

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - FAFICH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

**VICTOR RIBEIRO GUIMARÃES**

**INVENTÁRIOS DA MARGEM, FIGURAS DO POVO:  
ALOYSIO RAULINO E O CINEMA LATINO-AMERICANO**

Belo Horizonte

2019

VICTOR RIBEIRO GUIMARÃES

**INVENTÁRIOS DA MARGEM, FIGURAS DO POVO:  
ALOYSIO RAULINO E O CINEMA LATINO-AMERICANO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Linha de Pesquisa: Pragmáticas da Imagem

Orientador: Prof. Dr. César Geraldo Guimarães

Belo Horizonte

2019



301.16 Guimarães, Victor Ribeiro.  
G963in Inventários da margem, figuras do povo [manuscrito] :  
2019 Aloysio Raulino e o cinema latino-americano / Victor  
Ribeiro Guimarães. - 2019.  
519 f. : il.  
Orientador: César Geraldo Guimarães.

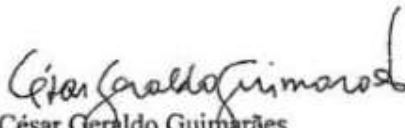
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia

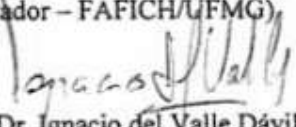
1. Comunicação – Teses. 2. Raulino, Aloysio. 3. Cinema  
latino-americano - Teses. I. Guimarães, César Geraldo. II.  
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de  
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

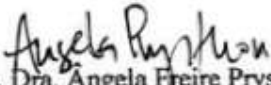
Inventários da margem, figuras do povo: Aloysio Raulino e o cinema  
latino-americano

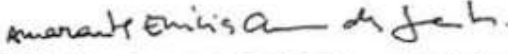
Victor Ribeiro Guimarães

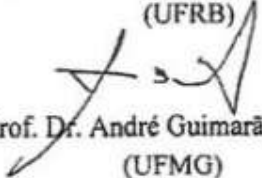
Tese defendida e aprovada pela banca examinadora:

  
Prof. Dr. César Geraldo Guimarães  
(orientador – FAFICH/UFMG)

  
Prof. Dr. Ignacio del Valle Dávila  
(Unila)

  
Profa. Dra. Angela Freire Prysthon  
(UFPE)

  
Profa. Dra. Amaranta Emilia Cesar dos Santos  
(UFRB)

  
Prof. Dr. André Guimarães Brasil  
(UFMG)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 18 de junho de 2019

*Ao Presidente Lula, cujo trabalho criou as condições para que houvesse universidade pública  
para alguém como eu.*

*À memória de meu pai e à persistência de minha mãe, cujos esforços permitiram que eu  
chegasse à universidade.*

*À memória de Aloysio Raulino, cuja obra mudou minha vida.*

## AGRADECIMENTOS

À presidenta Dilma, por resistir até o fim. Ao César, por compartilhar, mesmo em meio ao desmonte generalizado, o mesmo entusiasmo inabalável pelo cinema e pelo pensamento. Aos professores da pós-graduação, especialmente a Cláudia Mesquita, pelas contribuições na revisão do projeto e pela interlocução permanente. Aos integrantes da banca de qualificação, André Brasil e Fabián Nuñez, pelas contribuições fundamentais à pesquisa. Às funcionárias da pós-graduação, Elaine e Tatiana, pela paciência e pela disponibilidade. Aos ocupantes da FAFICH em 2016, que me fizeram acreditar que uma outra universidade é possível.

À companheira Nicole Brenez, cujo pensamento já me acompanha desde o fim do mestrado, mas que se tornou a partir de nosso encontro em 2013 uma interlocutora generosa, uma inspiração diária e, durante o estágio sanduíche em Paris em 2017, uma orientadora inesquecível. Ao amigo de toda a vida Roger Koza, que um dia me fez acreditar que eu tinha vocação para fazer o que faço, e que desde então nunca mais se distanciou. Ao companheiro Alejandro Cozza, que numa tarde de 2009 em Córdoba, me presenteou com uma penca de filmes argentinos que foram minha verdadeira porta de entrada para o cinema latino-americano. À amiga Cecilia Barrionuevo, a quem tive a sorte de encontrar tantas vezes. À companheira Amaranta César, cujo pensamento já me acompanha há tanto tempo, e cujo convite para programar uma mostra no CachoiraDoc foi uma oportunidade única de descoberta que se espalhou por várias páginas desta tese. A Paulo Sacramento, Gustavo Raulino e Otávio Saviotto Raulino, cujo trabalho de restauração e disponibilização da obra de Aloysio Raulino tornaram esta tese possível. À amiga Naara Fontinele, cujo trabalho exuberante como pesquisadora e programadora alimentou esta pesquisa como nenhum outro.

A José Carlos Avellar, porque sem a leitura de *A Ponte Clandestina*, o mais apaixonante livro que conheço sobre o cinema, nada disso seria possível. Ao amigo João Dumans, interlocutor recorrente desde o mestrado, que me apresentou os primeiros filmes de Raulino durante uma sessão da saudosa Mostravideo, e que escreveu o primeiro grande texto sobre o cineasta. Ao amigo Ewerton Belico, pelas conversas constantes durante a tese, e por ter organizado o primeiro conjunto de textos dedicado ao cineasta em 2013. Ao professor Ignacio Del Valle Dávila, cujo entusiasmo com minha apresentação na Socine em 2015 me ajudou a acreditar que eu estava em um caminho frutífero.

À amiga e editora peruana Mónica Delgado, que um dia me presenteou com o belo livro de

Isaac León Frías sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano*, e ao próprio Chacho, a quem tive a sorte de poder convidar para comentar uma sessão no Rio e cujas linhas me ensinaram tanto. Ao amigo peruano Nicolás Carrasco, que encontrei perdido numa festa em Nova Iorque e que se tornou um interlocutor importante. Aos amigos Luciano Castillo e Mario, que me fizeram descobrir um outro cinema cubano quando visitei a ilha em 2015. À Claire Allouche, que conheci em Paris e que se tornou uma parceira de vida. Aos novos amigos que encontrei em Buenos Aires, e que têm me ensinado tanto sobre o cinema e sobre Latinoamérica: o peruano Robinson Díaz, o equatoriano Francisco Álvarez, a colombiana Isabel Cuadros Pedroza, a paraguaia Alexandra Vázquez e a argentina Candelaria Carreño. E ao Quintín, que me fez perceber que ainda tenho muito poucas dúvidas. À Marcella Jacques, que foi uma das primeiras interlocutoras dessa pesquisa, e cujo entusiasmo com o trabalho eu guardo comigo até hoje. Aos companheiros de Cinética, Raul Arthuso, Marcelo Miranda, Pedro Henrique Ferreira, Andrea Ormond, Fabián Cantieri, Francis Vogner dos Reis, Filipe Furtado e Pablo Gonçalo, por me fazer acreditar que o presente da crítica ainda pode abrigar a esperança coletiva. Aos amigos críticos Fábio Andrade, Juliano Gomes e Heitor Augusto, pela inspiração diária. À Ingá, por me fazer acreditar que o futuro da crítica ainda pode ser luminoso. Às estudantes das oficinas da CineBH, do Fronteira e da Vila das Artes, pelo encontro dos nossos olhares. À moradora de rua que um dia dançou ao som de Raulino e Miguel Rio Branco na Aarão Reis, por me fazer acreditar que o cinema ainda pode alguma coisa. Aos colegas do doutorado e do Poéticas, especialmente Bernard Belisário e Tatiana Hora, pelas inquietações compartilhadas. Aos amigos de vida, trabalho e sonho, Luís Fernando Moura, Carla Italiano, Mariana Souto, Vinícius Andrade e Thiago Rodrigues, por conspirar junto. Aos amigos do cinema e do futebol, Foreweron, Leo, Samuca, Alvinho, Maurilove, Ralph, Gabito e Andrezera, por me ajudar diariamente a combater o desânimo. Aos amigos da vida e do ócio, Ju, Terêncio, Bolívia, Lili, Mari, Ribão, Carol, Lolis, Luizinha, Quel, Bruna, Flora, Lili, Riri, Laurinha e Igor, pelo colo, pela escuta e pela presença.

Ao meu pai, por ter criado as condições para que uma vida com o cinema fosse possível. À minha mãe Iêda, por segurar minha mão, mesmo quando tudo desmoronava. Ao meu irmão Clóvis, minha irmã postiça Laura, minha tia Iara e meu primo Juninho, porque sem vocês eu não conseguiria aprender a viver sem ele. À Sophia, porque a infância é a certeza de que o mundo pode recomeçar. À Marina, que renova, todos os dias, minha vontade de viver neste mundo em ruínas.

*Como fugir ao mínimo objeto  
ou recusar-se ao grande? Os temas passam,  
eu sei que passarão, mas tu resistes,  
e cresces como fogo, como casa,  
como orvalho entre dedos,  
na grama, que repousam.*

*Já agora te sigo a toda parte,  
e te desejo e te perco, estou completo,  
me destino, me faço tão sublime,  
tão natural e cheio de segredos,  
tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,  
o povo, meu poema, te atravessa.*

Carlos Drummond de Andrade, *Consideração do poema*

## RESUMO

Esta pesquisa se debruça sobre a filmografia do cineasta brasileiro Aloysio Raulino, na tentativa de investigar como seus filmes engendram variadas figuras do povo, em aproximações contrastantes entre as elaborações figurativas de seu cinema e as de alguns filmes emblemáticos do cinema latino-americano da segunda metade do século XX. Nossa hipótese de trabalho é de que o corpo a corpo investigativo com o cinema de Raulino pode revelar um laboratório vasto e intrigante de formas de figurar o povo, capaz de colocar em perspectiva um conjunto de leituras canônicas da história do cinema latino-americano e também de oferecer novas ferramentas e abordagens para pensar, contemporaneamente, as relações entre o cinema e o povo.

**Palavras-chave:** Aloysio Raulino, Cinema Latino-Americano, Figura, Povo, Figuratividade  
Fílmica

## **ABSTRACT**

This research focuses on the work of the Brazilian filmmaker Aloysio Raulino, in an attempt to investigate how his films engender varied figures of the people, in contrasting approximations between the figurative elaborations of his cinema and those of some emblematic films of the Latin American cinema of the second half of the 20th century. Our working hypothesis is that the analysis of Raulino's cinema may reveal a vast and intriguing laboratory of ways to portray the people, capable of putting into perspective a set of canonical readings of the history of Latin American cinema and also to offer new tools and approaches to think about the relations between the cinema and the people.

### **Keywords**

Aloysio Raulino; Latin-American Cinema; Figure; People; Filmic Figurativity



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: Na vizinhança do fogo: invenção figural e pensamento filmico.....	23
CAPÍTULO 2: O emblema do povo no cinema latino-americano.....	54
CAPÍTULO 3: Viagens ao país do povo: <i>Lacrimosa</i> encontra <i>Tire Dié</i> .....	142
CAPÍTULO 4: O êxtase do povo: <i>Arrasta a Bandeira Colorida</i> encontra <i>P.M.</i> .....	182
CAPÍTULO 5: O olhar do povo? <i>Jardim Nova Bahia</i> encontra <i>Compañero Cineasta Piquetero</i> .....	222
CAPÍTULO 6: Um rosto, o povo: <i>Teremos Infância</i> encontra <i>Carlos, cine-retrato de un “caminante” en Montevideo</i> .....	263
CAPÍTULO 7: Interrogar as figurações do povo: <i>O Tigre e a Gazela</i> encontra <i>Agarrando Pueblo</i> .....	292
CAPÍTULO 8: O rumor do povo: <i>O Porto de Santos</i> encontra <i>À Valparaiso</i> .....	350
CAPÍTULO 9: Odisseias do povo: <i>Noites Paraguayas</i> encontra <i>Gregorio</i> .....	388
CAPÍTULO 10: Alegorias do povo: <i>Inventário da Rapina</i> encontra <i>Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro</i> .....	444
CONCLUSÃO: As figuras do povo e a vontade radical no cinema latino-americano.....	488
Referências bibliográficas:.....	510

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa começou com uma noite mal dormida. Era um já distante sábado, dia 23 de novembro de 2013, e o Cine Humberto Mauro receberia a estreia da cópia restaurada em 35mm de *Noites Paraguayas* (1982), o único longa-metragem dirigido por Aloysio Raulino<sup>1</sup>, na retrospectiva dedicada a ele no *forumdoc.bh* daquele ano. O corpo tremia de expectativa, porque nas noites anteriores, um a um, os curtas-metragens de Raulino haviam ocupado aquela tela tão familiar, e seu impacto acumulado em mim era como o de haver descoberto, no cinema, um continente novo. O clima da sala era de uma emoção rara, porque Raulino (ou Raul, como muitos o chamavam carinhosamente) havia sido um frequentador e amigo do festival, e só não esteve presente entre nós durante a retrospectiva porque faleceu subitamente alguns meses antes daquele novembro. E então aconteceu. *Noites Paraguayas* explodiu na tela, numa luminosidade fulgurante, tilintando como uma estrela há muito adormecida em noite de reestrela, em cores de uma vivacidade única, que pareciam condensar e multiplicar toda a beleza dos filmes anteriores. Na saída da sessão, eu falava pelos cotovelos, arrumava pequenas brigas com quem parecia não compartilhar do meu entusiasmo, não me aguerde de ansiedade. Nem a tradicional cerveja pós-forumdoc na Cantina do Lucas foi capaz de aplacar o ânimo. Fui embora mais cedo, dormi pessimamente, acordei ainda obcecado e comecei a escrever. Em algumas linhas desencontradas e inconvenientes trocadas com meu orientador e parceiro César Guimarães em plena manhã de domingo, intuí que naquele tumulto se aninhava um projeto de doutorado – ou, mais sinceramente, um projeto de vida. Desde então, o cinema de Raulino tem me acompanhado todos os dias.

