, Rosangela (orgs.). *Que História Desejamos Contar*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2019.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. Cidade e cinema, duas histórias a contrapelo nos anos 70. *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria* "Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria". Buenos Aires (Argentina), outubro de 2010. Disponível em: <conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-46/machado_jr_mesa_46.pdf>. Acesso em 15 de mai. 2019.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. *O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista dos anos 70*. In: AXT, Gunter; SCHÜLER, Fernando (orgs.). 4x Brasil. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2005.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. *O Inchaço do Presente: Experimentalismo Super-8 nos anos 1970*. Filme Cultura 54, p. 28-32, 2011. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-54/>. Acesso em 14 de ago. 2019.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. *São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20*. Tese (Mestrado em Cinema), ECA-USP, São Paulo, 1989.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. *Sobre a Dimensão Política do Experimentalismo Superoitista*. Itaú Cultural: Panorama do Super 8, Cinema e Vídeo. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/cinema/index.cfm?fuseaction=detalhe&cd_verbete=5247>. Acesso em 17 set. 2018.

MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Senac, 2000.

MACHADO, Arlindo. *Made in Brasil, três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MACHADO, Arlindo. *Os Anos de Chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MACHADO, Arlindo. Por um audiovisual gráfico. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ed. 7, n.7, jan-jul 2015. Acesso em 11 de mar. 2018.

MACHADO, Irene. Relações dialógicas no filme Manhã Cinzenta (1969) de Olney São Paulo. In: *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais* [S.l: s.n.], 2016. Disponível em: <www3.eca.usp/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002801273.pdf>. Acesso em 01 de nov. 2019.

MACHADO, Patrícia. Imagens subversivas: as trajetórias de registros de manifestações de rua durante a ditadura brasileira. In: *Anais da XIX Socine - Textos Completos*, São Paulo, p. 246-254, 2016.

MACHADO, Patrícia. Uma rota clandestina de imagens produzidas no Brasil durante a ditadura militar. In: ADAMATTI, Margarida Maria; AGUIAR, Carolina Amaral de. CARVALHO, Danielle Crepaldi Carvalho; MONTEIRO, Lucia Ramos; MORETTIN, Eduardo. *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

MAIA JÚNIOR, Ricardo César Campos. *Uma poética audiovisual da transgressão em Jomard Muniz de Britto*. 2009. 147 p. Dissertação (mestrado em Comunicação), Universidade Federal de Pernambuco, Recife. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3131>. Acesso em 18 set. 2019

MAIA, Ana Maria (org). *Catálogo Exposição Arte-veículo*. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

MAIA, Ana Maria. *Arte-veículo: intervenções na mídia de massa.* Recife: Editora Aplicação; Circuito, 2015.

MANTECÓN, Álvaro Vázquez. *El cine súper 8 en México (1970-1989)*. México: Filmoteca UNAM, 2012. Disponível em: <https://issuu.com/filmotecaunam/docs/cine_s-8_prueba2>. Acesso em 14 de abr. 2019.

MARCELINO, Ana Beatriz Buoso. *O olho e a navalha: integração e subversão no cinema marginal de Júlio Bressane*. 2016. 155 p. Dissertação (mestrado Comunicação), UNESP, Bauru. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/144414>. Acesso em 11 set. 2019.

MESTMAN, Mariano. Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: Contracultura, experimentación y política. In: MESTMAN, Mariano (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes. *Lina Bo Bardi na direção de arte do filme Prata Palomares - espaços e imagens sob a ótica cinematográfica*. 2010. 173 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), UNIRIO, Rio de Janeiro. Disponível em: <www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11434/Dissertação%20-%20Cássia%20Monteiro.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 28 de ago. 2019.

MONTEIRO, Ronald. Do udigrudi às formas mais recentes de recusa radical do naturalismo. In: AVELLAR, José Carlos. BERNARDET, Jean-Claude. MONTEIRO, Ronald. *Anos 70*. Rio de Janeiro, Europa, 1979.

MORAES, Felipe Augusto de. *A Arte-Soma de José Agrippino de Paula*. 2011. 164 p. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais), Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-13032013-142323/publico/FELIPEAUGUSTO.pdf> Acesso em 20 de ago. 2019.

MORAES, Malú (org.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário.* Brasília: UnB, Embrafilme, 1986.

MORAES, Rodrigo Augusto Ferreira de. *Insubmissão e discurso - as mulheres e o trabalho feminino em Carlos Reichenbach*. 2014. 62 p. Monografia (graduação em Cinema e Audiovisual), UFF, Niterói. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/5576/1/Cinema%20e%20Audiovisual%20UFF_Rodrigo%20Augusto%20Ferreira%20de%20Moraes_2014.2.pdf>. Acesso em 04 de mar. 2019.

MORENO, Antonio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte; Niterói: EdUFF, 2001.

MORLEY, Simon. *Writing on the Wall – Word and Image in Modern Art*. Los Angeles: University of Califórnia Press, Berkeley, 2003.

MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber - um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MURAT, Rodrigo. *Antonio Carlos da Fontoura, Espelho da Alma*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

NADALE, Marcel. *Djalma Limongi Batista, livre pensador*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

NAZÁRIO, Luiz. *À Margem do Cinema*. São Paulo: Nova Stella editorial, 1986.

NETTO, Verginio Zaniboni. *Videotexto no Brasil*. São Paulo: Livraria Nobel S.A., 1986.

ODIN, Roger. Filme Documentário, leitura documentarizante. *Significação*, São Paulo, ano 39, n. 37, p. 10-30, jan-jul 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/significacao/article/view/71238>. Acesso em 04 de mai. 2019.

OLIVEIRA, Giordan Silva de. *Caminhos da Reforma Agrária: O Processo Histórico da Reforma Agrária no Alto Sertão Paraibano, da Luta pela Terra à Luta na Terra (1985-2012)*. 2013. 137 p. Dissertação (Mestrado em História), UFPB, João Pessoa, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/5977>. Acesso em 18 set. 2019.

OMAR, Arthur. *O antidocumentário, provisoriamente (1972)*, 2016. Disponível em: <https://estudosaudiovisuais.files.wordpress.com/2016/10/arthur-omar-o-antidocumentc3a1rioprovisoriamente.pdf>. Acesso em 20 de set. 2018.

OUBIÑA, David. Un cine subterrâneo. *Revista TodaVía*, Buenos Aires, n. 7., abr. 2004. Disponível em: <http://www.revistatodavia.com.ar/todavia07/notas/oubina/txtoubina.html>. Acesso em 22 de abr. 2019.

PANNACCI, Renato Coelho. *O cinema e a crítica de Jairo Ferreira*. 2013. 183 p. Dissertação (mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284558>. Acesso em 21 set. 2018.

PAPA, Dolores (org.). *Maurice Capovilla: um cinema de reflexão*. Rio de Janeiro, CCBB, 2006.

PERDIGÃO, Paulo. Aspectos do Cinema Contemporâneo. In: COSTA, Flavio Moreira da. *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

PEREIRA, Carlos Eduardo. *Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach*. 2013. 325 p. Monografia (graduação em Cinema e Audiovisual), UFF, Niterói. Disponível em: <http://ppgcom.uff.br/wp-content/uploads/sites/200/2020/03/tese_doutorado_2013_carlos_eduardo_pereira.pdf>. Acesso em 20 de ago. 2019.

PEREIRA, Otoniel Santos. *Entrevista concedida a Felipe Abramovictz*, 2020.

PERNISA JÚNIOR, Carlos (org.). *Vertov: o homem e sua câmera*. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

PETZOLD, Paul. *Como fazer cinema*. Lisboa: Editorial Presença, 1974.

PIDGIN, Charles. *U.S. Patent 1,240,774, 1916*. Disponível em: <http://www.google.com/patents?id=PM9bAAAAEBAJ&dq=1240774>. Acesso em 08 jul. 2019.

PIGNATARI, Décio. 2004. *Poesia, pois é poesia: 1950-2000*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Unicamp.

PIGNATARI, Décio. *Signagem da televisão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

POATO, Sérgio (org.). *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*. São Paulo: USP, 2006.

PONTES, Maria Adelaide Pontes; HARUM, Márcio. *catálogo Décio Pignatari: um lance de dados*, 2015, Centro Cultural São Paulo. Disponível em: <centrocultural.sp.gov.br/site/wp-content/uploads/2018/12/CCSP-catalogo-exposicao-arquivo-decio-pignatari.pdf>. Acesso em 12 de jun. 2019.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento e Montagem no Cinema*. São Paulo: Iris, 1950.

PUPPO, Eugênio. *Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras*. São Paulo: Hecco, 2004.

RABELLO, Marcela Tamm. *O Monólogo Interior para Eisenstein*. Brasília, UNB, 2013.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos*. Bauru: EDUSC, 2002.

RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro. *Revista Fênix*, v. 2, ano II, n.2, abr./jun. de 2005. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Alcides%20Freire%20Ramos.pdf>. Acesso em 12 de set. 2019.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, Pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema novo / cinema marginal, entre curtição e exasperação. In: SCHVARZMAN, Sheila; RAMOS, Fernão Pessoa (orgs.). *Nova História do Cinema Brasileiro, v.2*. São Paulo: edições Sesc, 2018, p. 116-201.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968-1973), a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Guiomar. *Um Cinema Brasileiro Antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

REMIER. *Ivan Cardoso: o mestre do terrir*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

RIBEIRO, José Américo. *O Cinema em Belo Horizonte: do Cineclubismo à Produção Cinematográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

RIGOLINO, Thiago Alexandre. *Estudo dos créditos cinematográficos e dos seus efeitos a partir da relação com a diegese fílmica*. São Carlos: Revista Universitária do Audiovisual (Ufscar), 2009. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/estudo-dos-creditos-cinematograficos-e-dos-seus-efeitos-a-partir-da-relacao-com-a-diegese-filmica>. Acesso em 19 de fev. 2018.

ROCHA, Flavio Rogério. O filme de artista dentro da Marginália do Super 8 brasileiro. *Anais do VIII Encontro Nacional de História da Mídia*, Unicentro, Guarapuava, 2011. Disponível em: <http://docplayer.com.br/19866740-O-filme-de-artista-dentro-da-marginalia-do-super-8-brasileiro-1.html>. Acesso em 07 de fev. 2019.

ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

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

RODRIGUES, Rejane Lopes. *A função política do erotismo no cinema marginal brasileiro* (1968-1973). 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado Memória Social) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Dissertações/Diss324.pdf>. Acesso em 12 jul. 2018.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ROUDÉ, Catherine. *Fazer filmes políticos politicamente na França do pós-1968: Slon e Iskra, coletivos militantes*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design, UFJF, NAVA, v. 2, n. 2, fev/jul 2017 p. 341-353. Disponível em: <www.ufjf.br/revistanava/files/2015/11/08_NAVA4_V2-N2_DOSS05.pdf>. Acesso em 20 de fev. 2019.

ROWLAND, Clara. Introdução: ver a escrita. In: BERTOLO, José. ROWLAND, Clara (orgs.) *A Escrita do Cinema: Ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015.

SANTOS, Susana Aparecida dos. *Relações de gênero e representação em filmes de Ozualdo Candeias*. Anais da Socine, 2018. Disponível em: <www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2018(XXII).pdf>. Acesso em 07 de jul. 2019.

SERENO, Zélia Maria. *Entrevista concedida a Felipe Abramovictz*, 2018.

SGANZERLA, Rogério. *O Bandido da Luz Vermelha - Argumento e roteiro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. São Paulo: Azougue, 2001.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SILVA NETO, Antonio Leão. *Super-8 no Brasil: um sonho de Cinema*. São Bernardo do Campo: edição do autor, 2017.

SILVA, Analice Paron. *Avacalho: a fotografia do cinema marginal.* 2016. 128 p. Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Rio de Janeiro. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/6114/1/ASilva.pdf>. Acesso em 20 de fev. 2019.

SILVA-E-SILVA, William da. A trajetória do graffiti mundial. *Revista Ohun*, Ano 4, n. 4, Salvador, 2008, p. 212-231. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Wiliam_Silva.pdf>. Acesso em 12 de jul. 2019.

SILVA-E-SILVA, William da. *Graffitis em múltiplas facetas: definições e leituras iconográficas*. São Paulo: Annablume, 2011.

SILVA-E-SILVA, William da. Uso urbano da lata de tinta spray. *Revista Perspectiva Sociológica*, n. 12, 2013, p. 27-37.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome/SENAC, 1999.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. Arthur Omar, Congo e o antidocumentário: mediações e crise na representação. *Doc On-line*, n. 19, mar. 2016, p. 124-135. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5470316.pdf>. Acesso em 09 de out. 2018.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. *Cinema militante, videoativismo e vídeo popular: A luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história*. Tese (Multimeios), Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2014. Disponível em: <repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/285259/1/Sotomaior_GabrieldeBarcelos_D.pdf>. Acesso em 20 de set. 2019.

SOUSA, Pedro Pimenta Barbosa. A Agonia (Júlio Bressane, 1978) no Cinema Experimental Brasileiro: uma análise a partir de Limite (Mário Peixoto, 1931). *Revista Anagrama*: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação ECA-USP, ano 13, v. 2, p. 1-16, jul-dez 2019. Disponível em: <www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/161510/156939>. Acesso em 22 de out. 2019.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. *O olho ocidental e o gosto: uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil*. 2017. 211 p. Tese (mestrado), Programa de Pós-Graduação em Sociologia, UERJ. Disponível em: <www.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2017/06/Tese_David-de-Souza.pdf>. Acesso em 02 de jan. 2020.

SOUZA, Elizabet Soares de. Brigadas Muralistas ou como pichar com arte os muros de uma cidade. *Revista Tempo Histórico*, Recife, UFBP, v. 4, n. 1, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistatempohistorico/article/viewFile/2427/1958>. Acesso em 19 set. 2019.

TAL, Tzvi. *Pantallas y Revolucion: una vision comparativa del cine de liberación y el Cinema Novo*. Buenos Aires: Lumiere, 2005.

TEIXEIRA, Carlos Alberto. *Entrevista concedida a Felipe Abramovictz*, 2020.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. Summus Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O terceiro olho: ensaios sobre cinema e vídeo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TELES, Angela Aparecida. *Cinema e Cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)*. 2006. 239 p. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. Disponível em <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/12945/1/Tese%20ANGELA%20APARECIDA%20TELES.pdf>. Acesso em 15 de jun. 2019.

TELES, Ângela Aparecida. Uma Estética da Precariedade: migrações e trocas interculturais no cinema de Ozualdo Candeias (1967-1992). *Revista História*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 161-181, 2007. Disponível em <<www.scielo.br/pdf/his/v26n2/a09v26n2.pdf>. Acesso em 25 de ago. 2019.

THIÉRY, Natacha. La parole dans le cinéma muet, Quelle écoute pour le spectateur?. *Labyrinthe*, n. 7, 2000. Disponível em: <http://journals.openedition.org/labyrinthe/807>. Acesso em 14 de jan. 2019.

TIETZMANN, Roberto. Como Falava a Tipografia do Cinema Mudo. *Revista Compós*. São Paulo: v. 10, 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/210/211>. Acesso em 25 de jan. 2018.

TREVAS, Fernando. Na Paraíba, novos temas, novos realizadores. In: SILVA NETO, Antonio Leão. *Super-8 no Brasil: um sonho de Cinema*. São Bernardo do Campo: edição do autor, 2017, p. 15-16.

TREVISAN, João Silvério. *Entrevista concedida a Felipe Abramovictz sobre os 50 anos do TUCA para o projeto "Cartas à memória"*. São Paulo, 2016.

TREVISAN, João Silvério. *Pai, Pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

UCHÔA, Fábio Raddi. A Colagem Na Obra De José Agrippino De Paula: Migração De Procedimentos Entre Literatura, Teatro e Cinema. *Contemporânea: comunicação e cultura*, v.13, n.01, p. 225-241, jan-abr. 2015. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewFile/12295/9579>. Acesso em 05 jul. 2018.

UCHÔA, Fabio Raddi. *Perambulação, silêncio e erotismo nos filmes de Ozualdo Candeias (1967-83)*. 2013. 165 p. Tese (Doutorado em Comunicação), ECA-USP, São Paulo. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-06052014-105039/pt-br.php>. Acesso em 16 de jun. 2019.

UNBEHAUN, Klaus. *Cine títulos - 200 consejos prácticos*. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones, 1976.

VALE, Glaura Cardoso. Escrita e leitura do movimento no cinema de Aloysio Raulino. *Devires*, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 78-87, jul/dez 2013. Disponível em: <http://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/download/158/29>. Acesso em 18 de set. 2019.

VALENCISE, João Miguel. *A Chegada do som nos cinemas de São Aulo segundo a Flha da Manhã (1928-1933)*. 2012. 197 p. Dissertação (mestrado e Imagem e Som) - UFSCAR, São Carlos. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/5597/4586.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 15 de out. 2019.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELOSO, Geraldo. O CEC e o Cinema Brasileiro. In: COUTINHO, Mário Alves. GOMES, Paulo Augusto (orgs.). *Presença do CEC: 50 anos de Cinema em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Crisálida, 2001.

VIANA FILHO, Luís. *O Governo Castelo Branco*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1975. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/98665/o%20gov%20castelo%20branco%20p1.pdf?sequence=7&isAllowed=y>. Acesso em 12 de nov. 2019.

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

VILLAÇA, Mariana Martins. O 'cine de combate' da Cinemateca Del Tercer Mundo. In: KONIS, Mônica Almeida; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. *História e Documentário*. Rio de Janeiro: FGV editora, 2012.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Os acontecimentos de 1968 e seu impacto na produção e circulação do Nuevo Cine Latinoamericano*. 2008. Disponível em: <http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro8/mariana_villaca.pdf>. Acesso em 10 de fev. 2019.

WOLFE, Tom. *A Palavra Pintada*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. Do Golpe Militar à Abertura: a resposta do cinema de autor. In: BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail. *O desafio do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico, opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. *Revista Alceu*, v. 6, n. 12. São Paulo, p. 5-26, jan.-jun. 2006. Disponível em: <revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/alceu_n12_Xavier.pdf>. Acesso em 02 de jun. 2019.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

XAVIER, Ismail. Um cinema da crueldade: o cinema 'underground' de Júlio Bressane. *Revista USP*, São Paulo, p. 103-116, dez/fev 1990. Disponível em: <www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25510/27256>. Acesso em 12 de dez. 2019.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ABDALLAH, Ariane, CANITTO, Newton (orgs.). *O homem que virou suco - roteiro de João Batista de Andrade*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2005.