Antes daquele festival, eu só conhecia três ou quatro filmes de Raulino, que já haviam mobilizado minha atenção, mas não de maneira tão concentrada e fulminante. Todas as questões que me perseguiram desde o momento em que entendi que o cinema seria a minha vida (O que pode um filme diante do mundo? O que o cinema tem a ver com a política? Como filmar um país? Como intervir na história com o cinema?) encontravam ali, naquele conjunto de filmes, um imenso campo de pensamento e imaginação. Desde então, a obra de Raulino se tornou uma espécie de farol, a iluminar meu trabalho diário como pesquisador, como crítico, como programador, como alguém que ainda crê que o cinema é capaz de transformar alguma

---

<sup>1</sup> Durante a retrospectiva dedicada a Aloysio Raulino pelo 17º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia e Cinema.

coisa, nossa forma de perceber o mundo, de pensar a história, de viver em comum. Seu cinema também se tornou uma reserva de energia e de sonho diante de uma realidade cada vez mais sufocante: frente a um desânimo qualquer, como esse que se abate sobre nós a cada manhã há tanto tempo, era sempre possível rever *Lacrimosa* (1970) pela centésima vez, descobrir uma dobra nova em *Teremos Infância* (1974), organizar uma sessão de *O Tigre e a Gazela* (1976) na rua, reencontrar um rosto ou uma palavra de *Noites Paraguayas*.

Para dar conta desse sentimento de profundo entusiasmo, seria possível começar com uma imagem: um plano geral nos mostra as margens de uma avenida em um dia chuvoso. Ao lado, um rio que acompanha o asfalto. A seguir, duas cartelas: "Recentemente foi aberta uma avenida em São Paulo. Ela nos obriga a ver a cidade por dentro". Com essa associação entre imagem e texto começa *Lacrimosa* (1970), filme que Raulino e Luna Alkalay (sua esposa e colaboradora fundamental à época) realizam ainda na universidade, entre dezembro de 1969 e fevereiro de 1970. Essas duas frases – e o filme que passa a existir impregnado delas – poderiam ser tomadas como uma espécie de carta de princípios da filmografia de Raulino como diretor. Desde então, seu cinema será sempre atravessado por uma busca inveterada por figurar temas, paisagens e figuras humanas à margem, sempre animada por um engajamento político indissociável de um compromisso com a poesia.

A obrigação de “ver a cidade por dentro” se materializa no longo *travelling* que se segue às cartelas iniciais (filmado de dentro do Fusca de Alkalay) e descortina a beira da Marginal Tietê: vemos o mato que se acumula nas encostas, lampejos da indústria metalúrgica, casebres de madeira, outdoors publicitários, alguns passantes ocasionais. Na banda sonora, os acordes iniciais de uma milonga, depois algumas estrofes do cancionero popular do norte da Argentina<sup>2</sup> (animadas pelo som do *charango*), em trechos musicais sempre entrecortados por longos silêncios. Na metade do filme, uma alteração radical no regime formal estabelecido até ali: a câmera abandona a janela do carro e entra em uma favela. Em um só gesto, concretização do ímpeto revelatório (é preciso conhecer “como vive a outra metade”, para citar o fotógrafo pioneiro Jacob Riis) e afirmação de um ponto de vista situado (o do “estrangeiro” que busca o encontro). Nesse novo espaço, tudo muda: a primeira imagem que vemos é o rosto e o olhar lancinante de um menino negro, que toma todo o

---

<sup>2</sup> Foi impossível recuperar a letra inteira da canção, mas os versos “Al caminito de Yavi/lo he de mandar dorar/pa que venga mi vidita/calladita sin llorar” pertencem ao cancionero popular da província de Jujuy (na divisa com a Bolívia), de acordo com o inventário efetuado por Juan Alfonso Carrizo (2003).

quadro. O olhar-câmera se torna uma constante, e adquire múltiplas encarnações: as crianças espreitam com curiosidade, um rapaz negro canta e sorri (não há som direto, mas é possível distinguir seu canto) encarando a câmera (que dança junto com ele), uma família inteira posa diante de um barraco. Na banda sonora, silêncios entrecortados por trechos do Réquiem de Mozart (cujo movimento *Lacrimosa* dá título ao filme).

Já neste primeiro grande filme, o cinema de Aloysio Raulino afirma sua diferença radical em relação à tradição do documentário brasileiro que se fazia até então. De um lado, há a atenção à materialidade do espaço filmado e uma inscrição do tempo que vai muito além do regime da informação que dominava os filmes expositivos da década anterior (“O tempo passa a contar no cinema documentário”, afirma Bernardet em texto recente dedicado a rever *Lacrimosa*<sup>3</sup>); de outro, a insinuante presença dos sujeitos filmados, que contrasta com as cartelas em tom de denúncia (não podemos esquecer que se trata de uma das épocas mais brutais da ditadura). No entanto, se os olhares frontais para a câmera afirmam uma singularidade dos sujeitos filmados, a intervenção da música transcende a imediatez da situação filmada, fazendo com que cada rosto único e insubstituível se conecte a uma narrativa muito maior.

Aos habitantes da favela de *Lacrimosa*, seria preciso acrescentar os migrantes nordestinos de *Jardim Nova Bahia* (1971), os meninos de rua de *Teremos Infância*, os homens e mulheres negras de *O Tigre e a Gazela*, os estivadores e as prostitutas de *O Porto de Santos*, os imigrantes paraguaios, os índios e os operários de *Noites Paraguayas*, entre muitos outros. Nesse mergulho no universo popular, todo o cinema de Raulino é animado por uma paixão pelo rosto: das fotografias de *Arrasta a bandeira colorida* (1970) aos rostos na praça que encerram *Noites Paraguayas*, sua câmera frequentemente decide isolar um personagem e delimitar um quadro em que a face ocupa o centro magnético da atenção do espectador. No entanto, em todos esses filmes, o rosto é o absoluto contrário de um objeto de fetiche: se interessa filmá-lo de frente, é porque este se torna a fonte de um olhar que nos interpela diretamente – não apenas para dinamitar a transparência ao tornar o antecampo sensível – como nos inesquecíveis olhares-câmera de *Teremos Infância* –, mas, principalmente, para fazer com que o rosto nos devolva o olhar que lançamos sobre ele, interrogando diretamente o espectador. Raulino é um cineasta que fez do olhar-câmera (BONITZER, 1977) o *leitmotiv* de

---

<sup>3</sup> “A discreta revolução de Aloysio Raulino” (2013).

toda uma obra, dedicando-se, a cada filme, a inscrever sob novas formas o espaço – cinematográfico e político – existente entre o olho da câmera e o olhar dos sujeitos filmados, e a encontrar novas maneiras de pensar as relações entre quem filma, quem é filmado e o espectador.

Outro gesto formal recorrente em Raulino materializa essa conexão incessante entre o individual e o coletivo. Trata-se da panorâmica que se move do rosto de um personagem que fala em direção ao entorno, onde a câmera descobre outros sujeitos (à margem da cena) que, por força do reenquadramento, passam a integrar o filme. Em *Jardim Nova Bahia*, há esse momento em que vemos o protagonista Deutruedes em plano médio (e ouvimos seu depoimento sobre o trabalho de camponês no Paraná) e o quadro – mantendo a continuidade temporal – decide se mover para a direita, descobrindo uma família igualmente pobre, que observa atentamente a filmagem. De forma ainda mais intensa, em *Teremos Infância*, o quadro subitamente se move do rosto do protagonista (o ex-“menor abandonado” Arnulfo Silva) até dois meninos de rua que observam a cena, essa em que Arnulfo nos contava sobre sua infância de sofrimento. O gesto do reenquadramento súbito, que “abandona” o protagonista para encontrar outros sujeitos e compor um retrato coletivo<sup>4</sup>, constrói uma relação subterrânea entre os personagens, como se nos dissesse: há mais, há outros como ele. A aderência metafórica à margem se torna concreta nessa inclusão abrupta do fora-de-campo.

Em *Jardim Nova Bahia*, a panorâmica descrita acima é seguida por uma sequência notável de retratos de trabalhadores da construção civil, animados pela voz de uma mulher que canta, com sotaque nordestino, uma canção de amor. O cinema de Raulino consegue a rara proeza de ser ao mesmo tempo atento à singularidade de cada sujeito filmado (haveria algo mais singular do que o olhar?) e marcadamente poético-alusivo, ao tecer relações subterrâneas entre os personagens e se dirigir de maneira cifrada às outras cenas da vida social (como no final de *Lacrimosa*, em que os versos de Ángel Parra se sobrepõem à imagem de um mapa do Brasil em negativo).

---

<sup>4</sup> Jean-Claude Bernardet faz um comentário depreciativo sobre esse procedimento em *Tarumã* (1975): “Uma vez apresentada a situação, a única coisa que realmente importa é a fala da mulher, mas a câmera não quer ou não consegue se fixar exclusivamente nela. É como se se movimentasse, de um modo um tanto supérfluo, para evitar a monotonia, para criar alguma diversificação, algum dinamismo” (BERNARDET, 2003, p. 120). Talvez por não colocar esse gesto em perspectiva, Bernardet é incapaz de relacioná-lo a uma característica maior do cinema de Raulino, que consiste na oscilação constante entre o singular e o geral, que ele mesmo reconhece mais adiante, quando escreve sobre *Jardim Nova Bahia* (p. 138).

Na ficção *Noites Paraguayas*, cruzando o caminho do personagem principal, encontraremos não apenas seus companheiros paraguaios, mas também o garçom nordestino, os operários da construção civil, os índios guarani. Em uma das sequências de impronta ensaística, um pedreiro negro lê trechos de *Vidas Secas* para o protagonista, enquanto vemos uma intervenção súbita das imagens do filme de Nelson Pereira dos Santos. Com a liberdade que a ficção lhe permite, Raulino conecta vários personagens e traça uma vasta história dos vencidos – que é também (como não poderia deixar de ser) uma história dos resistentes –, ao mesmo tempo em que produz uma alusão à luta dos marginais na metrópole. Essa coexistência entre uma dramaturgia fortemente coral e um gesto poético-alusivo pronunciado é uma das características fundamentais desse cinema.

A heterogeneidade formal do cinema de Raulino muitas vezes tenderá a uma composição singular entre o documentário, a ficção e o ensaio. Trata-se de um cinema ao mesmo tempo “instintivo, atento, feito no exato momento do encontro entre cineasta e corpo, cineasta e face” (DARACA, 2013, p. 131) e extremamente sofisticado, que aposta no trabalho da montagem para produzir conexões entre as imagens e os sons mais variados. Mais conhecido por ser um de nossos maiores diretores de fotografia – fotografou mais de cem filmes –, Raulino possui uma obra autoral vibrante e original, que se estende do início dos anos 1970 até o começo do século XXI. Esses filmes – alguns já integrantes de certo cânone do cinema brasileiro<sup>5</sup>, a maior parte ainda muito pouco conhecida<sup>6</sup> – vêm sendo redescobertos aos poucos<sup>7</sup>, e revelam uma conjunção notável de traços estéticos frequentemente

---

<sup>5</sup> *Jardim Nova Bahia* (1971) é um filme crucial para o arco conceitual e histórico do influente *Cineastas e Imagens do Povo*, de Jean-Claude Bernardet. *O Porto de Santos* e *Tarumã* também são analisados no livro.

<sup>6</sup> Para ficarmos em apenas um exemplo da dificuldade de acesso ao cinema de Raulino, um filme extraordinário como *Teremos Infância* (1974), ganhador do prestigiado festival de Oberhausen, só existia, até o lançamento de sua obra completa já com esta tese em andamento, em uma única cópia 16mm depositada na Cinemateca Brasileira.

<sup>7</sup> Como já mencionamos, em 2013 o Forumdoc.BH realizou a primeira retrospectiva de fôlego de Raulino, onde foi possível conhecer parte considerável de sua filmografia. O catálogo deste festival também reúne uma fortuna crítica notável sobre o cineasta (embora ainda tímida diante de sua grandeza). No decorrer da pesquisa, no entanto, alguns acontecimentos propiciaram uma redescoberta notável da obra de Raulino. Em primeiro lugar, o lançamento, em 2016, de um box com a quase totalidade de seus filmes restaurados em DVD, por iniciativa de seus filhos Gustavo Raulino, Otávio Savietto Raulino e de seu colaborador de longa data Paulo Sacramento. Além de distribuídos gratuitamente em cópias físicas em vários eventos pelo país, os filmes também foram disponibilizados de forma aberta e gratuita no YouTube, em uma iniciativa inédita no Brasil. Hoje, em 2019, já é possível sentir o impacto dessa iniciativa: se antes Raulino era um ilustre desconhecido como cineasta (a fortuna crítica de seus filmes desde a época de seu lançamento até 2013 é pífia; como confidenciou o próprio Raulino a Junia Torres (TORRES, 2013), *O Porto de Santos* chegou a ficar 18 anos sem ser exibido), hoje se tornou um nome incontornável. Em uma lista de 100 melhores curtas-metragens brasileiros publicada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE) em 2019 – que em breve dará origem a um livro –, Raulino foi

considerados antagônicos ou inconciliáveis: a devoção ao encontro com os sujeitos filmados e o trabalho construtivo da montagem; a força indicial da situação de filmagem e a meditação intelectual do ensaio; a atenção à integridade das falas dos homens comuns e a intervenção analítica que recorre a citações literárias, filosóficas e musicais diversas; o improvisado da performance e o anti-naturalismo da pose; as potências do direto e o gesto francamente alusivo; o engajamento político e a liberdade da criação poética de vanguarda.

Já no projeto de doutorado, duas intuições se fizeram presentes. A primeira delas era a de que um pensamento da *representação* não daria conta da singularidade desses filmes. Seria preciso inventar um outro método, mais atento às modulações, aos movimentos internos a cada filme, à densidade própria de suas invenções – mas sem abandonar a historicidade de suas formas. Partiu daí o investimento no estudo da noção de *figura*, que me levou a uma série de descobertas teóricas e metodológicas, reunidas no primeiro capítulo desta tese. O encontro com Nicole Brenez em 2013, quando tive a oportunidade de entrevistá-la para a revista Cinética, disparou o desejo de me aprofundar em seu pensamento, o que me levaria também a escolhê-la como supervisora de meu estágio sanduíche na Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3 em 2017.

A outra intuição era de que o motivo que era constante no cinema de Raulino, ao menos entre *Lacrimosa* e *Inventário da Rapina* (1986) poderia ser chamado de *povo*. Desde a primeira vez que vi *Lacrimosa*, a canção de Ángel Parra que encerrava o filme não me saía da cabeça: “Han muerto tantas palomas/ de mil formas y colores / pero a la paloma pueblo / no hay muerte que la aprisione”. Desde a primeira vez que vi *O Tigre e a Gazela*, o fragmento de Fanon que o iniciava continuava a ressoar em mim: “Porque se dão conta de que estão na iminência de naufragar, de perder-se, portanto, para seu povo, esses homens obstinam-se, com o coração cheio de fúria e o cérebro ardente, em retomar contato com a seiva mais antiga, mais pré-colonial de seu povo. O cálculo, os silêncios insólitos, as segundas intenções, o espírito subterrâneo, o segredo, tudo isso o intelectual vai abandonando à medida que imerge no povo. Aceita desnudar-se para melhor exhibir a história de seu corpo”. O retorno a um conceito tão antigo, inicialmente, foi bastante contestado. Lembro ainda de algumas expressões de espanto quando contava do meu projeto de doutorado para alguns colegas em 2014. Nesses quase cinco anos desde o processo de seleção, as nuances dessa noção se

---

o realizador com mais filmes incluídos entre os melhores da história do cinema brasileiro: cinco no total (*Lacrimosa*, *Jardim Nova Bahia*, *Teremos Infância*, *O Tigre e a Gazela* e *O Porto de Santos*).

multiplicaram exponencialmente, ao ponto de ocupar boa parte do segundo capítulo da tese. O *povo* se tornou uma espécie de emblema, que me permitiu descortinar conceitos, reler historiografias, descobrir filmes.

Em algum momento do primeiro ano de doutorado, o encontro com o cinema de Raulino disparou um outro: entre os poemas e canções do chileno Ángel Parra em *Lacrimosa* e a tatuagem do marujo de *O Porto de Santos* (1978) que reunia no peito os nomes de Santos, Valparaíso e Montevideo; entre os fragmentos de Frantz Fanon em *O Tigre e a Gazela* – os mesmos de *La Hora de los Hornos* (Fernando Solanas & Octavio Getino, 1968) – e as canções em guarani de *Noites Paraguayas*, intuí que no peito desse cinema batia um coração latino-americanista. Era o cinema de Raulino, uma vez mais, que me empurrava para um encontro inadiável: seria preciso redescobrir o cinema latino-americano, tornar vasta a pálida imagem de conjunto que eu tinha dessa cinematografia, em grande parte, desconhecida para mim. Foi então que, desde o primeiro ano de doutorado, parti em uma busca frequente pelos filmes, pelas teorias, pela história desse cinema feito entre nós durante o último século.

O que parece estar em jogo em Raulino, ao menos desde *Lacrimosa*, é uma busca incessante por figurar o *povo*: em diversos filmes, o gesto fundamental consiste em uma procura por elaborar novas e variadas maneiras de trabalhar cinematograficamente sobre esse motivo tão antigo e tão crucial para a história do cinema – e, muito particularmente, para a história do cinema na América Latina. Essa característica decisiva me impeliu, então, a tecer conexões entre Raulino e toda uma tradição do cinema político latino-americano a partir de meados dos anos 1950, na qual o povo (“el pueblo”) teve uma importância crucial, seja como *leitmotiv* teórico, categoria política ou motivo fílmico. Por um lado, a obra de Raulino retoma vigorosamente o emblema do povo numa época em que os ideais que pautaram o Cinema Novo – e que formaram parte de um movimento mais amplo, presente em vários países do continente – já estão em crise. Por outro, seus filmes oferecem novos vetores para a figuração do povo, que desestabilizam algumas das bases estéticas e políticas do tratamento desse motivo ao longo da década de 1960.

É importante lembrar que, no interior do projeto que ficou conhecido como *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL), o *pueblo* foi um emblema recorrente tanto nos manifestos escritos por cineastas-teóricos (para citar alguns: *Hacia un tercer cine*, de Fernando Solanas e Octavio Getino, *Por un cine imperfecto*, de Julio García Espinosa, *Teoría y práctica de un*



*cine junto al pueblo*, de Jorge Sanjinés, *A estética da fome*, de Glauber Rocha) quanto em filmes como *Tire Dié* (1960) e *Los Inundados* (1962), de Fernando Birri; *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha; *La Hora de Los Hornos* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino; *Memorias del Subdesarrollo* (1968), de Tomaz Gutierrez Alea ou *El coraje del pueblo* (1971), de Jorge Sanjinés, entre muitos outros. Como escreveu Gonzalo Aguilar, “o povo é o ator histórico privilegiado do cinema latino-americano” (AGUILAR, 2015a, p. 10). Embora enseje tratamentos distintos a cada manifesto e a cada filme, trata-se de uma insígnia onipresente durante mais de uma década no melhor cinema realizado na região, que a obra de Raulino – que se inicia já em fins dos anos 1960 – vem retomar e transfigurar.

Surge daí o interesse desta pesquisa em realizar aproximações contrastantes entre as obras de Raulino e outros filmes emblemáticos do cinema latino-americano da segunda metade do século XX. Acreditamos que esse esforço analítico comparativo nos permitiu delinear percursos da figuração do povo a partir da década de 1960 e, no contraste com o cinema de Raulino, perceber como se constituem essas variadas figuras, colocando em perspectiva algumas narrativas historiográficas e estilísticas que tenderam a prevalecer historicamente. Se “o povo é o grande mito latino-americano o cinema tem se misturado com ele de diversas maneiras” (AGUILAR, 2015b), a atenção mais detida aos filmes pode oferecer subsídios que nos permitam reavaliar algumas das exegeses existentes sobre o cinema da região e sua relação com o povo. Algumas das narrativas que buscamos reavaliar são: *Brasil em Tempo de Cinema* (2007) e *Cineastas e Imagens do Povo* (2003), de Jean-Claude Bernardet; *Arte popular y sociedad en América Latina*, de Néstor García Canclini (1977), *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano* (John King, 1994); *El nuevo cine latino-americano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica* (2014), de Isaac León Frías; *O cinema brasileiro moderno* (2006), de Ismail Xavier; *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*, organizado por Mariano Mestman e Mirta Varela (2013) e *Más allá del pueblo. imágenes, indicios y políticas del cine*, de Gonzalo Aguilar (2015).

É diante do manancial de formas do cinema de Aloysio Raulino que este projeto se coloca, no afã de investigar a fundo as múltiplas maneiras pelas quais essa filmografia buscou figurar o povo. Nossa investigação busca conceber essa obra como um laboratório de possibilidades figurativas, ou seja, como um repositório autônomo de pensamento – fílmico – sobre essa questão. Se levamos a sério a noção godardiana do cinema como forma-que-pensa,

acreditamos que seria possível conceber uma investigação que se coloca diante de outra, ou seja, um pensamento ensaístico que se coloca diante de um cinema que é, em si mesmo, fortemente especulativo.

A obra de Raulino se destaca em relação à história do cinema latino-americano – sobretudo no que tange à história do documentário – por constituir uma trajetória ao mesmo tempo coerente e mutante de pensamento fílmico em torno das figuras do povo, cujo potencial para iluminar as discussões contemporâneas sobre o tema é um dos interesses centrais deste projeto. Acreditamos que, ao investigar esse cinema, teremos condições de contribuir não apenas para recuperar a obra de um cineasta ainda muito pouco reconhecido, mas para desestabilizar algumas leituras canônicas da história do cinema latino-americano e para renovar as discussões contemporâneas em torno da relação entre o cinema e o povo.

Nas palavras de Nicole Brenez, “toda empreitada visual que tenha por efeito a reconfiguração da visão de um motivo ou sua pulverização pode ser considerada como investigação formal fundamental, ao criticar sua instalação, seus alicerces e seu papel no repertório visual social” (BRENEZ, 2012). Inspirados por essa perspectiva, apresentamos nossa pergunta de pesquisa: como a obra de Aloysio Raulino retoma, desestabiliza e reconfigura as figurações do povo na história do cinema latino-americano, oferecendo subsídios para uma revisão de exegeses canônicas e ensejando novas perspectivas de abordagem das relações entre o cinema e o povo?

No primeiro capítulo, intitulado *Na vizinhança do fogo: invenção figural e pensamento fílmico*, buscamos trafegar por alguns dos pressupostos teórico-metodológicos da pesquisa, com destaque para uma exegese da noção de *figura* e seus desdobramentos nas teorias do cinema e de outras artes, bem como algumas indicações sobre a modalidade de escrita ensaística que temos buscado trabalhar na tese. Nosso desejo é o de estabelecer um terreno a partir do qual iremos trabalhar a seguir, mas não se trata de uma fundamentação teórica no sentido tradicional – um arcabouço que seria, posteriormente, aplicado aos objetos. No decorrer da tese haverá poucos retornos à teoria trabalhada aqui, justamente porque um dos pressupostos é o de que os próprios filmes são capazes de pensar autonomamente, com seus próprios meios imagéticos e sonoros – e não são reflexos de um pensamento elaborado noutro lugar.

No segundo capítulo, *O emblema do povo no cinema latino-americano*, realizamos um

estudo histórico-iconográfico sobre o *povo* como categoria teórica, política e cinematográfica, com destaque para sua constituição como emblema na história do cinema latino-americano. De início, estabelecemos alguns pressupostos teórico-metodológicos para o tratamento do povo como categoria, partindo de alguns filósofos contemporâneos e realizando um cotejo com três obras de fôlego dedicadas à figura do povo no cinema da América Latina. Em seguida, realizamos um breve percurso entre alguns *topoi* do tratamento do povo no cinema da região até meados dos anos 1950. No movimento seguinte, tecemos considerações semelhantes sobre as tendências figurativas presentes no cinema latino-americano durante a década de 1960, consideradas por nós como cruciais para compreender a obra autoral de Raulino. Não se trata de um estudo exaustivo – seria preciso uma outra tese –, mas apenas de algumas considerações histórico-iconográficas que serão muito importantes para historicizar e situar estética e politicamente o aparecimento do cinema de Raulino em fins dos anos 1960. A necessidade desse capítulo parte do pressuposto metodológico de que as figuras do povo possuem uma história e uma iconografia, e de que tomá-las em conta é crucial para sua análise em filmes singulares. Diferente do primeiro, nesse sentido, esse segundo capítulo voltará inúmeras vezes nos ensaios comparativos que virão a seguir.

A partir do terceiro capítulo, realizamos oito ensaios comparativos entre obras de Aloysio Raulino e outros filmes emblemáticos do cinema latino-americano a partir dos anos 1950. O critério para a escolha do ponto de comparação foi o terreno comum estabelecido pelos traços figurativos (nos quais se conjugam motivos visuais e procedimentos estilísticos – plásticos, rítmicos, sonoros, textuais –, mas também vinculações com o mundo histórico) que compõem uma figura. As aproximações contrastantes são ensejadas pela identificação de energias figurais comparáveis, que se expressam em ambos os filmes no tratamento de motivos visuais semelhantes (a margem, o rosto, a cidade, a festa etc.) e em traços formais comuns (o olhar-câmera, a entrevista, a montagem vertical etc.), mas que se diferenciam quando nos dedicamos a uma análise figurativa/figural atenta à imanência e à densidade formal própria de cada filme.

Essas comparações surgem da necessidade de compreender a historicidade das energias figurativas, do desejo de reconsiderar algumas conclusões sumárias sobre o tratamento do povo no cinema latino-americano a partir de análises singulares, e também da necessidade de ter algum ponto de cotejo para melhor perceber as invenções raulinianas.

Embora os ensaios se organizem em torno de pares de filmes comparáveis, haverá diversos momentos em que ambas as obras serão cotejadas com outros filmes latino-americanos, anteriores ou posteriores.

A identificação de traços comuns/comparáveis nos permitirá aproximar e contrastar um filme de Raulino com outro filme latino-americano (contemporâneo ou não), a saber: *Lacrimosa* (1970) e *Tire Dié* (Fernando Birri, Argentina, 1958/1960); *Arrasta a Bandeira Colorida* (1970) e *P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1962); *Jardim Nova Bahia* (1971) e *Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, Argentina, 2002); *Teremos Infância* (1974) e *Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo* (Mario Handler, Uruguai, 1965); *O Tigre e a Gazela* (1976) e *Agarrando Pueblo* (Luis Ospina e Carlos Mayolo, Colômbia, 1977); *O Porto de Santos* (1978) e ... *À Valparaíso* (Joris Ivens, Chile/França, 1963); *Noites Paraguayas* (1982) e *Gregorio* (Grupo Chaski, Peru, 1984); *Inventário da Rapina* (1986) e *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, Colômbia, 1982). A comparação não nasce de um critério exterior, mas, coerente com o princípio empirista da tese, deve encontrar seu critério no pensamento figurativo elaborado pelos filmes. Nossa ideia é promover encontros entre filmes de Raulino e outros do cinema latino-americano – anteriores, contemporâneos ou posteriores –, no sentido de perceber como os filmes, ao tratarem de motivos semelhantes e ao compartilharem traços formais, constroem figuras diversas do povo.