ABREU, Nuno César. *Boca do lixo: cinema e classes populares*. Campinas: Unicamp, 2015.

ADAMATTI, Margarida Maria; AGUIAR, Carolina Amaral de; CARVALHO, Danielle Crepaldi Carvalho; MONTEIRO, Lucia Ramos; MORETTIN, Eduardo. *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

ADORNO, Theordor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADRIANO. Carlos. Os quase-filmes de Oiticica. *Revista Trópico*, São Paulo, s.d. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1640,1.shl>. Acesso em 20 de jul. 2019.

AGUIAR, Carolina Amaral de. Cineastas "instrumentos do povo": o cinema durante a Unidade Popular. *Anais da XIV Socine*, 2010. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2010/10353/carolina_amaral_de_aguiar/cineastas_instrumentos_do_povo_o_cinema_durante_a_unidade_popular>. Acesso em 19 de fev. 2019.

ALENCAR, Malu. Abrão Berman e eu... como tudo começou. In: SILVA NETO, Antonio Leão. *Super-8 no Brasil: um sonho de Cinema*. São Bernardo do Campo: edição do autor, 2017, p. 17-18.

ANDRADE, Enzio Gercione Soares de. *Essas pessoas na sala de jantar*: espaços históricos em canções tropicalistas (1963-1973). 2011. 192 p. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/16955>. Acesso em 10 de fev. 2019.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ARAÚJO, André Corrêa da Silva; SILVA, Alexandre Rocha da Silva. *Glauber e os signos*. Intercom, v.35, n. 1, São Paulo, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-58442012000100004>. Acesso em 22 mai. 2018.

ARAÚJO, Juliano José de. O filme-ensaio: da teoria à análise. *Revista Doc On-line*, n. 20, p. 128-134, setembro de 2016. Disponível em: <www.doc.ubi.pt/20/leituras_1.pdf>. Acesso em 25 de abril. 2019.

ARAÚJO, Mateus. Figurações da História no Glauber Rocha maduro. In ADAMATTI, Margarida Maria. AGUIAR, Carolina Amaral de. CARVALHO, Danielle Crepaldi Carvalho. MONTEIRO, Lucia Ramos. MORETTIN, Eduardo. *Cinema e História*: circularidades, arquivos e experiência estética. Porto Alegre: Sulina, 2017.

ARAÚJO, Mateus; PUPPO, Eugenio (orgs.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: CCBB; Heco Produções, 2015.

ARETAKIS, Felipe Pedrosa. Nos “Abismos da Pernabucália”: outra interpretação da história cultural contemporânea do Recife e do Tropicalismo. *Anais do VII Simpósio de História Cultural*, USP, São Paulo, nov. de 2014. Disponível em: http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Felipe%20Pedrosa%20Aretakis.pdf. Acesso em 17 set. 2019.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. *Testemunho e Apelo*. In: BRASIL: Nunca Mais. São Paulo: Vozes, 1985.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUMONT, Jacques. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: SENAC, 2009.

AUMONT, Jaques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.

BAITELLO JÚNIOR, Norval *A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.

BARRETO, Luciana Moura. *Brecht e o cinema: uma análise metodológica em contexto fílmico*. Tese (Mestrado em Comunicação e Semiótica), PUC-SP, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/20222/2/Luciana%20Moura%20Barreto.pdf>. Acesso em 18 set. 2019.

BARRO, Máximo. *A primeira sessão de cinema em São Paulo*. São Paulo: Cinema em Close-Up, s.d.

BATISTA, Kássius Kennedy Clemente Batista. A relação entre diretor e historiador discutida por Robert Rosenstone a partir da análise das obras fílmicas Panteras Negras (Mario Van Peebles, 1995) e Mississipi Em Chamas (Alan Parker, 1988). *Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural*, UFPI, Teresina, 2012. Disponível em: <gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Kassius%20Kennedy%20Clemente%20Batista.pdf>. Acesso em 10 de jun. 2018.

BECKER, Tuio. *Cinema Gaúcho, uma breve história*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica*: ensaios sobre literatura e história da cultura, p. 165-196. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTO, Paula Carlos Henrique. Pan e latina América: o delírio épico de José Agrippino. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 145-153, jan./jul. 2008. Disponível em: <www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/13-Pan-e-latina-América.pdf>. Acesso em 22 mai. 2018.

BERMAN, Abrão. Abrão Berman. In: Amaral, Aracy (org.). *Catálogo Expoprojeção 73*. São Paulo, Centro de artes novo mundo, 1973. Disponível em: <www.expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catalogo_73.pdf>. Acesso em 21 de abr. 2019.

BERMAN, Abrão. Prefácio da edição brasileira de O Som no Super-8. In: MONIER, Pierre. *O som no super-8.* São Paulo: Summus, 1976.

BERNARDET, Jean-Claude; COLEHO, Teixeira. *Espaços e Poderes: Terra em Transe e Os Herdeiros, textos de trabalho*. São Paulo: Com-arte, 1982.

BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza Brandão; OLIVEIRA, Tatiana Lopes de. SILVA, Thaís Amaral da. Cine Holliúdy: filme nacional legendado em português? *Travessias,* v. 10. n. 02.24, 2015. Cascavel: Unioeste. Disponível em: <e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/12062/9290>. Acesso em 05 nov. de 2018.

BRASIL, André. MESQUITA, Cláudia (orgs.). Dossiê Andrea Tonacci. *Revista Devires,* Belo Horizonte, v. 9, n. 2, jul/dez 2012. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4693538/mod_resource/content/1/Devires%2C%20Vol.9%2C%20n.2%2C%20Jul-Dez%202012%20%28Andrea%20Tonacci%29.pdf>. Acesso em 12 de jan. 2020.

BRESSANE, Júlio. *Alguns.* Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BRESSANE, Júlio. *Cinepoética*. São Paulo, Massao Ohno, 1995.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Bordel brasilírico bordel.* Recife: Comunicarte, 1992.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo a Bossa Nova*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1966.

BRUSCKY, Paulo. Cinema de Inversão/Invenção. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista de Andrade - Alguma solidão e muitas histórias*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004.

CALDAS, Pedro Henrique. SANTOS, Yolanda Lhullier dos. *Francisco Santos: pioneiro do cinema no Brasil*. Pelotas: Edições Semeador, 1995.

CAMARÁ, Suzana. Dupla em movimento. *Folha de São Paulo,* São Paulo, domingo, 27 de outubro de 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/10/27/revista_da_folha/3.html>. Acesso em Acesso em 11 de jun. 2019.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Plano piloto para poesia concreta*, 1958. Disponível em: <www.poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=1>. Acesso em 8 set. 2018.

CANITTO, Newton. Um cinema de Reflexão. In: PAPA, Dolores. *Maurice Capovilla: um cinema de reflexão*. Rio de Janeiro, CCBB, 2006.

CAPELLARO, Jorge. FERREIRA, Paulo Roberto. *Verdades sobre o início do cinema no Brasil*. Rio de Janeiro FUNARTE, 1996.

CARDENUTO FILHO, Reinaldo (org.). *Golpe de 64: Amarga memória*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004.

CARDOSO, Marília Rothier. No arquivo de Glauber Rocha: roteiros, cruzamentos, desvios. *Revista Verbo de Minas*, v.6, n.11/12, p. 121-136, 2007. Disponível em:

<https://www.cesjf.br/revistas/verbo_de_minas/edicoes/Numero%2011%20e%2012/10_no_arquivo_de_Glauber_Rocha.pdf>. Acesso em 28 jun. 2018.

CASTANHEIRA, Daniel. O Lugar Público de Agrippino. Trânsito e transcodificação espacial na cidade qualquer. *Anais do XI Congresso da ABRALIC*, USP, São Paulo, jul. 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/051/DANIEL_CASTANHEIRA.pdf>. Acesso em 28 jun. 2018.

CÉSAR, Rodrigo; NARDOTTI, Vanessa Xavier, SONCINI, Luana. O PT e a Juventude. *Revista da Fundação Perseu Abramo*, São Paulo, n. 10, ano 7, p. 159-235. Disponível em: <https://fpabramo.org.br/csbh/wp-content/uploads/sites/3/2017/05/13-PT_ea_Juventude.pdf>. Acesso em 11 de ago. 2019.

CHAVES, Geovano Moreira. *Para além do cinema: o cineclubismo de Belo Horizonte (1947-1964)*. 2010. 150 p. Dissertação (mestrado em História) - UFMG, Belo Horizonte. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/VGRO-8D8P35/1/vers_o_definitiva___disserta__o_de_mestrado___para_al_m_do_c.pdf>. Acesso em 04 out. 2019.

CHION, Michel. *L'Écrit au cinema*. Paris: Armand Colin, 2013.

COMOLLI, Jean Louis. A Cidade Filmada. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 4, 1997, p. 149-184. Disponível em: <http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-4.-A-cidade-em-imagens.pdf>. Acesso em 08 out. 2019.

CONLEY, Tom; ROWLAND, Clara (orgs.). *Falso Movimento: Ensaios Sobre Cinema e Escrita*. Lisboa: Cotovia, 2016.