Algumas notas se fazem importantes sobre o corpus. Em primeiro lugar, nossa filmografia exclui os dois primeiros filmes de Raulino que chegaram até nós, *Retorna, Vencedor* (1968) e *Ensino Vocacional* (1969, co-dirigido com Jan Koudela, João Cândido, Plácido de Campos Jr., Roman Stulbach e Walter Luiz Rogério), por acreditarmos que a relação com as figurações do povo no cinema latino-americano é muito menos presente nesses primeiros trabalhos. Em segundo lugar, o repertório escolhido vai apenas até *Inventário da Rapina*, de 1986, embora Raulino tenha continuado a realizar filmes até os inícios dos anos 2000. O motivo dessa exclusão é semelhante: nas figuras do povo que se elaboram nesses outros filmes, de *Como dança São Paulo* (1991) a *Celeste* (2009), os ecos do latino-americanismo já são muito distantes. A exclusão de *Tarumã* (co-dirigido com Mario Kuperman, de 1975) ocorreu apenas por razões de tempo e espaço. Seria certamente proveitoso para o argumento incluir esse filme, mas não houve fôlego para esta tarefa.

Além disso, seria importante precisar que dois dos filmes mais importantes de Raulino são realizados em co-direção com Luna Alkalay: *Lacrimosa* e *Arrasta a Bandeira Colorida*. A contribuição de Alkalay é certamente imprescindível nesse primeiro momento e seria injusto desconsiderá-la. No entanto, muitas das figurações que começam a aparecer nesses dois primeiros filmes em co-autoria serão retomadas e desenvolvidas ao longo de toda a trajetória de Raulino até *Inventário da Rapina*. Por ser impossível distinguir a autoria de um e de outro nesses dois primeiros filmes, partimos da evidência concreta da continuidade dos vetores figurativos ao longo da obra assinada exclusivamente por Raulino para tratá-la, quando conveniente, como uma totalidade. A autoria, quando invocada, parte sempre do modo como os mesmos motivos e operações estéticas se inscrevem nos filmes, e procura evitar, sempre que possível, as remissões à biografia do cineasta.

*O elemento primordial, o único decisivo, é a forma. Não é em absoluto importante modificar a realidade social se voltamos novamente a colocar em seu lugar algo que tenha a mesma forma. É preciso deixar de ter uma atitude compassiva com os artistas, é necessário compreender o problema que estes endereçam aos políticos. Há mais revolução, inclusive se não é muita, no pop americano do que no discurso do partido comunista.*

Jean-François Lyotard, *Notas sobre a função crítica da arte*

## CAPÍTULO 1

### **Na vizinhança do fogo: invenção figural e pensamento filmico**

No coração desta tese, reside a crença de que o cinema, em sua potência de inventar formas e reconfigurar os parâmetros figurativos do mundo, é capaz de produzir pensamento e alterar nossas maneiras de perceber, conceituar e imaginar a realidade. Nas linhas a seguir, convoco as noções teóricas e metodológicas que fundamentam o pensamento da tese, no sentido de preparar o terreno para o estudo histórico-iconográfico do segundo capítulo e para os ensaios comparativos que virão em seguida.

#### **Figura, figuração, invenção figural: a alteração como princípio**

No princípio era a *figura*. O ensaio etimológico de Erich Auerbach, *Figura* (Auerbach, 1997 [1938]), tem sido constantemente reivindicado, por diversos autores (Brenez, 1998; Gervais e Lemieux, 2012; Martin, 2015), como o marco inicial nos estudos sobre a noção de *figura* na história das ideias e, particularmente, no pensamento cinematográfico. Embora a análise feita pelo autor da presença desse vocábulo nos estudos de retórica durante a Idade Média cristã – que deságua na conceituação da “profecia figural” na obra dos Padres da Igreja e, posteriormente, no estudo da *Divina Comédia* de Dante – tenha obtido uma posteridade teórica mais abrangente e robusta (Carone, 1997), para nossos propósitos a contribuição mais importante de Auerbach é a etimologia da palavra *figura* realizada pelo autor nos escritos de autores latinos da Antiguidade pagã. Seu percurso vai desde a poesia de Terêncio (*circa* 161 a.C.), até os estudos de oratória de Quintiliano (*circa* 95 d.C.).

A decisão por ancorar o estudo etimológico na tradição latina – e não na grega, por exemplo – encontra uma explicação no helenista Jean-Pierre Vernant (1997). Ao recuperar os discursos que acompanharam a estatúria grega, Vernant afirma que “o vocabulário grego das efígies divinas aparece tardiamente, sendo múltiplo, heteróclito, desarticulado” (VERNANT, 1997, p. 114). Com alcance, orientações e origens muito diferentes – frequentemente importados do latim –, “os termos se justapõem e às vezes se encavalam, sem constituir um conjunto coerente que faça referência a qualquer ideia de representação figurada” (VERNANT, 1997, p. 114).

Quanto ao vocábulo que nos interessa de perto, Auerbach começa por dizer que *figura* – vocábulo latino da mesma raiz de *ingere*, *figulus*, *fictor* e *effigies* – significava originalmente “forma plástica”. Já em Terêncio (sua mais remota ocorrência), no entanto, essa palavra ganha um forte sentido de mobilidade e variação.

[figura] expressa algo vivo e dinâmico, incompleto e lúdico, pois sem dúvida a palavra possui um som gracioso que fascinou muitos poetas. Talvez não passe de um acidente que em nossos dois exemplos mais antigos figura apareça combinada à nova; mas mesmo que seja casual, é significativo, pois a novidade e a variação deixaram suas marcas em toda a história dessa palavra (AUERBACH, 1997, p. 13-14).

Mais adiante, o autor insiste que, embora possamos assumir que, em geral, o termo latino *figura* ocupa o lugar do vocábulo grego *schema*, é importante dizer que “isto não exaure o poder da palavra, a *potestas verbi*: *figura* é mais ampla, algumas vezes mais plástica, em qualquer caso mais dinâmica e luminosa do que *schema*” (AUERBACH, 1997: 16-17). Essa mobilidade também aparece em Ovídio: “Em todo Ovídio, *figura* é móvel, mutável, multiforme” (AUERBACH, 1997: 22). *Figura* aponta para a mudança, para a transformação, enquanto *forma* (tradução mais corriqueira de *schema*) carrega um forte sentido de fixidez.

Um breve retorno às *Metamorfoses* favorece a constatação. Na última estrofe de *A Gruta do Sono* (XI, 592-645), o poema versa sobre três divindades – Morfeu, Icélon/Fobêtor e Fantasos –, capazes de se transfigurar: o primeiro deus em outros homens, o segundo em animais, o terceiro em pedra, árvore, onda, em tudo o mais “que não tem alma”. Ao atribuir uma multiplicidade infinita de corpos aos deuses que habitam a gruta, Ovídio utiliza justamente o vocábulo *figurae*, mantido na tradução clássica de Bocage (OVÍDIO, 2016, p. 265-267, grifos meus).

At pater e populo natorum mille suorum  
excitat artificem simulatoremque **figurae**  
Morphea: non illo quisquam sollertius alter  
exprimit incessus vultumque sonumque loquendi;  
adicit et vestes et consuetissima cuique  
verba; sed hic solos homines imitatur, at alter  
fit fera, fit volucris, fit longo corpore serpens:  
hunc Icelon superi, mortale Phobetora vulgus  
nominat; est etiam diversae tertius artis  
Phantasos: ille in humum saxumque undamque trabemque,  
quaeque vacant anima, fallaciter omnia transit;  
regibus hi ducibusque suos ostendere vultus  
nocte solent, populos alii plebemque pererrant.

O sono em tantos mil não tem ministro  
Mais destro que Morfeu, que melhor finja  
O rosto, o modo, a voz, o traje, o passo,  
A própria locução; porém somente  
Este **afigura** os homens; outro em fera,  
Em ave se converte, ou em serpente:  
Icélon pelos deuses é chamado,  
Os humanos Fobêtor o nomeiam.  
Há terceiro também de arte diversa:  
É Fantasos, que em pedra, em terra, em onda  
Em árvore e no mais que não tem alma,  
Súbito e propriamente se transforma.  
Uns aterram de noite os reis e os grandes;  
Outros por entre o povo errantes voam.

Não é casual que encontremos uma ressonância dessa discussão em um cineasta-teórico como Jean Epstein, quando este, escrevendo sobre a potência de transfiguração própria ao cinematógrafo, perguntará: “o que é a forma senão o signo e o meio da permanência; o que é o movimento senão o signo e o meio do devir?” (Epstein, 2014 [1947]: 26). Para Epstein, o movimento é inerente à forma fílmica, e a imagem cinematográfica não poderá ser senão forma movente.

Na maioria dos autores da antiguidade pagã, *figura* aponta para o movimento e, também, para a concretude: “*Figura* é mais concreta e dinâmica do que *forma*” (AUERBACH, 1997, p. 17). A partir de Quintiliano e seus estudos sobre as figuras de linguagem, no entanto, o vocábulo adquirirá um sentido cada vez mais abstrato, certamente menos valioso para os estudos de cinema. O que buscamos reter desses primeiros usos é essa concepção da figura como forma mutável, como potência de alteração constante dos parâmetros fenomenais. “Os aspectos estáveis, as formas fixas não interessam ao cinematógrafo” (EPSTEIN, 2014, p. 25), e é por isso que a etimologia auerbachiana – com toda a potência de variação e invenção que o autor encontra nos usos da palavra entre Terêncio e Ovídio – interessa tanto à figuratividade fílmica. Como escreve Luc Vancheri, “a figura se define a cada vez como um conceito maleável e móvel, como um operador de historicidade, como um princípio poético, como um instrumento analítico” (VANCHERI, 2011, p. 5)<sup>8</sup>. No campo da teoria da arte, o destino da palavra foi variado e polivalente, como escreve Philippe Dubois em seu ensaio sobre a lexicologia auerbachiana:

---

<sup>8</sup> Tradução nossa. No original: “la figure se définit tout à la fois comme un concept malléable et mobile, comme un opérateur d’historicité, comme un principe poétique, comme un instrument analytique”.



A *Figura* ocupa no campo da teoria da arte um lugar não somente importante, mas assaz polivalente, desenhando uma configuração semântica que parece se polarizar em torno de dois grandes eixos estéticos : de um lado, aquele donde procedem as categorias clássicas da imitação (cópia, simulacro, arquétipo, semelhança); do outro, aquele das categorias (que eu chamaria maneiristas) da invenção (maneiras, variações, artifícios, *disegno*, *idea*). Uma espécie de tensão, que pressagia diversos paradoxos potenciais, vem assim animar desde a origem o vocábulo que nos interessa (DUBOIS, 1999, p. 17)<sup>9</sup>.

Em sua exegese de Auerbach, Nicole Brenez afirma que a *figura*, segundo o autor, “não é principalmente uma entidade, mas o estabelecimento de uma relação: o movimento de uma coisa em direção a seu outro” (BRENEZ, 1998, p. 44)<sup>10</sup>. Ou, nos termos de Philippe Dubois: a figura é “testemunha de um movimento dialético sistemático entre concreto e abstrato, material e conceitual (...). A *Figura* será por assim dizer o nome dessa articulação dialética” (DUBOIS, 1999, p. 14)<sup>11</sup>. É justamente a atenção detida ao *movimento* entre a forma plástica e o motivo que distinguem a figuratividade de outros modos de compreender a imagem: de que modo uma figura fílmica é capaz de alterar o modo como percebemos um fenômeno? De que maneira um trabalho figurativo é capaz de construir relações novas entre as categorias da experiência?

Essas e outras questões atravessam *De la figure en general et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma* (1998), o livro de Nicole Brenez que vem se constituindo como um ponto de partida inescapável para o estudo da figuratividade fílmica. Brenez já trabalhava com a noção de *figura* na análise fílmica pelo menos desde 1990, quando publicou um glossário que continha a palavra na revista *Admiranda* (Brenez, 1990), mas sistematizou esse pensamento e o transformou em uma abordagem metodológica sólida e frutífera em sua obra capital de 1998. Como escreve Adrian Martin:

Posso dizer com exactidão e certeza que foi Brenez quem, no campo dos estudos de cinema europeu contemporâneo, forjou a palavra figura (e todas as suas derivações: figurativo, figurável, etc.), mesmo se a palavra já tivesse sido anteriormente utilizada/declinada por Jean-François Lyotard, Stephen Heath, David Rodowick, Dudley Andrew entre outros. Mas Brenez não se refere nem toma nada de

---

<sup>9</sup> Tradução nossa. No original : “La *Figura* occupe dans le champ de la théorie de l’art une place non seulement importante mais assez polyvalente, dessinant une configuration sémantique qui paraît se polariser autour de deux grands axes esthétiques: d’un côté celui dont procèdent les catégories classiques de l’imitation (copie, simulacre, archétype, semblance) ; de l’autre celui des catégories (que j’appellerais plutôt maniéristes) de l’invention (manières, tournures, artifices, *disegno*, *idea*). Une sorte de tension, qui n’est pas sans présager divers paradoxes potentiels, vient ainsi animer dès l’origine le vocable qui nous intéresse”.

<sup>10</sup> Tradução nossa. No original: “La figure, explique Auerbach, n’est pas principalement une entité, mais l’établissement d’un rapport : le mouvement d’une chose vers son autre”.

<sup>11</sup> Tradução nossa. No original : « témoigne d’une sorte de mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, matériel et conceptuel (...). La *Figura* serait pour ainsi dire le nom de cette articulation dialectique ».

emprestado destes utilizadores, ou usos, do termo (relativamente contemporâneos). Ela cria o termo de forma completamente nova: ateia-lhe uma chama e trabalha em seguida no rasto que essa luz produz (MARTIN, 2015, p. 6).