CONOMOS, John. "Border crossings: Jean-Luc Godard as a video-essayist". In: *Mutant Media: Essays on cinema, video art and new media*. Sidney: Artspace / Power Publications, 2007, p.133-145.

CORDEIRO, Reinaldo dos Santos. *Análise Comparativa da Transposição dos Quadrinhos ao Cinema*. Revista Temática, UFPB, ano 7, n. 1, jan/2011. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/download/30358/16054>. Acesso em 21 de fev. 2019.

COSTA, Grace Campos. DIAS, Rodrigo Francisco. O Cinema Como Narrativa Histórica: Robert A. Rosenstone e a Linguagem Histórica Fílmica. *Fênix, Revista de História e estudos culturais*, mai./ago. 2010, v. 7, ano VII, n. 2. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF23/RESENHA_2_RODRIGO_DIAS_GRACE_CAMPOS_FENIX_MAIO_AGOSTO_2010.pdf>. Acesso em 06 de fev. 2019.

COSTA, Luiz Cláudio da. No paiz das Amazonas: A glória da imagem realizada. In: *Estudos de cinema - Socine II e III*. São Paulo: Annablume, 2000a. p. 261-270. Disponível em: <http://socine.org.br/livro/II&III_Estudos_Socine.pdf>. Acesso em 14 de mar. 2018.

COSTA, Rodrigo Cazes. A herança - A violência de Ozualdo Candeias entre o popular e o erudito. *Anais da XIV Socine*, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2010/10112/rodrigo_cazes_costa/a_heranca_a_violencia_de_ozualdo_candeias_entre_o_popular_e_o_erudito>. Acesso em 20 de set. 2019.

COSTA, Suzane Lima. A Tela e o Texto. *Revista da UNEB*, Salvador 2010. Disponível em: <http://www.elluneb.uneb.br/files/3/oficinas/oficina_suzane_lima.pdf>. Acesso em 11 de jan. 2018.

COUTINHO, Mário Alves. Luiz Rosemberg Filho, as imagens, os sons e a força revolucionária da palavra. *Filme Cultura*, n. 54, mai. 2011, p. 33-34. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.54.pdf>. Acesso em 11 de jan. 2020.

CRUZ, Roberto Moreira. Reflexões sobre a arte do audiovisual a partir da Expoprojeção 73. In: Amaral, Aracy; Cruz; Roberto Moreira (orgs.) *Expoprojeção 1973-2013*. Disponível em: <www.expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catalogo.pdf>. Acesso em 20 de jul. 2019.

DARONCO, Marilice. A 24 quadros por segundo, as cores e sonhos de uma geração. In: SILVA NETO, Antonio Leão. *Super-8 no Brasil: um sonho de Cinema*. São Bernardo do Campo: edição do autor, 2017, p. 20-21.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Ebookslibris, 2003. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/socespetaculo.pdf>. Acesso em Acesso em 19 de fev. 2019.

DIAS, Rodrigo Francisco. A nova edição de "Cinema e História do Brasil". *Revista Fênix*, v. 12, ano XII, Jan/Jun 2015. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br/PDF35/Resenha_1_Rodrigo_Francisco_Dias_Fenix_Jan_Jun_2015.pdf>. Acesso em 02 de jun. 2018.

DIAS, Rodrigo Francisco. Natalie Zemon Davis, Robert A. Rosenstone e a "escritura fílmica da história". *Revista Sapiência*, UEG/Campus de Iporá, v.3, n. 2, p. 95-114, jul/dez 2014. Disponível em: <www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/2972/2136>. Acesso em 12 de jun. 2018.

DUCA, Adriano Del. Alegoria da catástrofe: a história da censura ao filme Prata Palomares. *Revista O Mosaico*, Curitiba, n. 14, jan./jul. 2017, p. 185-204. Disponível em: <periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/1886/pdf_49>. Acesso em 08 jul. 2019

DUCA, Adriano Del. Prata Palomares (1971): censura e tropicalismo no contexto pós-1968. In: *Anais de Textos completos XXII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine 2018*. São Paulo: Socine, 2019, p. 34-39.

ELSHAW, Gary. *The Depiction of late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard*. 2000. 143 p. Dissertação (Mestrado em Cinema), Faculty of Humanities and Social Sciences, Victoria University of Wellington. Disponível em: <elshaw.tripod.com/jlg/Thesis.pdf>. Acesso em 15 de abril. 2019.

ESTEVES, Ana Camila. Espectatorialidade cinematográfica e a experiência ficcional nos filmes baseados em fatos reais. *Anais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação (Intercom) na Região Sudeste*, Rio de Janeiro, mai. 2009. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2009/resumos/R14-0440-1.pdf>. Acesso em 11 de set. 2019.

ESTEVES, Leonardo. Da mise-en-scène à mise-en-salle: cinema violento e violentado. In: *Anais de Textos completos XXII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine 2018*. São Paulo:

Socine, 2019, p. 576-582. Disponível em: <https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2018(XXII).pdf>. Acesso em 07 de set. 2019.

FARDIN, Sonia Aparecida (org.). *Imagens de um sonho: iconografia do cinema campineiro de 1923 a 1972*. Campinas: SMCET-MIT, 1995.

FARIA, Bernardo de Paola Bortolotti. *Literatura enquanto contracultura*: *José Agrippino de Paula, malabarista de sonhos e possibilidades*. 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade). Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. . Disponível em: <http://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1412327_2016_completo.pdf>. Acesso em 10 de nov. 2019.

FERREIRA, Alexandre Figueirôa. Prenúncios da diversidade no filme Esses Moços Pobres Moços. *Anais da XIV Socine*, 2010. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2010/10434/alexandre_figueiroa_ferreira/prenuncios_da_diversidade_no_filme_esses_mocos_pobres_mocos>. Acesso em 17 de mai. 2019.

FERREIRA, Alexandre Figueiroa; CAGNIN, Antônio Luiz. *O cinema super 8 em Pernambuco: do lazer doméstico a resistência cultural*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FONSECA, Jair Tadeu da. Crítica, realização cinematográfica e pensamento de cinema em Maurício Gomes Leite. *Anais Completos da XVII Socine*, São Paulo, 2014, p. 875-884. Disponível em: <https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2013(XVII).pdf> Acesso em 27 de fev. 2019.

FREIRE, Rafael Luna. O início da legendagem de filmes no Brasil. *Revista Matrizes*, v. 9, n. 1. Niterói, UFF (Universidade Federal Fluminense), p. 187-211, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/100680/99415>. Acesso em 10 de fev. 2018.

GAMO, Alessandro Constantino. O Documental na Obra de Ozualdo Candeias. *Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (Intercom), Caxias do Sul, RS, set. de 2010. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-3252-1.pdf>. Acesso em 05 de mai. 2019.

GARCIA, Antonio (org.) *Contribuição à catalogação da produção (recente) de cinema super-8 no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: edição do autor, 1983.

GARCIA, Antonio (org.) *Um outro cinema: a aventura e o desafio do cinema minoritário*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1985.

GARDNIER, Ruy. *A tripla face de Jean-Luc Godard*. *Revista Contracampo*, Niterói, 37 ed.; mar. 2002. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/37/triplaface.htm>. Acesso em 10 de fev. 2016.

GARDNIER, Ruy. Aprendizagem do descontínuo. In: PUPPO, Eugenio. ARAÚJO, Mateus (orgs.). *Retrospectiva Jean-luc cinema Godard: inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: CCBB; Hecco Produções, 2015.

GERVAISEAU, Henri Pierre Arraes. Limiares: Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. *Revista Significação*, São Paulo, v. 33, n. 26, p. 43-86, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65633>. Acesso em 15 de abril. 2019.

GIAMBIAGI, Fábio. *Brasil, raízes do atraso*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

GIUSTI. José Roberto. As bitolas amadoras e sua história. In: SILVA NETO, Antonio Leão. *Super-8 no Brasil: um sonho de Cinema*. São Bernardo do Campo: edição do autor, 2017, p. 27-28.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GRUNEWALD, José Lino. *Vertentes do Cinema Moderno: inventores e mestres*. Campinas: Pontes, 2003.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *Poesia visual & Movimento: Da página impressa aos multimeios*. 2004. 360 p. Tese (Doutorado em Estudo Literários) - UFPR, Curitiba. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/27392>. Acesso em 17 de mar. 2018.

GUIMARÃES, Victor Ribeiro. Caminhar sobre os cacos da linguagem: Mario Handler e Aloysio Raulino. *Anais da XXI Socine*, out. 2017. Disponível em: <https://www.socine.org/encontros/aprovados-2017/?id=16785>. Acesso em 15 de mai. 2019.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. Glauber Rocha e Gutiérrez Alea, Eisenstein e Brecht. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.12, p. 47-63, jan./jun. 2015. Disponível em: <http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-VEncontroAnualAIM-26.pdf>. Acesso em 05 out. 2017.

HARTOG, François. *Regimes de Historicidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HOISEL, Evelina. *PanAmérica: uma cartografia dos processos de globalização nos anos de 1960*. *Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras da UFRB*, v. 2, p. 27-34, 2008. Disponível em: <www2.ufrb.edu.br/reconcavos/edicoes/n02/pdf/Evelina.pdf>. Acesso em 27 mai. 2018.