*De la figure...* cartografa, sistematiza e, principalmente, põe em movimento um pensamento analítico inspirado pela noção de figura e por suas derivações. A importância capital da obra de Brenez vem sendo reconhecida por diversos autores contemporâneos (Benavente e Salvadó, 2010; Masotta Lijtmaer, 2012; Martin, 2015; Duarte, 2015) e é também uma de nossas principais referências. Um dos pressupostos centrais da autora consiste em assumir que o cinema não está obrigado a reproduzir padrões de composição, identidades, lógicas relacionais presentes no mundo ou na vida social. Para Brenez, “elementos tais como a silhueta, o personagem, a efigie, o corpo, a relação entre figura e fundo” não são fixos, mas se colocam a circular no cinema, e um filme é capaz de produzir deslocamentos em relação ao modo hegemônico de percepção e compreensão dos fenômenos. “Se, no real, a equivalência entre corpo, indivíduo e pessoa é objeto de uma malha identitária cada vez mais cerrada, nada obriga a reconduzi-la ao cinema” (BRENEZ, 1998, p. 13)<sup>12</sup>.

Mais adiante, a autora acrescenta: “O cinema pode reconduzir, mas também reabrir o conjunto de noções e divisões pelas quais apreendemos os fenômenos de presença, de identidade, de diferença” (BRENEZ, 1998, p. 13)<sup>13</sup>. Em um curso oferecido na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, entre agosto e setembro de 2015, intitulado “Propriedades, teorias e potências da figuratividade fílmica”, a autora chamou a atenção para a capacidade de abertura própria ao cinema: “todo fenômeno é inesgotável, e a potência do cinema consiste em abrir os fenômenos para um leque figurativo múltiplo” (Brenez, 2015).

Uma intuição semelhante já estava presente em Epstein, quando o autor reflete acerca do impacto do aparecimento do cinematógrafo sobre o modo dominante através do qual compreendíamos algumas categorias fundamentais da experiência:

O espaço, o tempo, a causalidade que eram tidas como entidades reveladas por Deus e imutáveis como ele, como categorias preconcebidas e infrangíveis do ser universal, o cinematógrafo as faz aparecer visivelmente como conceitos de origem sensorial e de natureza experimental, como sistemas de dados relativos e variáveis à vontade. O bigodinho de Carlitos e a risada de Fernandel devem deixar de enganar. Por baixo dessas máscaras, descobre-se a expressão de uma anarquia de fundo, a

---

<sup>12</sup> Tradução nossa. No original: “Si, dans le réel, l'équivalence entre corps, individu et personne fait l'objet d'un maillage identitaire de plus en plus serré, rien n'oblige à la reconduire au cinéma”.

<sup>13</sup> Tradução nossa. No original: “Le cinéma peut reconduire mais aussi réouvrir l'ensemble des notions et partitions par lesquelles nous appréhendons les phénomènes de présence, d'identité, de différence”.

ameaça de uma comoção que já fissura os cimentos mais profundos, os mais antigos de toda ideologia. Através das proezas e da verborragia dos heróis da tela, se adivinha, como desenhada em filigrana, a verdadeira força, a coragem real do cinematógrafo entrando nesta elevada guerra, lançando-se nessa grande aventura do espírito, que, desde a revolta dos anjos, conduz o primeiro dos aventureiros (EPSTEIN, 2014, p. 52-53).

O cinematógrafo declara guerra ao absoluto, sentencia Epstein. Ainda sob o impacto das experiências das vanguardas europeias dos anos 1920, o cineasta e teórico francês reconhece esse poder do cinema principalmente na capacidade de modular o tempo (através de operações como o *ralenti*, a aceleração e a inversão do sentido temporal) e o espaço (por meio da variação dos ângulos, das distâncias, da fragmentação do enquadramento). Esse tipo de observação sobre o cinematógrafo está presente em vários outros autores – de Eisenstein a Walter Benjamin –, mas o fundamental a reter das análises de Epstein é a ideia de que o trabalho do cinema é capaz de fissurar, de intervir sobre alguns dos pressupostos mais arraigados no pensamento e na experiência humana: a estabilidade do espaço, a linearidade do tempo, a causalidade dos fenômenos, tudo se põe em movimento no cinema.

O que é um corpo? O que é um indivíduo? Um grupo? Essas são perguntas para as quais aparentemente temos respostas passíveis de serem encontradas na tradição filosófica ou na linguagem comum, e daí transferidas ao cinema, mas o que Brenez – herdeira de Epstein – defende é que é preciso apostar na produtividade singular dos filmes, em sua capacidade de figurar, desfigurar, refigurar, transfigurar as mais variadas categorias da experiência. No dizer de Hubert Damisch (*apud* Brenez) sobre a pintura, a imagem “deve ser pensada na relação – relação de *conhecimento* e não de expressão, de *analogia* e não de duplicação, de *trabalho* e não de substituição – que ela mantém com o real” (BRENEZ, 1998, p. 11)<sup>14</sup>.

Embora a figuratividade seja compartilhada por outras artes – basta pensar na pintura invocada por Hubert Damisch –, a potência figurativa própria do cinema está assentada num paradoxo fascinante: é justamente porque é a arte de reprodução técnica por excelência, a mais potencialmente mimética de todas, aquela que produz a mais forte impressão de realidade – capaz de imitar como nenhuma outra as formas, o movimento, o tempo, as cores que o olho humano apreende do real – é que o cinema é capaz de incidir sobre os parâmetros mais básicos da percepção fenomênica. Num belo texto de 1993 do cineasta e crítico espanhol Víctor Erice, encontramos algo neste sentido:

---

<sup>14</sup> Tradução nossa. No original: “doit être pensée dans le rapport — rapport de *connaissance* et non d'expression, d'*analogie* et non de redoublement, de *travail* et non de substitution — qu'elle entretient avec le réel”.

Subsiste ainda na natureza dessa linguagem um traço que lhe dota de uma certa ambiguidade e explica por que sua aparição pôde ser percebida por alguns como a de um intruso. É que o cinema, embora seja capaz de chegar à abstração, em princípio tem que acertar as contas com o real. Deste fato surge sua principal servidão, mas, ao mesmo tempo, sua extraordinária capacidade expressiva, sua possível grandeza (ERICE, 1998, p. 118).

Assim, embora o extremo poder de semelhança entre as imagens cinematográficas e seu referente tenha sido responsável por alicerçar verdadeiros edifícios teóricos – como o realismo baziniano, pedra-de-toque da tradição crítica que tem nos *Cahiers du Cinéma* sua principal referência –, Brenez insiste em dizer que a fidelidade mimética *não* é uma *essência*, mas uma *norma*: o realismo como elaboração simbólica é uma construção ultracodificada e está baseada num consenso duradouro, mas a história do cinema é vasta em episódios de insurreição frente aos códigos de visibilidade hegemônicos. Como explica Susana Duarte, a autora “desenvolve uma teoria da figuração e do figural no cinema em ruptura epistemológica com uma ideia de cinema assente na mimesis ou semelhança em relação ao real” (DUARTE, 2015, p. 87-88).

A esses momentos de ruptura, em que a imagem se liberta do regime mimético, Brenez chamou de *figural*. Se a figuratividade consiste no “movimento de *translação*, interior ao filme, entre os elementos plásticos e as categorias da experiência comum” (BRENEZ, 1998, p. 13, grifo nosso)<sup>15</sup>, o *figural*, tal como a autora o compreende, é “uma desconstrução das regras da visibilidade comum, um questionamento do ordenamento simbólico, um momento crítico de ruptura num sistema simbólico de representação” (BRENEZ, 2015). O *figural* é, então, essa força capaz de *intervir* sobre o referente: dissolvê-lo, torná-lo opaco, refigurá-lo outramente.

Voltando a Auerbach, a autora dirá que o trabalho de figuração “consiste em uma translação, em uma ordenada colocação em relação de formas plásticas, criaturas, fenômenos, significados em um texto...” (BRENEZ, 1998, p. 44)<sup>16</sup>. Essa *mise-en-relation* poderá se basear na correspondência ou na reprodução – como sói acontecer hegemonicamente –, mas não há nenhuma espécie de cimento ontológico que seja capaz de colar os motivos fílmicos

---

<sup>15</sup> Tradução nossa. No original: “mouvement de translation intérieur au film entre des éléments plastiques et des catégories de l'expérience commune”.

<sup>16</sup> Tradução nossa. No original: “La figuration consiste donc en une translation, une mise en rapport ordonnée de formes plastiques, de créatures, de phénomènes, de significations dans un texte...”.

aos seus respectivos referentes. O cinema não é o reino da mimese, mas o território da invenção figurativa.

O conceito de figural reenvia, inevitavelmente, ao trabalho de Jean-François Lyotard. Logo na introdução de sua obra capital *Discours, Figure*, escrita desde o final da década de 1960 e publicado na França pela primeira vez em 1974, Lyotard deixa claro, ao tomar partido pelo figural: “o dado [o mundo] não é um texto; há, nele, uma espessura, ou melhor uma diferença constitutiva, que não devemos ler, senão ver; essa diferença, a mobilidade imóvel que a revela, é o que, continuamente, permanece esquecido no significar” (LYOTARD, 1979, p. 29). Todo o livro será um ataque violento ao discurso e um apelo a essa potência de alteração, a essa força de multiplicidade que as formas (as da arte, mas não só) trabalham insistentemente, ao rejeitar a designação e esgarçar a linguagem. A convivência entre figura e desejo, explicitada no retorno a Freud, é também uma maneira de dizer que o figural é da ordem de uma força, que consiste na “violação da ordem discursiva, violência feita às transformações feitas por essa ordem” (LYOTARD, 1979, p. 274).

Potência plástica, desejanter, anti-discursiva e anti-linguística. Numa palavra: figural. Como será o caso de outros autores, é no retorno à figura que Lyotard encontra um caminho para pensar o que, na arte, resiste à representação.

O selvagem é a arte como silêncio. A posição da arte pressupõe desmentir a posição do discurso. A posição da arte indica uma função da figura, que não está significada, ao redor e até dentro do discurso. Indica que a transcendência do símbolo é a figura, ou seja, uma manifestação espacial que não admite incorporação por parte do espaço linguístico sem que este seja alterado, uma exterioridade que o espaço linguístico não pode interiorizar como significação. A arte se propõe através da alteridade enquanto plasticidade e desejo, extensão curva, cara a cara com a invariabilidade e a razão, espaço diacrítico. A arte deseja a figura; a ‘beleza’ é figural, desatada, rítmica (LYOTARD, 1979, p. 32).

O horizonte teórico-político da obra de Lyotard adquire consistência e lastro histórico se retornamos a um texto anterior a *Discours, Figure*. Em suas “Notas sobre a função crítica da obra de arte” (1970), resultado de sua participação em uma conferência organizada por estudantes ainda no rastro do Maio de 1968, Lyotard anuncia o que viria a constituir, alguns anos depois, sua teoria do figural. Nessas notas, seu ataque à instrumentalização do discurso político do marxismo é inseparável do ataque à instrumentalização stalinista da arte política (e suas óbvias ressonâncias em todo o mundo ocidental), e é importante reter esse pano de fundo da teoria estética lyotardiana. Para o autor, toda arte – assim como toda política – que não

escape ao circuito da linguagem verbal designativa, que se conserve atada ao discurso, permanece confinada ao reino da representação, que não é outro senão o reino da ideologia.

Nesse sentido, não é sem espanto que notamos a peculiar escolha de exemplos de arte revolucionária defendidos por Lyotard na conferência, se lembramos que na ocasião ele fala à juventude num ambiente ainda eletrizado pelas avalanches de maio: é a partir da Pop Art – de sua sutilíssima desconstrução dos objetos do reino da mercadoria – e do expressionismo abstrato americano – de sua recusa ao ilusionismo e de sua adesão visceral à bidimensionalidade do quadro – que o autor formula sua posição estético-política:

Não acredito que a função da arte seja a de manter desperto o desejo para que este se torne revolucionário; a arte é, imediatamente, revolucionária. No momento atual, toda expressão plástica ou musical, ou encerra a armadilha de uma participação ‘formal’ entre os povos, ou ataca a ilusão da falsa comunicação (LYOTARD, 1973, p. 235).

Na perspectiva caduca atacada por Lyotard, a arte é transformada em armadilha, em subterfúgio para outros fins – que, por mais bem-intencionados que sejam, instrumentalizam-na, violam sua produtividade própria. A violência lyotardiana contra a representação é aquela que rejeita tomar a obra como duplo designativo do mundo. Ao comentar um procedimento de montagem presente em *Je t’aime, Je t’aime* (1968), filme popular de Alain Resnais em cartaz à época, o autor diz: “Nos encontramos diante da função cambiante, crítica, da obra: o desejo se enfrenta à tela porque a tela está tratada como uma tela e não como um cristal” (LYOTARD, 1973, p. 237). Aliás, o cinema, meio de massas por excelência, empurrado por todos os lados a cumprir sua função representativa – sua função ideológica na manutenção do capitalismo –, é onde é mais difícil perceber o trabalho crítico da obra. Por outro lado, embora seus exemplos mais recorrentes venham do campo da pintura, Lyotard faz questão de dizer que “é no cinema – lugar de contato com o proletariado – onde se podem mudar certas coisas: dar volta à atenção do espectador invertendo o espaço representativo, obrigá-lo a descumprir seu desejo; eis uma função revolucionária” (LYOTARD, 1973, p. 238). Contrariar o desejo do espectador pela representação mimética: eis um trabalho revolucionário.

A extraordinária força que pode ter a crítica na obra é que, na medida em que estamos frente a presenças, plásticas ou musicais, estamos sempre na ordem do aqui-agora; é aqui e agora que a mudança crítica se efetua. Suspender o sentido da obra para seu efeito político posterior é, uma vez mais, não tomá-la a sério, tomá-la por um instrumento útil para outra coisa, como uma representação de algo que deve chegar; assim, permanece-se na ordem da representação, em uma perspectiva que é teológica ou teleológica. Inclusive se não estamos diante de obras não-representativas ou anti-representativas, situamo-las em um espaço (social, político)

de representação, não se critica a política como representação (LYOTARD, 1973, p. 240).

É na crítica à representação – a todo o arcabouço ideológico da representação, vigente no discurso político tradicional – que Lyotard encontra a *figura*. Ao comentar explicitamente os eventos de Maio, o autor aponta a falência do modelo da tomada de consciência. A constituição de um discurso político consciente e coerente – pedra-de-toque dos partidos de esquerda, dos sindicatos, das grandes organizações – não teve nenhuma relação com as rupturas promovidas em 68 – e até mesmo, ao contrário, ajudou a manter as coisas em seu devido lugar. E isso porque a lição do sacudimento político era de que o que estava em jogo não era a hegemonia deste ou daquele discurso, mas a própria ordem do discurso.

O sistema, tal e como existe, absorve todos os discursos consistentes; o importante não é produzir um discurso consistente, e sim produzir ‘figuras’ na realidade. O problema está em suportar a angústia de manter a realidade em estado de suspeita mediante práticas diretas; como, por exemplo, um poeta é um homem capaz de manter a linguagem – inclusive se serve dela – em estado de suspeita, ou seja, de produzir figuras que nunca foram produzidas antes, as quais não estamos seguros de que a linguagem as suporte nem que sejam audíveis, sensíveis para nós (LYOTARD, 1973, p. 241).

O que Maio demonstra é o imperativo permanente da invenção política. O que as formas inventadas nas ruas de Paris produziram não foi um novo discurso, mas um irresistível e avassalador estado de angústia, de suspeita em relação aos pressupostos da realidade. E se o modelo aqui é o da poesia (poderíamos retomar a bela fórmula de Paul Valéry citada por Paulo Leminsky: a poesia é a “permanente hesitação entre o som e o sentido”), Lyotard fará questão de expandi-lo algumas linhas adiante.

Coisas assim pudemos ver no nível da realidade social; não nos museus, mas na rua. Por exemplo, a primeira vez (somente) que se levantou uma barricada: um inverossímil que desconcerta completamente o espaço urbano, espaço concebido para que as pessoas circulem; de golpe, esse espaço se subleva, traçam-se figuras que não têm nenhuma relação com a circulação, nenhuma função estratégica; como sabemos, as barricadas desse ponto de vista eram deploráveis; não têm nenhuma solidez diante da realidade, mas são sinais de outro processo. O efeito de angústia, de desconcerto, foi prodigioso para todo mundo. Estávamos frente a uma verdadeira anti-arte. Na segunda vez, repete-se o desejo, encontra-se de novo, reconhece-se, é recuperado pela segunda barricada. O que quer dizer que a função crítica é uma função que deve trabalhar sem parar (LYOTARD, 1973, p. 245).

O que está em jogo, em suma, é uma analogia fundamental entre as formas da arte e as formas da vida. Lyotard defende que o problema político real naquele momento não dizia respeito à tomada de consciência, mas a uma desconstrução dos pressupostos representativos da realidade. Nesse sentido, trata-se mais de uma des-conscientização do que de uma

conscientização. Pensar a arte por fora do modelo da representação e pensar a política por fora do modelo do discurso fazem parte da mesma empreitada.

### **A representação sob suspeita**

Nesse sentido, é importante distinguir a perspectiva da figuratividade filmica de uma série de abordagens do cinema largamente assentadas na noção de *representação*. Uma das pedras-de-toque da abordagem que buscamos construir aqui consiste em pressupor, ao menos provisoriamente, que um filme tem prioridade sobre seu contexto e que um trabalho de figuração tem prioridade sobre seu referente. Ou seja: trata-se de ir aos filmes não para verificar como estes representam ou refletem uma realidade fenomênica/histórica que lhes é exterior, mas perscrutar, na matéria sensível dos filmes, suas maneiras singulares de problematizar, criticar, intervir, reconfigurar o modo como percebemos a realidade e atribuímos sentido aos mais variados fenômenos.

Como aponta Robert Stam (2009), a chegada dos Estudos Culturais ao campo dos estudos do cinema, a partir do final da década de 60, ampliou o foco das análises realizadas até então. Se visadas teóricas anteriores – como a semiótica do cinema – se preocupavam, de maneira enfática, com os códigos especificamente cinematográficos, os Estudos Culturais situaram o cinema no contexto ampliado das práticas culturais: esses estudos “interessam-se menos pela ‘especificidade da mídia’ e pela ‘linguagem cinematográfica’ do que por sua disseminação na cultura por meio de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2009, p. 250). Outra corrente teórica que procurou situar o cinema no campo mais amplo da cultura foi o Multiculturalismo. A partir dos anos 80, o projeto multiculturalista buscou denunciar – e desconstruir – os estereótipos veiculados historicamente pelo cinema industrial, configurando, nas palavras de Stam, uma verdadeira “luta pela descolonização da representação” (STAM, 2009, p. 297). Os principais interesses dessas investigações se voltavam para os padrões historicamente constituídos de representação.

É importante notar que, tanto nas investigações inspiradas pelos Estudos Culturais quanto nas análises multiculturalistas, predominam a noção de *representação* e a premissa de que todo filme, seja de ficção ou documentário, “oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (VANOYE E



GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 55). No entanto, se é inegável que essa inscrição particular dos filmes no vasto conjunto das práticas sociais de significação – tal como efetuada por ambas as perspectivas mencionadas – traz contribuições importantes e tem produzido resultados relevantes em diversas áreas de estudo, é preciso também problematizar certas escolhas teórico-metodológicas que amparam esse modelo de abordagem.

A principal dificuldade reside no fato de que o interesse do cinema, muitas vezes, é situado prioritariamente fora dele – nomeadamente, nas lutas dos grupos minoritários –, e às análises caberia identificar em que medida os filmes correspondem ou não a uma representação mais justa desses grupos já constituídos socialmente. As abordagens multiculturalistas, por exemplo, ao privilegiarem uma “estética da verossimilhança” (STAM, 2009, p. 304), correm o risco de pressupor uma mimese ideal, apontando erros ou distorções nas formas de representação. Além disso, muitas abordagens concentram-se em aspectos temáticos, na linha narrativa e na construção das personagens, e desconsideram as variações formais mais sutis. Para Stam, essa atitude “leva com frequência a uma negligência das dimensões cinematográficas específicas dos filmes” (STAM, 2009, p. 304).

Na introdução de *De la figure...*, Brenez faz um pequeno recenseamento dos principais pressupostos em voga na maioria das abordagens do cinema hoje, que correspondem, segundo ela, a “uma potente *doxa* metodológica, uma adesão comum a certos procedimentos oriundos de uma história das ideias” (BRENEZ, 1998, p. 10)<sup>17</sup>. A nosso ver, essa *doxa* reenvia às dificuldades encontradas por Robert Stam nos Estudos Culturais e no Multiculturalismo, mas dizem respeito, de maneira mais ampla, às formas hegemônicas de abordagem no campo dos estudos de cinema hoje. Os princípios catalogados por Brenez são:

O estabelecimento histórico dos fatos; a caracterização semiológica (a obra é traço, impressão, *analogon*...); o recurso à mais ampla contextualidade (estudo dos determinantes econômicos, políticos, culturais, etc.); a pesquisa intertextual (inscrição modalizada da obra em uma história das formas); o estabelecimento das relações (referenciais mas também funcionais) da obra com o campo histórico de onde ela provém; a abertura à interdisciplinaridade: tais procedimentos contribuem para constituir a aparelhagem técnica da análise metódica. (...) Estabelecida, identificada, determinada por suas bordas históricas, espaciais e subjetivas, inscrita nas tendências do estilo e do gosto, considerada reciprocamente como fonte de outras histórias, incluindo aquela de sua recepção, a obra se torna, de certa forma, visitada, transparente, atravessada por aquilo que a autorizou e por aquilo que ela

---

<sup>17</sup> Tradução nossa. No original: “une puissante doxa méthodologique, une adhésion commune à certaines procédures issues d'une histoire des idées”.

suscita, desmultiplicada ao mesmo tempo que ausente em procedimentos que a tomam como objeto (BRENEZ, 1998, p. 10-11)<sup>18</sup>.

Embora seja importante salientar o valor inegável desse conjunto de métodos – Brenez o considera “indispensável e frequentemente fértil” (BRENEZ, 1998, p. 11) –, o fundamental a reter aqui é a necessidade de considerar que as potências singulares dos filmes estão além – ou, mais precisamente, *aquém* – de uma remissão a seu contexto. Se essas abordagens são insuficientes, é porque elas não são capazes de responder a uma pergunta fundamental: “Como pode a obra reencontrar sua espessura, sua fecundidade, sua fragilidade, sua densidade própria ou sua eventual opacidade, em uma palavra, suas virtudes problemáticas?” (BRENEZ, 1998, p. 11)<sup>19</sup>.

A remissão excessiva ao contexto é indissociável de um paradigma semiótico assentado na noção de *representação*. Ao longo de *De la figure...* e, especialmente, no capítulo “Comme vous êtes. Répresentation et figuration, questions de terminologie chez Barthes, Eisenstein, Benjamin, Epstein”, Brenez chega a apontar para um questionamento radical da noção de *representação*, mas no interior de suas análises, é comum que esse vocábulo reapareça, de forma integrada à análise figurativa. Nos parece, no entanto, que seria salutar manter uma reserva em relação a essa terminologia, tão carregada de sentidos miméticos ou contextualistas, alheios a uma atenção detida à capacidade de elaboração figurativa dos filmes.

Ainda que não seja a regra, há autores que apostarão numa clivagem conceitual nítida entre *figuração* e *representação*. Era o caso de Lyotard e é também o caso do Roland Barthes de *O prazer do texto*, texto publicado pela primeira vez em 1973, portanto contemporâneo de *Discours, Figure*. Um retorno ao texto de Barthes nos convida a distinguir entre *figuração* e *representação*:

---

<sup>18</sup> Tradução nossa. No original: “L'établissement historique des faits; la caractérisation sémiologique (l'oeuvre est-elle trace, empreinte, analogon...); le recours à la contextualité la plus large (étude des déterminants économiques, politiques, culturels, etc.); l'enquête intertextuelle (inscription modalisée de l'oeuvre dans une histoire des formes); l'établissement des rapports (référentiels mais aussi fonctionnels) de l'oeuvre au champ historique d'où elle provient; l'ouverture à l'interdisciplinarité: de telles procédures contribuent à constituer l'appareillage technique de l'analyse méthodique. (...) Établie, identifiée, déterminée par ses bords historiques, spatiaux et subjectifs, inscrite dans les tendances du style et du goût, envisagée réciproquement comme source d'autres histoires, y compris celle de sa réception, l'oeuvre devient, en quelque sorte, visitée, transparente, traversée par ce qui l'a autorisé et par ce qu'elle suscite, démultipliée en même temps qu'absentée dans des procédures qui la prennent pour objet”.

<sup>19</sup> Tradução nossa. No original: “Comment l'oeuvre peut-elle retrouver son épaisseur, sa fécondité, sa fragilité, sa densité propre ou son opacité éventuelle, en un mot, ses vertus problématiques ?”.

A representação, por ela, seria uma figuração embaraçada, atravancada de outros sentidos que não o do desejo: um espaço de alibis (realidade, moral, verossimilhança, legibilidade, verdade, etc.). Eis um texto de pura representação: Barbey d'Aurevilly escreve sobre a virgem de Memling: 'Ela está muito direita, muito perpendicularmente colocada. Os seres puros estão direitos. Pela cintura e pelo movimento, reconhecem-se as mulheres castas; as voluptuosas arrastam-se, enlanguescem e curvam-se, sempre a ponto de cair'. Notem de passagem que o processo representativo pode gerar tanto uma arte (o romance clássico) quanto uma 'ciência' (a grafologia, por exemplo, que, da moleza de uma letra, conclui a indolência do escrevente) e que por conseqüência é justo, sem sofisticação qualquer, considerá-la imediatamente ideológica (pela extensão histórica de sua significação). Sem dúvida, acontece muitas vezes que a representação toma por objeto de imitação o próprio desejo; mas, então, esse desejo nunca sai do quadro, da cena; circula entre as personagens; se tiver um destinatário, esse destinatário permanece interior à ficção (poder-se-á dizer, por conseguinte, que qualquer semiótica que mantenha o desejo encerrado na configuração dos actantes, por mais nova que seja, é uma semiótica da representação. A representação é isso: quando nada sai, quando nada salta fora do quadro: do quadro, do livro, do écran) (BARTHES, 1987, p. 72-73).

Ainda que não adotemos a terminologia pulsional de Barthes – a figuração seria o lugar do desejo no texto (ou no filme), enquanto que a representação seria a neutralização do desejo –, nos parece produtivo levar em conta a crítica dirigida ao conceito de representação pelo autor. Se a representação é uma figuração embaraçada, é porque está sempre *a serviço* de algo que está fora do texto, e não engajada na translação entre as modulações textuais e as categorias da experiência. Uma perspectiva de análise que escape a uma semiótica da representação tem mais chances de atentar para as potências de invenção figurativa do cinema.

Uma comparação simples, mas que nos parece fecunda: é como se invertêssemos o caminho usual do pensamento cinematográfico e procurássemos, ao invés de utilizar um pensamento da representação para tratar de cinemas que escapam à mimese (toda a ideia de *ruptura* que acompanha a crítica das vanguardas), nos propuséssemos a manejar um vocabulário vanguardista para nos aproximar dos gestos de cinema em geral. Se é verdade, como aponta Jacques Aumont, que o modernismo dos anos 1960 foi “o momento em que ‘o’ cinema esteve, se não mais próximo ‘da’ pintura, ao menos mais preocupado em incorporar até mesmo seus valores mais específicos, a cor, a pincelada, a matéria” (AUMONT, 2008, p. 57), nada nos impede que busquemos um olhar mais atento a essas modulações menores, profundamente singulares, em qualquer filme – inclusive num documentário. Nosso desejo é o de não apenas estar atento aos “fenômenos da imagem mais radicais, ligados à matéria” (AUMONT, 2008, p. 57), mas colocar a matéria – a plasticidade, as modulações, a potência de alteração – no centro de todos os fenômenos da imagem.