HOLANDA, Firmino. O super-8 na terra do sol. In: SILVA NETO, Antonio Leão. *Super-8 no Brasil: um sonho de Cinema*. São Bernardo do Campo: edição do autor, 2017, p. 16-17.

HOLANDA, Karla. Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina, *Revista Significação*, v. 42, n. 44, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao>. Acesso em 15 de julho. 2019.

HUNT. Daniel. *Brazil's 'Telematic Revolution'*. Rhizome, Nova York, 2006. Disponível em: <http://rhizome.org/editorial/2016/dec/05/tropical-minitel>. Acesso em 02 de jul. 2018.

IVARSSON, Jan. *A short technical history of subtitles in Europe*. Transedit, s. d. Disponível em: <www.transedit.se/history.htm>. Acesso em 19 ago. 2018.

JACQUES, Paulino. A emenda constitucional n.11. *Revista de informação legislativa*, v. 16, n. 63, p. 43-54, jul./set. 1979. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/181167>. Acesso em 15 de mai. 2019

JUNQUEIRA, Gustavo. Os anos 70 sob a ótica do Super 8. *Revista digital Revide*, 2011. Disponível em: <http://www.revide.com.br/blog/gustavo-junqueira/post/os-anos-70-sob-otica-do-super-8/ >. Acesso em 06 mai. 2019.

KIFFER, Ana. Meu corpo a vossa fome. *Revista Periferia*, UERJ, v. 3, n. 1, jan./jun. 2011. Disponível em: <www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3409/2336>. Acesso em 15 jul. 2018.

LARANJEIRA, Antonio Eduardo Soares. Rock'n'roll e modos de subjetivação na literatura pop contemporânea. *Anais do SILEL*, Uberlândia, EDUFU, v.3, n. 1, 2013. Disponível em: <www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1555.pdf>. Acesso em 18 jun. 2018.

LEITE, Maurício Gomes. Minas de câmera na mão (1966). *Revista Eletrônica Contracampo*. Acesso em 01 ago. 2019

LIMA, Luciano Rodrigues. Vídeo-poema como performance: Movimento e corporeidade virtual da palavra. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens*. v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: <http://www.tabuleirodeletras.uneb.br/secun/numero_01/pdf/artigo_vol01_04.pdf>. Acesso em 18 de mar. 2018.

LINS, Consuelo Lins. O ensaio no documentário e a questão da narrativa em off. *Anais do XXII Encontro Anual da Compós*, 2013. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_256.pdf>. Acesso em 04 de mai. 2018.

LOPES JÚNIOR, Roberto. A "multidão" e o "espetáculo" na queda do comunismo romeno: análise a partir do filme "Videogramas de uma revolução". *Revista Lugar Comum*, Rio de Janeiro n. 42, p. 167-175, 2014. Disponível em: <http://uninomade.net/wp-content/files_mf/112508140132A%20multid%C3%A3o%20e%20o%20espet%C3%A1culo%20na%20queda%20do%20comunismo%20romeno%20-%20Roberto%20L%20J%C3%BAnior.pdf>. Acesso em 02 de mar. 2018.

MACCABE, Colin. *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*. New York: Farrar, Strausand Giroux, 2003.

MACÊDO, Laís de Araújo. Notas para o estudo do Cinema Marginal baiano. *Revista O Olho da História*, UFBA, Salvador, n. 23, nov. 2016. Disponível em: <oolhodahistoria.ufba.br/wp-content/uploads/2016/12/laismacedo.pdf>. Acesso em 09 de abr. 2018.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. A Iconoclastia Fissurada em Esplendor do Martírio (1974) de Sérgio Péo. *Anais do XIX Encontro da SOCINE*, out. 2015. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2015/15520/rubens_luis_ribeiro_machado_junior/a_iconoclastia_fissurada_de_esplendor_do_martirio_1974_de_sergio_peo>. Acesso em Acesso em 16 de mai. 2019.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. Agripina é Roma-Manhattan, um belo quase-filme de HO. *Revista Ars*, ano 15, n. 30, p. 161-169, 2017. Disponível em:

<www.scielo.br/pdf/ars/v15n30/2178-0447-ars-15-30-00161.pdf>. Acesso em 02 de ago. 2019.

MACHADO, Arlindo. O filme-ensaio. *Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (Intercom), Belo Horizonte, set. 2003. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/186845087736174809005389071183623255 1.pdf>. Acesso em 22 de set. 2019.

MARCELINO, Ana Beatriz Buoso Marcelino. O olhar hegemônico do espectador e o olhar Marginal de Júlio Bressane. *Anais Completos da XIX Socine*, 2015, p. 37-43. Disponível em: <https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2015(XIX).pdf>. Acesso em 02 de set. 2019.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MATTOS, Carlos Alberto. *Jorge Bodanzky: o homem com a câmera*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

MATTOS, Carlos Alberto. *No Jogo da vida e da arte.* In: PAPA, Dolores. *Maurice Capovilla: um cinema de reflexão*. Rio de Janeiro: CCBB, 2006.

MEIRELLES, Lucila. José Agrippino de Paula: artista pop tropicalista. *Revista Ars*, São Paulo, v. 17, n. 14, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202009000200005>. Acesso em 10 mai. 2018.

MELO, Isabel de Fátima Cruz. *Cinema, circuitos culturais e espaços formativos: novas sociabilidade e ambiência na Bahia (1968-1978).* 2018. 224 p. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - ECA-USP, São Paulo. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-17072018-154239/pt-br.php>. Acesso em 10 out. 2019.

MELO, Izabel de Fatima Cruz. *O Eu Que Só Pode Ser (N)o Outro: Jean Rouch e José Agrippino nas Áfricas dos Anos 1970*. São Paulo: Anais do VII Simpósio Nacional de História Cultural, USP, 2014. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Izabel%20de%20Fatima%20Cruz%20Melo.pdf>. Acesso em 20 mai. 2018.

MELO, Luís Rocha. Historiografia Audiovisual: a história do cinema escrita pelos filmes. *Revista Ars*, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 221-245, dec. 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/122967/122171>. Acesso em 04 jun. 2018.

MENDES, Ricardo Antonio Souza. O Nuevo Cine Latino-americano e a filmografia sobre os regimes civil-militares. *Anais da ANPUH*, 2006. Disponível em: <http://www.rj.anpuh.org/Anais/2006/conferencias/Ricardo%20Antonio%20Souza%20Mendes.pdf>. Acesso em 18 de fev. 2019.

MENEZES, Paulo. Les Maîtres Fous, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 22 n. 63, fev. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092007000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 25 de mar. 2018.

MERLEAU, Lucien. Legendas...um mal necessário. *Revista Meta*. ed. 273, p. 271–285, 1982. Disponível em: <id.erudit.org/iderudit/003577ar>. Acesso em 21 de mar. 2018.

MIRANDA, Luiz Felipe, RAMOS, Fernão Pessoa (orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac 2000.

MODESTO, Carlos. O super-8 na terra dos orixás. In: SILVA NETO, Antonio Leão. *Super-8 no Brasil: um sonho de Cinema*. São Bernardo do Campo: edição do autor, 2017, p. 19-20.

MONTEAGUDO, Luciano. *Fernando Solanas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

MORAES NETO, Geneton. *Acorda, Glauber. Eles enlouqueceram (relato de um encontro com um cineasta que delirava o Brasil).* Blog Geneton, Rio de Janeiro, 11 de setembro de 2009. Disponível em: www.geneton.com.br/archives/000527.html. Acesso em 21. jun. 2019.

MORAES NETO, Geneton. *Dossiê Moscou*: um repórter brasileiro acompanha, em Moscou, o desfecho da mais fascinante reviravolta política do século XX. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

MORAES, Felipe Augusto de. 'Cinema IIIº Mundo' de J. Agrippino de Paula. *Anais da XIII Socine*, 2009. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2009/8235/fabio_raddi_uchoa/procedimentos_da_pop_art_em_hitler_do_iii_mundo_1969_de_jose_agrippino_de_paula>. Acesso em 14 de ago. 2019.

MOREIRA NETO, Euclides. O Movimento Superoitista no Maranhão. In: SILVA NETO, Antonio Leão. *Super-8 no Brasil: um sonho de Cinema*. São Bernardo do Campo: edição do autor, 2017, p. 24-25.

MOREIRA, Anderson. *Apropriações da cultura pop em Batman Pobre e Hitler III Mundo. Anais de Textos completos da XXII Socine* 2018, Goiânia, p. 118-123. out. 2018. Disponível em: <https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2018(XXII).pdf>. Acesso em 14 de ago. 2019.

MORENO, Patrícia Ferreira. América em transe: Uma proposta metodológica para o estudo dos "Cinemas Novos" da década de 60. *Anais do Simpósio Nacional de História (ANPUH)*. 2006. Disponível em: <http://www.rj.anpuh.org/Anais/2006/conferencias/Patricia%20Ferreira%20Moreno.pdf>. Acesso em 10 de fev. 2019.

MORENO, Patrícia Ferreira. *Filme de Artista no Brasil da década de 1970:* formas e espaços diferenciados de produção e (re)produção. Anais do VIII Encontro de História da Arte, Campinas, Unicamp, 2012. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Patricia%20Ferreira.pdf>. Acesso em 02 de set. 2018.