Isso não significa, contudo, renunciar à indicialidade própria da imagem cinematográfica. Se o cinema – e, antes dele, a fotografia, como nos lembra Hubert Damisch – é “um produto da indústria humana, um artefato cujo ser, no sentido fenomenológico do termo, não pode ser dissociado de sua significação histórica e do projeto, necessariamente caduco, do qual extrai sua origem” (DAMISCH, 2007, p. 10), se a imagem bidimensional que a câmera produz é sem espessura, se deriva diretamente da codificação espacial historicamente fundada na *camera obscura* do *Quattrocento*, não se pode renunciar, paradoxalmente, à conexão fotoquímica, indicial com o real que a faz existir. Eis aí a “impostura constitutiva da imagem fotográfica” (DAMISCH, 2007, p. 10).

Por outro lado, é fundamental reconhecer que, se o cinema é a mais mimética de todas as artes, é também parte – alguns diriam culminação – do projeto modernista, cuja premissa de conjunto é um ataque frontal à representação. Ao retomar uma série de escritos ainda do final do século XIX sobre o cinematógrafo, do punho de escritores como Máximo Górkí e Luis Gonzaga Urbina, Luc Vancheri constata, justamente, o quanto essas primeiras linhas se interessam pelo cinema como experiência fortemente sensorial: “A imagem filmica, antes de ser aquela vista urbana ou este desfile militar, aquela partida de *whist* ou aquele arremedo de teatro, começa como uma experiência ótica de formas tomadas em uma duração de imagem” (VANCHERI, 2011, p. 11)<sup>20</sup>. Ao encontro da frase do personagem de Jean-Pierre Léaud em *A Chinesa* (1967) de Jean-Luc Godard (“Lumière é o último pintor impressionista”), a afirmação de Vancheri: “o cinema prolonga a metamorfose da visão que acompanhou as experiências da modernidade pictórica dos primeiros impressionistas” (VANCHERI, 2011, p. 13). Esse é também um dos argumentos centrais a perpassar o longo ensaio de Jacques Aumont, *O olho interminável: cinema e pintura* (2004).

Mas não seria preciso restringir o debate à pintura. A euforia com o novo *medium* por parte de intelectuais e artistas alinhados com posturas modernistas – de Epstein a Artaud, de Benjamin a Dalí – que atravessa as primeiras décadas do século XX é retomada por Anette Michelson em seu belo texto “Film and the Radical Aspiration”, publicado na revista *Film Culture* em 1966: “as aspirações revolucionárias do movimento modernista na literatura e nas artes, de um lado, e aquelas de uma tradição marxista ou utópica, de outro, puderam convergir nas esperanças e promessas, ainda que indefinidas, do novo *medium*” (MICHELSON, 1966,

---

<sup>20</sup> Tradução nossa. No original : « l’image filmique, avant d’être cette vue urbaine ou ce défilé militaire, cette partie de whist ou cet abrégé de théâtre, commence comme une expérience optique de formes prises dans une durée d’image ».

p. 407). Para a autora, a convergência entre as duas formas de radicalismo conheceria seu momento forte no cinema soviético pós-revolucionário, até o início dos anos 1930, mas continuaria a impregnar – ainda que sob a forma da dissociação – tanto o cinema europeu moderno quanto o novo cinema independente americano.

Num ensaio recente, o crítico italiano Toni D’Angela é categórico: o cinema é o ponto culminante da empreitada modernista contra a representação. “O cinema está intimamente correlacionado ao modernismo em sua saga por dar fim à representação, isto é, saltar fora do sistema de representação que detém em seus nós filosóficos toda a história do Ocidente” (D’ANGELA, 2015). Se o modernismo nas artes – de Baudelaire a Turner, do cubismo a Pound – pode ser compreendido como uma agressão constante à noção de representação, “nesse terreno - a desconstrução da representação - o cinema foi reconhecido como o meio mais avançado, aquele que, mais do que outros, completa a dissolução da representação” (D’ANGELA, 2015). E para constatá-lo não é preciso ir ao encontro dos cinemas não figurativos, abstratos ou experimentais: é justamente porque a imitação do real não é mais um desafio – tornou-se um pressuposto da indicialidade – que o cinema pode se tornar livre para modular o espaço, as durações, a cor, as formas. É nessa potência de alteração – a força do figural presente na imagem indicial – que reside a diferença do cinema.

O figural nasce nas imagens mais figurativas e melhor ligadas ao destino da fábula cinematográfica. Trata-se então de se fazer sensível a uma visibilidade desatada, mais visual que visível, que não descreve nem o acompanhamento decorativo da imagem nem a margem inspirada que a distancia de seu realismo. Trata-se, em suma, de se tornar disponível aos procedimentos pelos quais o cinema repensa seus agenciamentos de imagem: sem nada perder de sua figuratividade, perseguimos a maneira pela qual o cinema se mostra capaz de figurabilidade (VANCHERI, 2011, p. 12)<sup>21</sup>.

Assim, perceber o figural no interior da figuratividade será uma questão de método. Todo nosso esforço metodológico consistirá em um trabalho de treinamento do olhar para perceber as potências figurais, as potências plásticas de alteração presentes em todas as imagens – e não apenas naquelas que, à primeira vista, abandonam a mimese.

---

<sup>21</sup> Tradução nossa. No original: “Nous verrons au contraire que le plus souvent le figural naît dans les images les plus figuratives et les mieux liées au destin de la fable cinématographique. Il s’agit donc de se faire sensible à une visibilité déliée, plus visuelle que visible, qui ne décrit ni l’accompagnement décoratif de l’image ni la marge inspirée qui l’éloigne de son réalisme. Il s’agit en somme de se rendre disponible aux procédés par lesquels le film repense ses agencements d’images: sans rien perdre de leur figurativité, nous suivons la manière dont il se montre capable de figurabilité”.

## A estilística sob suspeita

A perspectiva da figuratividade fílmica não se distingue apenas das abordagens contextualistas e representacionais hegemônicas nas ciências humanas, mas também possui uma diferença fundamental em relação a outras formas de análise que apostam na imanência, como a estilística. Uma história do estilo, uma genealogia das formas ou uma comparação entre poéticas autorais singulares podem ser gestos importantes para a abordagem de um filme do ponto de vista de sua figuratividade, mas não são suficientes. O crucial aqui é traçar as relações entre as elaborações fílmicas singulares e as categorias da experiência comum, pois só assim é possível perceber como um filme é capaz de intervir – singularmente – sobre a percepção de um fenômeno ou uma categoria.

Ao definir o escopo de seu *Figuras traçadas na luz*, David Bordwell escreve: “A questão central deste livro é: que potencialidades estéticas são mobilizadas quando a encenação cinematográfica é praticada desse modo?” (BORDWELL, 2008, p. 30). Noutro livro bastante influente, o autor definirá o estilo como “um uso sistemático e significativo de técnicas de mídia cinema em um filme”, ou ainda como “a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo (s) cineasta (s) em circunstâncias históricas específicas” (BORDWELL, 2013, p. 17). Não há dúvidas de que uma abordagem atenta à figuratividade fílmica tem de levar em consideração as escolhas – de encenação, de enquadramento, de montagem, de composição – efetuadas por um(a) cineasta, mas há uma diferença crucial dessa perspectiva em relação à estilística bordwelliana: o que interessa para o estudo da invenção figurativa não são apenas as variações formais ou estilísticas entre um cineasta e outro, um filme e outro, mas as singularidades no movimento de translação entre as figuras e os fenômenos.

É nesse *movimento* que pode residir a potência de pensamento singular de um filme, e é a ela que me dedico na próxima seção deste texto. Como escreve Luc Vancheri, o que torna a análise figurativa ou figural preciosa “são os problemas da imagem que ela tornou pensáveis, as genealogias visuais e formais que ela tem permitido descrever, para além das diferenças de época, de estilo e de campo artístico” (VANCHERI, 2011, p. 5)<sup>22</sup>. O estudo da

---

<sup>22</sup> Tradução nossa. No original: “Ce qui la rend précieuse, ce sont les problèmes d’image qu’elle a rendus pensables, les généalogies visuelles et formelles qu’elle a permis de décrire par-delà les différences d’époque, de style et de champ artistique”.

figuratividade fílmica coloca em primeiro plano as variações formais ou estilísticas entre os filmes, mas as faz conviver fundamentalmente com algo que as excede: o caráter de forma pensante do cinema, a capacidade presente em uma obra fílmica de pensar – com suas próprias forças, imagéticas e sonoras – sobre problemas diversos.

A perspectiva que buscamos construir aqui não se contenta com as ferramentas usuais da análise imanente e busca extrair do trabalho formal interno a cada filme uma elaboração própria de categorias fenomênicas e de relações entre elas, um conjunto de modulações singulares que governam a figuração dos mais variados fenômenos e, como veremos, a formulação de um pensamento singular.

### **Figuras: formas-que-pensam**

O célebre aforismo godardiano – “o cinema é uma forma-que-pensa” – tem retornado com frequência nos estudos contemporâneos do cinema. O interesse pela potência de pensamento encarnada nas formas cinematográficas – já presente na teoria do cinema pelo menos desde Epstein, embora frequentemente esquecido ao longo do século XX – e por “imagens que criem problemas, façam perguntas” (HANSSON, 2004, p. 25)<sup>23</sup> vem sendo redescoberto nos últimos anos. Essa potência de pensamento do cinema é assim explicada, de maneira didática, por Jacques Aumont na introdução de *As Teorias dos Cineastas* (2004):

Desde o Renascimento, todo artista no Ocidente pode ser considerado um teórico – mesmo que jamais tenha dito algo que faça com que se acredite que é. Fazer música é fornecer uma teoria da música; em seu livro sobre Wagner, Liszt disse menos que o próprio Wagner no Ring (e Wagner disse menos em seu ensaio sobre Beethoven do que os últimos quartetos). Pintar é participar da arte pictórica, decidir sua posição nas grandes querelas que a clivaram (...). O cinema não constitui uma exceção, e seria fecundo acompanhar os pensamentos sobre a arte do filme que se encarnam nas grandes obras cinematográficas: não há tanto pensamento em Murnau, que não deixou nenhum texto teórico, em Lubitsch, que fundiu suas reflexões no molde jornalístico, em Resnais, que sempre se recusou a comentar seu trabalho, quanto em Ruiz, que é filósofo, em Rohmer, que se tornou historiador da arte e musicólogo, em Godard, que quis fazer o empreendimento histórico e estético do século? (AUMONT, 2004, pp. 9-10).

A conceituação de Jacques Aumont reenvia às teorias de Pierre Francastel sobre a pintura. Em *A realidade figurativa* (1973), Francastel atacava – em termos próximos aos de Nicole Brenez para o cinema – uma sociologia das artes plásticas que parecia desconsiderar o

---

<sup>23</sup> Tradução nossa. No original: “images that create problems and ask questions”.

fato estético, ao sobredeterminar a análise e negligenciar a potência de pensamento das próprias obras. Em sua teorização extremamente influente (Francastel é retomado por Aumont, por Vancheri e por Dubois), o autor argumentava que “existe um pensamento plástico como existe um pensamento matemático ou um pensamento político e é essa forma de pensamento que até hoje foi mal estudada” (FRANCASTEL, 1973, p. 3). Uma obra de arte não é um substituto de outra coisa – um referente, um contexto, uma ideia elaborada em outro lugar –, mas sim uma matéria simultaneamente significante e significada. Atentando para a capacidade de invenção figurativa da arte, Francastel escreve:

O pensamento plástico não se limita a reutilizar materiais elaborados. Ele é um dos modos pelos quais o homem informa o universo. Por conseguinte, deve necessariamente ser apreendido por uma tomada imediata em atos particulares – que não são nunca autônomos, mas sempre específicos (FRANCASTEL, 1973, p. 4).

Como Barthes, como Lyotard, Francastel propõe uma “distinção necessária entre arte e palavra, representação e figuração” (FRANCASTEL, 1973, p. 9) e afirma que “a obra de arte não propõe portanto à sociedade objetos figurativos de suas certezas anteriores; ela lhe oferece ao contrário matrizes em que se revelam novas relações, novos valores (FRANCASTEL, 1973, p. 11). É essa conceituação que informará seus estudos sobre fenômenos plásticos dos mais diversos, como o pensamento figurativo que se desprende das obras do Renascimento e que terá consequências duradouras em toda a sociedade ocidental.

Em “Pode um filme ser um ato de teoria?” (2008), Aumont estabelece uma série de condições e obstáculos para que possamos atribuir a um filme a capacidade de teorizar. A saber, para ser equiparado a uma teoria, um filme necessariamente precisaria apresentar três características: a especulação, a sistematicidade (ou coerência) e a força explicativa (AUMONT, 2008, p. 25). Embora se mantenha reticente em relação a uma resposta positiva para a pergunta-chave de seu artigo, sobretudo em relação ao poder explicativo do cinema, o autor reconhece com relativa facilidade que uma obra cinematográfica é capaz de especular:

Não me parece tão difícil que um filme possa chegar a especular – mesmo que, para isso, deva se tornar um tanto especular. Ou mais exatamente (e para que me perdoem o mau trocadilho) – sob a condição de encontrar os meios de sua especulação, ou seja, sempre sob a condição de se diferenciar sensivelmente de uma norma suposta. Outro pseudoteorema: para ser capaz de especular sobre um problema geral (filosófico, se preferirmos, mas não necessariamente), um filme deve munir-se dos meios formais apropriados; ele deve até mesmo inventá-los, e pode-se afirmar que não existe especulação em um filme que não inova em seu dispositivo ou em sua forma. O ato teórico, aqui, é, ainda e acima de tudo, a diferença (AUMONT, 2008, p. 29).