MORENO, Patrícia Ferreira. *Quasi cinema: a musealização dos filmes de artista no Brasil*. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História*, Natal, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364855713_ARQUIVO_PatriciaMoreno-TextoQuasicinema-anpuh2013.pdf>. Acesso em 03 de set. 2018.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. KORNIS, Mônica Almeida. *História e Documentário*. Rio de Janeiro: editora FGV, 2012.

NETO, Américo Rodrigues de Almeida; TOLENTINO, Célia. Mestre Candeias: o homem e seus filmes. *Revista Baleia na Rede*, UNESP, Marília (SP), v. 1, n. 4, p. 152-162, 2007. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao04/mestre.pdf >. Acesso em 18 de jan. 2018.

NEVES, Maria Neli Costa. Influências e Convergências: Brecht, Artaud, Glauber Rocha. *Revista Desenredos*, Teresina, ano 5, n. 16, jan-mar de 2013. Disponível em: <desenredos.dominiotemporario.com/doc/16-artigo-Brecht-MariaNeli.pdf>. Acesso em 24 jun. 2018.

NICOLAZZI, Fernando. *Algumas reflexões sobre história e cinema*. Ouro Preto, Revista História da historiografia ouro preto, n. 6, mar. 201, p. 190-198. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/viewFile/222/171>. Acesso em 20 de mai. 2018.

NOGUEIRA, Cícero de Brito. Transposição do HQ para o cinema. *Revista da Faculdade Santo Agostinho,* Teresina, v. 9, n. 2, p. 81-97, ago./dez. 2012. Disponível em: <http://www4.fsanet.com.br/revista/index.php/fsa/article/viewFile/37/48>. Acesso em 21 de fev. 2019.

NUNES, Elaine Alves Trindade. *A legendagem da televisão por assinatura no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/...13092012.../2012_ElaineAlvesTrindadeNunes.pdf>. Acesso em 12 de mar. 2018.

NUÑES, Fabián Rodrigo Magioli 'La hora de los hornos' como modelo cinematográfico nas revistas cinematográficas latino-americanas. *Anais da XIII Socine*, 2009. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2009/8049/fabian_rodrigo_magioli_nunez/la_hora_de_los_hornos_como_modelo_cinematografico_nas_revistas_cinematograficas_latino_americanas>. Acesso em 28 de ago. 2019.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *Poesia na tela*. Belo Horizonte, UFMG. Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos, Belo Horizonte, v.5, n.10, p.57-64, 2009. Disponível em: <www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/txt/article/viewFile/10052/8956>. Acesso em 25 de mar. 2018.

OLIVEIRA, Geovana Quinalha de. *Caramujo Flor, o "cinema de poesia" de Joel Pizzini*. Revista Rascunhos Culturais; Coxim/MS, v.5, n.10, p. 73-87, jul./dez. 2014. Disponível em: <revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2015/08/10ed_artigo_4.pdf>. Acesso em 05 set. 2018.

OLIVEIRA, Leonardo D'Ávila de. *Desbunde e Descolonização: Combate em línguas em Gramiro De Matos*. Revista e-scrita - Revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, v.5, n.1, 2014. Disponível em: <http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RE/article/view/1217/pdf_193>. Acesso em 08 jul. 2018.

OLIVEIRA, Pedro da Rocha. *O super-8 nas alagoas de Zumbi*. In: SILVA NETO, Antonio Leão. Super-8 no Brasil: um sonho de Cinema. São Bernardo do Campo: edição do autor, 2017, p. 11-12.

OLVIEIRA, Sandro de. A atuação experimental e o gestus da agressão em Júlio Bressane. *Anais de Textos completos da XXI Socine 2017*, UFPB, João Pessoa, out. 2017, p. 658-665. Disponível em: <https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2017(XXI).pdf>. Acesso em 29 nov. 2019.

OTTATI, Rafael; SENRA, Flávio Pereira. O Cânone e a Sexualidade em Panamérica, de José Agrippino de Paula. *Revista de Estudos Literários da UEMS*, ano 4, v. 2, n. 7, 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5915462.pdf>. Acesso em 27 jun. 2019.

PALLAMIN, Vera. Cinema e metrópole. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP*, ed. 17, p. 10-33, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43397>. Acesso em 14 de ago. 2019.

PANNACCI, Renato Coelho. A trajetória de Jairo Ferreira. *Anais da XVII Socine*, Palhoça (SC), out. 2013, p. 1078-1087. Disponível em: <https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2013(XVII).pdf>. Acesso em 01 de ago. 2019.

PANNACCI, Renato Coelho. *A trajetória de Luiz Rosemberg Filho.* Anais da XX Socine, Curitiba, out. 2015. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2015/15300/renato_pannacci/a_trajetoria_de_luiz_rosemberg_filho>. Acesso em 10 de nov. 2019.

PANTENBURG, Volker. *Org*. Disponível em: <https://www.arsenal-berlin.de/en/edition/dvds/org.html>. Acesso em 15 de abril. 2019.

PAPE, Lygia. Depoimento. In: Amaral, Aracy (org.). *Catálogo Expoprojeção 73*. São Paulo Centro de artes novo mundo, 1973. Disponível em: <www.expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catalogo_73.pdf>. Acesso em 28 de mar. 2019.

PAULA, José Agrippino de. *Lugar Público*. São Paulo: Papagaio, 2004.

PAULA, José Agrippino de. *Panamérica*. São Paulo: Papagaio, 2001.

PEIXOTO, Mário. *Limite: "scenario" original*. Rio de Janeiro: Sette Letras, Arquivo Mário Peixoto, 1996.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil – ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Ibrasa, 1981.

PRESOS Políticos Brasileiros: Acerca da repressão fascista no Brasil. Porto, Portugal: Edições Maria da Fonte. 1976.

RAMOS, André de Freitas. Quando a Luz se apaga - A linguagem visual de Kyle Cooper nos créditos iniciais para produções cinematográficas. Dissertação (Mestrado em Design) - PUC-

RJ, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12435/12435_1.PDF>. Acesso em 02 de mar. 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova História do Cinema Brasileiro, v.2*. São Paulo: edições Sesc, 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Marginal. In: MIRANDA, Luiz FELIPE; RAMOS, Fernão Pessoa. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, 2000, p. 141-143.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RASIA, Régis Orlando. *Rogério Sganzerla e o cinema que pensa e experimenta o ensaio*. Anais da XIX Socine, UNICAMP, Campinas, p. 582-587, out. 2016. Disponível em: <https://www.socine.org/wp-content/uploads/anais/AnaisDeTextosCompletos2015(XIX).pdf>. Acesso em 07 de mar. 2019.

RIBEIRO, José Américo. *Uma Paixão Chamada Cinema*. Belo Horizonte: Com Arte, 2013.

RIBEIRO, José Rafael da Encarnação Marques. *Relatório do Estágio decorrido na Sintagma Traduções, LDA*. Lisboa: Universidade de Lisboa (Mestrado em tradução), 2010. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/2620/1/ulfl080839_relatorio_de_estagio.pdf>. Acesso em 20 de mar. 2018.

ROCHA, Flávio Rogério. Dinafilmes e o Cineclubismo: a distribuição alternativa de curtas-metragem durante a década de 1970 no Brasil. *Revista Domínios da Imagem*, Londrina (PR), v. 5, n. 9, p. 83-93, 2011. Disponível em: <www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23385>. Acesso em 14 de ago. 2019.

ROCHA, Flávio Rogério. *O GRIFE, Grupo dos realizadores independentes de filmes experimentais*. In: SILVA NETO, Antonio Leão. Super-8 no Brasil: um sonho de Cinema. São Bernardo do Campo: edição do autor, 2017, p. 22-23.

ROCHA, Flávio Rogério. *Super-8 Circuitos: o pequeno cinema entre espaços, debates e polêmicas*. Anais Socine 2013. São Paulo: Socine, 2014.
ROCHA, Glauber. *Resistir para não se negar*. In: BENTES, Ivana (org.) Cartas ao mundo, p. 267-269. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROSSATO, Leonardo Barbosa. *Dinafilme e o caso ´O Homem que Virou Suco´: um estudo de caso sobre a distribuição cineclubista*. Anais da XIII Socine, out. 2009. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2009/8150/leonardo_barbosa_rossato/dinafilme_e_o_caso_o_homem_que_virou_suco_um_estudo_de_caso_sobre_a_distribuicao_cineclubista>. Acesso em 14 de mar. 2019.

SALVI, Ana Helena. *A imagem da cidade no cinema, São Paulo, anos 80*. Dissertação (Mestrado) – FAU/USP, São Paulo, 2000.

SANTOS FILHO, Francisco Aristides de Oliveira. O Palhaço Degolado e os estilhaços da Cultura Brasileira. *Anais da XIV Socine*, out. 2010. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2010/10182/francisco_aristides_de_o_s_filho/o_palhaco_degolado_e_os_estilhacos_da_cultura_brasileira>. Acesso em 16 de jul. 2019.

SANTOS, Priscila. *Redescobrindo Paulo Bruscky - Os três caminhos de sua produção audiovisual*. Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), UnB, Brasília, set. 2006. Disponível em: <www.portcom.intercom.org.br/pdfs/153736497810647252051552693415145687634.pdf>. Acesso em 18 de mai. 2019.

SCHIFINO, Reny Scifoni. *Direito à creche: um estudo das lutas das mulheres operárias no município de Santo André*. 2012. 169 p. Dissertação (mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/250711>. Acesso em 18 de set. 2019.

SCHVARZMAN, Sheila. Construindo a história na televisão: Marc Ferro e os Cinejornais em Histoire Parallèle. *Revista Tempo*, Niterói, v. 20, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S141377042014000100216&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em 17 de abril. 2019.

SCHVARZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as Imagens do Brasil*. São Paulo: UNESP, 2004.

SERPA. Miguel Pereira. *Filme-ensaio ou o cinema da experiência*. Esferas, Brasília, v. 4, 2014. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/5332/3452>. Acesso em 15 de abril. 2019.

SIEGA, Paula. A estética da fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes. *Confluenze*, Università di Bologna. v. 1, n. 1, p. 158-177, 2009. Disponível em: <https://confluenze.unibo.it/article/view/1421>. Acesso em 15 jun. 2018.

SILVA, Adeilton Lima da. *A estética teatral no cinema de Glauber Rocha* (Artaud e Brecht). 2006. 91 p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), UNB, Brasília, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3181/1/2007_AdeiltonLimaSilva.pdf>. Acesso em 17 nov. 2019.

SILVA, Alessandra Schimite da. O ano do dragão: "1968" e o Protesto Mudo de Glauber Rocha. *Anais da XV Socine*, out. 2011. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2011/11702/alessandra_schimite_da_silva/o_ano_do_dragao_1968_e_o_protesto_mudo_de_glauber_rocha>. Acesso em 06 de ago. 2019.

SILVA, Maria Carolina Granato da. Que ninguém, nunca mais, ouse duvidar da capacidade de luta dos trabalhadores, o filme; personagens e espectadores: Cinema militante no ABC (1979-80). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH)*, São Paulo, jul. de 2011. Disponível em: <www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300659271_ARQUIVO_Queninguempersonagenseespectadores.pdf>. Acesso em 20 de jul. 2019.

SILVA, Mateus Araújo (org). *Jean Rouch: Retrospectivas e Colóquios no Brasil*. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

SILVA, Mateus Araújo. *Figurações da história no Glauber Rocha maduro*. Porto Alegre: Sulina, 2017.

SILVA, Patrícia Rebello da. Sob o risco do ensaio: (de) formações na história do documentário. *Revista Digital de Cinema Documentário*, Rio de Janeiro, n.14, 2013.

Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5372093>. Acesso em 15 de abril. 2019.

SOLAÑAS. Fernando Pino. *La Mirada, Reflexiones sobre cine y cultura*. Entrevista concedida a Horacio González. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
SOUKI, Tarik. Una Poética de la Didactica (Sobre Fernando Birri). *Doc On-line*, n. 10, ago. 2011, p.105-152. Disponível em: <doc.ubi.pt/10/artigos_tarik_souki.pdf>. Acesso em 15 de abr. 2019.

SOUZA Carlos Roberto de. *A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1981.

SOUZA, Bruno Henrique Alvarenga. *A literatura menor de Graciliano: uma cartografia de Infância*. 2017. 108 p. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETRAL7PLD/1/disserta__o_bruno_henrique_alvarenga_souza.pdf.> . Acesso em 10 de abr. 2019.

SOUZA, Carlos Roberto de. *O cinema em Campinas nos anos 20 ou a Hollywood brasileira*. Dissertação (Mestrado e Meios e Processos Audiovisuais), ECA-USP. São Paulo, 1979.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

STERNHEIN, Alfredo. *Cinema da Boca: Dicionário de Diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

STIGGER, Helena. *Ditadura Militar – do cinema político ao histórico*. Anais da XV Socine, out. 2011. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2011/11424/helena_stigger/ditadura_militar_do_cinema_politico_ao_historico>. Acesso em 01 de ago. 2019.

SUZUKI JUNIOR, Matinas. Caetano escreve livro sobre os anos 60. Folha *de São Paulo*, São Paulo, 21 abr.1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/21/brasil/36.html>. Acesso em 14 mai. 2018.

TEDESCO, Marina Cavalcanti Tedesco. Será que ela é? (Não) Pertencencimentos do Nuevo Cine Latinoamericano. *Anais da IV Socine*, out. 2010. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2010/10054/marina_cavalcanti_tedesco/sera_que_ela_e_nao_pertencencimentos_do_nuevo_cine_latinoamericano>. Acesso em 14 de mar. 2019.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas "não narrativos"*: Experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2013.

TONACCI, Andrea. Entrevista com Andrea Tonacci. Entrevista concedida a Daniel Caetano, Francis Vogner, Francisco Guarnieri e Guilherme Martins. *Revista Contracampo*, Niterói, 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm>. Acesso em 14 jun. 2019.

TONNACI, Andrea. Devir-Tonacci. Entrevista concedida a André Brasil, César Guimarães e Cláudia Mesquita. In: BRASIL, André. MESQUITA, Cláudia (orgs.). Dossiê Andrea Tonacci. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, jul/dez 2012. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4693538/mod_resource/content/1/Devires%2C%20Vol.9%2C%20n.2%2C%20Jul-Dez%202012%20%28Andrea%20Tonacci%29.pdf>. Acesso em 12 de jan. 2020.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber Pátria Rocha Livre*. São Paulo: Senac, 2001.

VERGARA, Carlos. Carlos Vergara. In: Amaral, Aracy (org.). *Catálogo Expoprojeção 73*. São Paulo: Centro de artes novo mundo, 1973. Disponível em: <www.expoprojecao.com.br/_pdf/expo_catalogo_73.pdf>. Acesso em 14 de ago. 2019.

VIANA, Marcelo Andrade Viana. José Agrippino de Paula: inovação e experimentação no contexto da produção cultural dos anos 1960. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 12, p. 437-451, jan. 2014. Disponível em: <www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL12-Art28.pdf>. Acesso em 10 mai. 2018.

VIEIRA, Iuli Nascimento. Créditos cinematográficos, o filme já começou. *Revista Rascunho da UFF*, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/10>. Acesso em 27 de fev. 2018.

WANDERLEY, Sonia Maria de Almeida Ignatiuk. Eu vi o Brasil na tevê: Estado e televisão nos anos 1950. *Anais do XIII Encontro de História Anpuh-Rio*, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1213040445_ARQUIVO_EuvioBrasilnateve-textocompleto(Anpuhregional2008).pdf>. Acesso em 07 de dez. 2018.

WERNECK, Ronaldo. A modernidade perene de Cataguases. *Revista da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <www.cultura.mg.gov.br/images/2014/Suplemento/SLMG_-_Especial_Cataguases_pdf.pdf>. Acesso em 20 de jun. 2018.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. Conversas Seminário Perspectivas estéticas do cinema brasileiro. In: MORAES, Malu (org.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: seminário*. Brasília: UnB, Embrafilme, 1986.

FILMOGRAFIA

CURTAS E MÉDIAS-METRAGENS

A Causa Secreta (1971, José Américo Ribeiro)

A Festa (1967, Luiz Alberto Sartori Inchausti)

A Morte da Strip-Teaser (1969, Eduardo Leone)

A Vida Apenas (1969, Moacir de Oliveira)[8]

A Visita do Velho Senhor (1976, Ozualdo Candeias)

Amérika (1979, Otávio Bezerra)

Anjo Torto (1969, José Américo Ribeiro)

Arrasta a Bandeira Colorida (1970, Aloysio Raulino e Luna Alkalay)

Auschwitz (1980, Luiz Rosemberg Filho)

Bárbaro e Nosso (1970, Márcio Souza)

Blábláblá (1968, Andrea Tonacci)

Burp (1968-1969, Cristina Brandt e Sandro Sandroni)

Congo (1972, Arthur Omar)

Contestação (1967-1969, João Silvério Trevisan)

Crioulo Doido (1970, Carlos Alberto Prates Correia)

Cu da Mãe (1969, Sebastião de Souza)

Dez Jingles para Oswald de Andrade (1972, Rolf de Luna Fonseca)

Doce Amargo (1968, André Luiz Oliveira e José Umberto Dias)

Documentário (1966, Rogério Sganzerla)

Esparta (1968, Milton Gontijo)[9]

Esta Rua tão Augusta (1966, Carlos Reichenbach)

Estudantes: Condicionamento e Revolta (ou *Os Anos Passaram*, 1968-1969, Peter Overbeck)

Eu Sou a Vida, Eu Não Sou a Morte (1970, Haroldo Marinho Barbosa)[10]

Febre Nossa de Cada Dia (1968, Aron Feldman)

Histórias em Quadrinhos (1969, Álvaro de Moya e Rogério Sganzerla)

[8] Cópia não acessada; VHS da Cinemateca não foi localizado no acervo.
[9] Cópia não acessada; VHS da Cinemateca não foi localizado no acervo.
[10] Não encontrado

Indústria (1968, Ana Carolina)

Inventário da Rapina (1985, Aloysio Raulino)

Já Não Se Fazem Almas Como Antigamente (1981, Aron Feldman)

Jardim Nova Bahia (1972, Aloysio Raulino)

Lacrimosa (1970, Aloysio Raulino e Luna Alkalay)

Lavra Dor (1968, Paulo Rufino; Ana Carolina reivindica autoria)[11]

Manhã Cinzenta (1969, Olney São Paulo)

Meio-dia (1970, Helena Solberg)

Metro x Mangue (1976, Aron Feldman)

Meu Nome É Tonho (1969, Ozualdo Candeias)

Milagre de Lourdes (1965-1966, Carlos Alberto Prates Correia)

Morte Branca (1968, José Américo Ribeiro)

Mulher e Pedras (1968, Maria José Rago Campos e Paulo Antonio Pereira)

Neblina (1968, Noilton Nunes)

Nosferato no Brasil (1971, Ivan Cardoso, Super-8)

Nosso Fausto (1966, Jorge Dantas)

Novelo (1968, Gilberto Gerlash e Pedro Paulo de Souza)

O Amno de 1798 (1975, Arthur Omar)

O Artista (1967, Luiz Carlos Ribeiro Borges)

O Bem-Aventurado (1966, Neville d'Almeida)

O Candinho (1976, Ozualdo Candeias)

O Começo é Difícil, Novamente o Atentado (1969, Camilo Souza Filho)

O Noivado (1967, Edney Silvestre)

O Pacote (1982, Aron Feldman)

O Parto (1974-1975, Celso Luccas e José Celso Martinez Corrêa)

O Pedestre (1966, Otoniel Santos Pereira)

O Tigre e a Gazela (1976, Aloysio Raulino)

Ocorrência (ou *Ocorrência Policial*, 1966, Luiz Otávio Madureira Horta)

[11] Segundo indicação da realizadora; seu nome não consta nos créditos

Olho Por Olho (1966, Andrea Tonacci)

Os Marginais (1968, Carlos Alberto Prates Correia e Moisés Kendler)

Ovelha Negra, uma Despedida de Solteiro (1975, Haroldo Marinho Barbosa)

Pantera Negra (1968, Jô Oliveira)

Pastores Desavisados (1968, Ricardo Teixeira Salles)

Por Exemplo Butantã (1968, Roman Stulbach)[12]

Porto de Santos (1978, Aloysio Raulino)

Queda e Ascensão (1969, Ricardo Pio)

Réquiem (1968/1969, Francisco Dornelas)

Retorna, Vencedor (1968, Aloysio Raulino)

Rosae Rosa (1968, Rosa Maria Antuña)

Roteiro do Gravador (1967, Sylvio Lanna)

Ruptura (1967, José Américo Ribeiro)

Sentença de Deus (1972, Ivan Cardoso, Super-8)

Solo (1969, Rosa Maria Antuña)[13]

The Southern Contest Myth (1969, Djalma Limongi Batista)

Toda a Memória das Minas (1978, Geraldo Veloso)

Um Clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora (1968, Djalma Limongi Batista)

Um Dia um Galaxie (1969, Rafael 60)

Um Pedreiro (1966, Dayz Peixoto Fonseca)

Uma Nega Chamada Tereza (ou *Que Maravilha*, 1970-1973, Fernando Coni Campos)

Venha Doce Morte (1967, Sérgio Bernardes Filho)

Vida é Consumo (1969, Ênio Lamoglia Possebon e Walter Hiroqui Ono)

Você Também Pode Dar um Presunto Legal (1971, Sérgio Muniz)

Vôo Interrompido (1970-1971, José Umberto Dias)

Zézero (1974, Ozualdo Candeias)

---

[12] Cópia não acessada

[13] Cópia não acessada; VHS da Cinemateca não foi localizado no acervo; a filha da cineasta, Rosa Antuña informou que tem uma cópia em 16mm e que, no futuro, gostaria de restaurar

LONGAS-METRAGENS

25 (1975, José Celso Martinez Corrêa e Celso Luccas)

A Agonia (1976, Júlio Bressane)

A Família do Barulho (1970, Júlio Bressane)

A Herança (1970, Ozualdo Candeias)

A Ilha dos Prazeres Proibidos (1978, Carlos Reichenbach)

A Lenda de Ubirajara (1975, André Luiz Oliveira)

A Margem (1967, Ozualdo Candeias)

A Mulher de Todos (1969, Rogério Sganzerla)

A Possuída dos Mil Demônios (1970, Carlos Frederico)[14]

Abismu (1977, Rogério Sganzerla)

América do Sexo (1969, Flávio Moreira Da Costa, Leon Hirzsman, Luiz Rosemberg Filho e Rubens Maia)

Amor Louco (1971, Júlio Bressane)

Aopção ou as Rosas da Estrada (1981, Ozualdo Candeias)

As Libertinas (1968, Antonio Lima, Carlos Reichenbach e João Callegaro)[15]

Audácia (ou *Audácia – A Fúria dos Desejos*, 1969, Antonio Lima e Carlos Reichenbach)

Bandalheira Infernal (1975, José Sette de Barros)

Bang Bang (1971, Andrea Tonacci)

Barão Olavo, o Horrível (1970, Júlio Bressane)

Cara a Cara (1967, Júlio Bressane)

Caveira My Friend (1970, Álvaro Guimarães)

Cinema Inocente (1980, Júlio Bressane)

Copacabana Mon Amour (1970, Rogério Sganzerla)

Cristais de Sangue (1975, Luna Alkalay)[16]

Crônica de um Industrial (1976, Luiz Rosemberg Filho)

[14] Copia não acessada; pertence ao acervo do MAM-RJ.
[15] Cópia não acessada.
[16] Cópia não localizada; segundo informações da própria cineasta, não há cópia digitalizada e os negativos encontram-se em avançado estágio e deterioração depositados na Cinemateca Brasileira, o que dificulta exibições públicas.

Cuidado Madame (1970, Júlio Bressane)

Dezesperato (1968, Sérgio Bernardes Filho)

Em Cada Coração um Punhal (1969, João Batista de Andrade, José Rubens Siqueira e Sebastião De Souza)

Extremos do Prazer (1984, Carlos Reichenbach)

Filme Demência (1985, Carlos Reichenbach)

Gamal, o Delírio do Sexo (1968, João Batista de Andrade)

Hitler III Mundo (1968, José Agrippino De Paula)

Imagens (1972, Luiz Rosemberg Filho)

Império do Desejo (1980, Carlos Reichenbach)

Jardim de Guerra (1968, Neville D'Almeida)

Ladrões de Cinema (1977, Fernando Coni Campos)

Lágrima-Pantera, a Míssil (1972, Júlio Bressane)

Lerfá Mú! (1979, Carlos Frederico)

Lilian M: Relatório Confidencial (1975, Carlos Reichenbach)

Mangue Bangue (1970, Neville De Almeida)[17]

Matou a Família e Foi ao Cinema (1969, Júlio Bressane)

Meteorango Kid, o Herói Intergaláctico (1970, André Luiz Oliveira)

Nenê Bandalho (1970, Emílio Fontana)

Noites Paraguayas (1982, Aloysio Raulino)

Nosferato no Brasil (1971, Ivan Cardoso)

O Anjo Nasceu (1969, Júlio Bressane)

O Anjo Negro (1972, José Umberto Dias)[18]

O Anunciador ou o Homem das Tormentas (1970, Paulo Bastos Martins)

O Gigante da América (1978, Júlio Bressane)

O Insigne Ficante (1980, Jairo Ferreira, Super-8)

O Jardim das Espumas (1970, Luiz Rosemberg Filho)

O Lobisomem, o Terror da Meia-Noite (1971, Elyseu Visconti Cavalleiro)

[17] Não foi possível ter acesso à copia, que tem circulado desde 2017
[18] Cópia não acessada

O Mágico e o Delegado (1983, Fernando Coni Campos)

O Mundo de Anônimo Júnior (1972, Aron Feldman)

O Pornógrafo (1970, João Callegaro)

O Profeta da Fome (1969, Maurice Capovilla)

O Rei da Vela (1971-1982, José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes)

O Rei do Baralho (1973, Júlio Bressane)

O Segredo da Múmia (1981, Ivan Cardoso)

O Vampiro da Cinemateca (1977, Jairo Ferreira, Super-8)

Orgia, ou o Homem que Deu Cria (1970, João Silvério Trevisan)

Os Monstros de Babaloo (1970, Elyseu Visconti Cavalleiro)

Perdida (1975, Carlos Alberto Prates Correia)

Perdidos e Malditos (1970, Geraldo Veloso)

Prata Palomares (1970, André Faria Jr.)

Ritual dos Sádicos (ou *O Despertar da Besta*, 1969, José Mojica Marins)

Sagrada Família (1970, Sylvio Lanna)

Sem Essa Aranha (1970, Rogério Sganzerla)

Tabu (1982, Júlio Bressane)

Triste Trópico (1974, Arthur Omar)

Um Filme 100% Brazileiro (1985, José Sette de Barros)

Viagem ao Fim do Mundo (1967-1968, Fernando Coni Campos)

Vida de Artista (1972, Haroldo Marinho Barbosa)

Vozes do Medo (1969-1972, coletivo, com episódios dirigidos por Adilson Bonini, Aloysio Raulino, Cyro del Nero, Gianfrancesco Guarnieri, Hélio Leite de Barros, Mamoru Miyao, Maurice Capovilla, Plácido de Campos Jr., Roberto Santos (coord.), Roman Stulbach e Rui Perotti)