Para nossos propósitos, a argumentação de Aumont interessa na medida em que é justamente por meio da invenção figurativa – que tem como pressuposto a inventividade formal – que um filme é capaz de formular um pensamento sobre problemas de natureza filosófica, histórica, ideológica etc. Se é “na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria” e se “é sua capacidade de inovar que pode dar a um filme a aparência de um enunciado teórico” (AUMONT, 2008, p. 31), a perspectiva da figuratividade fílmica se mostra extremamente útil ao analista, posto que seu objetivo é justamente traçar o movimento entre as invenções fílmicas e a formulação de um pensamento especulativo.

Como escreve Aumont, o trabalho do analista é fundamental aqui, pois é ele o responsável por traduzir as formas pensantes: “será preciso, a cada vez, que um analista identifique o problema preciso ao qual o filme supostamente se dirige”, pois “a subversão da linearidade narrativa num filme de Welles não é do mesmo tipo da que aparece num filme de Marker”, do mesmo modo que “as lacunas calculadas entre as partes que se mostram num filme de Kubrick não são da mesma natureza das que se vêem num filme de Weerasethakul” (AUMONT, 2008, p. 28). O fundamental é interrogar – por meio da análise – *como* um problema é tratado neste ou naquele filme. E é por isso que gostaríamos de dar um exemplo – extraído de Brenez (1998) – de análise que articula de maneira fecunda os dois gestos que nos mobilizaram até aqui: a descrição densa do trabalho figurativo e a identificação do pensamento encarnado nas formas fílmicas.

Diante da análise comparativa efetuada por Brenez do tratamento do assassinato no cinema de John Woo e em uma sequência de *A Morte de um Bookmaker Chinês* (1978), de John Cassavetes, gostaríamos de atentar para o modo como a autora extrai, a partir das recorrências figurativas e do trabalho de figuração como um todo, modulações fílmicas que incidem sobre categorias fundamentais da experiência, como o gesto, o ato e a morte. A autora elege um motivo (o assassinato) e busca verificar como cada cineasta, ao tratar do mesmo motivo segundo uma poética diferente – que se materializa de forma espalhada em escolhas de dramaturgia, encenação, montagem, composição, trilha sonora, cor, gestualidade –, compõe relações outras entre categorias fenomênicas hegemonicamente consideradas estáveis. É nesses gestos que Brenez identifica a potência de pensamento do cinema.

Tanto Woo quanto Cassavetes dissociam as categorias da experiência, ao elaborar – por meio do trabalho figurativo de seus filmes – novas relações entre os gestos e os atos, as causas e os efeitos, os objetos e seus usos, os sujeitos e suas funções. Embora a dissociação seja comum a ambos os cineastas, cada um deles engendra, no entanto, uma economia figurativa singular. É assim que ela perceberá, por exemplo, que a sequência do filme de Cassavetes opera segundo uma “poética da dessemelhança” (BRENEZ, 1998, p. 47)<sup>24</sup>: a partir do trabalho de montagem visual e sonora, o filme instala uma “transferência generalizada dos fenômenos, segundo a qual uma porta é um revólver, um carrasco uma vítima, um *raccord* um assassinato, um automóvel uma ferida aberta”<sup>25</sup> (BRENEZ, 1998, p. 47). Ao promover analogias novas, que não correspondem ao processo hegemônico das identificações, as operações visuais e sonoras da montagem de Cassavetes incidem não apenas sobre o *sentido*, mas sobre a *percepção* dos fenômenos. É assim que “a semelhança borra as categorias ontológicas e lógicas, homens, objetos, fenômenos, lugares, todas as coisas reenviam não a seu duplo nem a seu outro mas a um *analogon* inesperado”<sup>26</sup> (BRENEZ, 1998, p. 47).

Em John Woo, ao contrário, o que está em jogo é uma “poética do mesmo”. E Brenez a identifica, primeiramente, na sequência final de *Bala na Cabeça* (1990), de Woo. No duelo final que encerra o filme, os amigos de infância Ben e Frank se reencontram em Hong Kong, depois de sua aventura mortal no Vietnã. Ben procura Frank para um acerto de contas, pois o amigo fora o responsável pelo assassinato do terceiro membro do grupo, Tom. Os dois se engajam numa luta de morte com muitas reviravoltas, mas o acontecimento figurativo que Brenez retém para a análise é esse momento extraordinário, nos últimos segundos de filme, em que Ben finalmente tem a cabeça de Frank nas mãos, prestes a disparar a bala que vingará a morte do amigo, enquanto uma montagem alternada intercala *flashes* do passado no Vietnã em meio às imagens do presente em uma garagem abandonada em Hong Kong. Ben aperta o gatilho, a montagem retorna a um enquadramento rigorosamente simétrico, que revela um tiro bem sucedido de Ben na cabeça de um vietcongue, e quando a ficção está de volta no presente, o revólver está sem balas, mas, contraditoriamente, Frank cai morto. “O que mata

---

<sup>24</sup> Tradução nossa. No original: “poétique de la dissemblance”.

<sup>25</sup> Tradução nossa. No original: “transfert généralisé des phénomènes, selon lequel une porte est un revolver, un bourreau une victime, un raccord un meurtre, une voiture une plaie ouverte”.

<sup>26</sup> Tradução nossa. No original: “la ressemblance efface les catégories ontologiques et logiques, hommes, objets, phénomènes, liens, toute chose renvoie non à son double ni à son autre mais à un *analogon* inattendu, de sorte à se décaler d'elle-même ”.

Frank, personagem do Mal, é a montagem alternada. Somos confrontados aqui a um sublime da omissão estrutural”<sup>27</sup> (BRENEZ, 1998, p. 49), conclui a autora.



*Bala na Cabeça* (John Woo, 1990)

Essa dissociação entre gesto e ato – a bala fantasma, o assassinato sem tiro, o efeito sem causa – participa de uma economia figurativa presente em todo o filme, e reenvia particularmente a um momento anterior, em que Ben disparava uma metralhadora vazia sobre o corpo de um tenente vietcongue já morto (o homem que tentara forçá-lo a matar Tom). O *overkilling* – gesto onipresente nos filmes de ação hollywoodianos da época, que consiste em continuar atirando sucessivamente sobre um corpo já morto – em John Woo adquire uma nova camada de serialidade e é assombrado pela impotência: o corpo já está morto, o personagem continua atirando, mesmo – eis o detalhe figurativo crucial – quando já não há balas. Como sintetiza Brenez, “cada cena e cada situação visual se torna, no filme, o objeto de um retratamento imediato, de uma repetição, de uma duplicata. Toda cena aparece como traumática e primitiva, toda ação como uma anamnese”<sup>28</sup> (BRENEZ, 1998, p. 48).

---

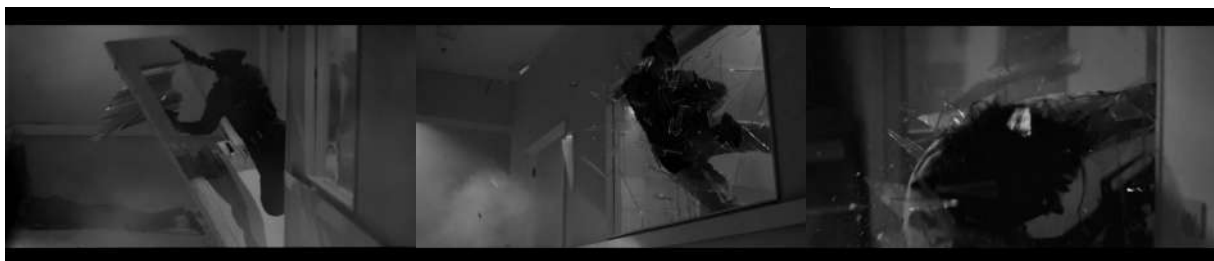
<sup>27</sup> Tradução nossa. No original: “Ce qui tue Frank, personnage du Mal, est le montage alterné. Nous voici confrontés à un sublime de l'omission structurelle”.

<sup>28</sup> Tradução nossa. No original: “chaque scène et chaque situation visuelle fait dans le film l'objet d'un retraitement immédiat, d'une répétition, d'un duplicata. Toute scène apparaît comme traumatique et primitive, donc toute action comme une anamnèse”.



*Bala na Cabeça* (John Woo, 1990)

A economia figurativa presente em Woo é uma poética da repetição sem sentido, do efeito sem causa, da guerra generalizada, da morte banal, igualmente presente em seus *O Matador* (1990) e *Fervura Máxima* (1992). No limite, os corpos são intercambiáveis, pois todos participam de uma economia do mesmo. Em *Fervura Máxima*, a lógica dos *raccords* produz uma colagem corporal, uma montagem somática, que produz uma homogeneidade estrutural entre personagens situados em lados opostos da disputa. Numa sequência em que os dois policiais protagonistas enfrentam o mais habilidoso e letal dos algozes, a dramaturgia, os enquadramentos e a montagem produzem uma equivalência composicional entre os “heróis” e o “vilão”: a ação dramática é a mesma (saltar entre dois cômodos do hospital, produzindo uma fissura no vidro com o corpo); a posição dos corpos no quadro é semelhante; e a montagem acentua essa uniformidade, ao alternar rapidamente os gestos dos três personagens.



*Fervura Máxima* (John Woo, 1992)

Brenez escreve:

Eles se reúnem, rodopiam, dançam juntos, de toda forma enlaçados pelos *raccords* abaixo de sua posição objetiva no espaço ou no tempo: eles são perfeitamente

intercambiáveis, o que busca a destruir se constrói reciprocamente na mesma medida da destruição. Uma das invenções maiores de John Woo, característica essencial de seu trabalho formal, consiste em montar os corpos em pé de igualdade com os outros parâmetros do plano, como o ângulo ou a luz (BRENEZ, 1998, p. 52)<sup>29</sup>.

Atenta a essa economia figurativa que aposta na homogeneidade composicional entre forças dramáticas díspares e articulando-a com elementos de ordem narrativa, Brenez extrai da obra de John Woo um pensamento filmico singular, que elabora novas relações entre categorias como vida e morte, corpo e sujeito, movimento e imobilidade. Em outro exemplo recorrente na obra do cineasta (a presença dos figurantes que invadem a cena da batalha apenas para serem alvejados e voarem, um a um, sob a chuva de balas), ela encontra outro procedimento de montagem que corresponde à colagem corporal e forja novas relações entre causa e efeito. Morrer, em John Woo, equivale a levantar voo – o que contraria uma das regras relacionais mais estáveis do mundo fenomênico tal como o conhecemos: a lei da gravidade.

A partir dos exemplos do cinema de Woo e Cassavetes, a autora chega à conceituação do que seria uma montagem figural: trata-se de um trabalho figurativo que é capaz de instaurar “outros reagrupamentos, outras significações, outras causalidades no seio de uma lógica da identidade na qual, no entanto, gostaríamos de crer. Não uma desordem, mas a contestação íntima da decupagem unívoca dos fenômenos”<sup>30</sup> (BRENEZ, 1998, p. 55). Contestar a decupagem hegemônica dos fenômenos do mundo: eis a potência do cinema abordado segundo uma perspectiva atenta à figuratividade fílmica. O cinema é capaz de pensar porque é capaz de *alterar* incessantemente o modo como percebemos e concebemos os mais diversos fenômenos e as relações entre eles.

O investimento na imanência das formas articulado à análise da capacidade do cinema de intervir sobre a percepção e a concepção dos fenômenos do mundo pode ser um eficaz antídoto contra dois tipos de excesso muito usuais nos estudos contemporâneos de cinema: de um lado, a sobredeterminação social da arte, que tende a perder de vista as variações formais

---

<sup>29</sup> Tradução nossa. No original: "ils raccordent, virevoltent, dansent ensemble, en quelque sorte enlacés par les raccords en deçà de leur position objective dans l'espace ou dans le temps : ils sont parfaitement interchangeables, ce qui cherche à détruire se construit réciproquement à mesure même de la destruction. L'une des inventions majeures de John Woo, caractéristique essentielle de son travail formel, consiste à monter les corps au même titre que les autres paramètres du plan, l'angle ou la lumière".

<sup>30</sup> Tradução nossa. No original: "Il instaure d'autres regroupements, d'autres significations, d'autres causations au sein d'une logique de l'identité, à laquelle pourtant nous aurions voulu croire. Non pas un désordre, mais la contestation intime du découpage univoque des phénomènes".

de cada obra; de outro, a sobrevalorização estilística, que eclipsa a relação entre cinema e mundo fenomênico em prol de uma valorização excessiva das idiossincrasias do estilo de cada cineasta. A figuratividade filmica propõe uma maneira de encarar as relações entre cinema e mundo que atenta, de forma central, para a potência de pensamento inscrita em cada obra filmica, na medida em que articula, sem cessar, o trabalho de figuração singular à incidência peculiar de cada filme, de cada gesto cinematográfico, sobre as maneiras pelas quais percebemos e compreendemos as categorias da experiência. Nesse sentido, a atenção detida à riqueza e à complexidade do trabalho figurativo dos filmes – que se espria em formas de encenação, montagem e composição profundamente heterogêneas – é um primeiro passo fundamental para a reflexão sobre a potência especulativa inscrita nas obras, uma vez que o pensamento filmico só pode se materializar em modalidades singulares de figuração.

### **A historicidade das figuras**

Por outro lado, a invenção figurativa não é uma *creatio ex nihilo*. Se o cinema inventa – figuras, conceitos, relações –, não o faz de forma a-histórica. Em um texto introdutório ao método de Brenez publicado ainda em 1997, Adrian Martin lançava uma pergunta extremamente pertinente e particularmente difícil: “Uma vez que demolimos todas aquelas noções simplistas de analogia e semelhança, do filme como mero espelho ou reflexo, onde e como é possível situar a ação mútua das formas filmicas e das forças históricas?” (MARTIN, 1997). Em outros termos: como encontrar no filme uma energia figurativa própria, que não se submeta ao processo das identificações (ao contexto, ao referente, ao gênio do autor), sem, no entanto, deixar de vinculá-lo à experiência histórica?

O método que aqui experimentamos consiste em atentar para a potência de elaboração própria de cada filme, vinculando-a, no entanto, aos vetores figurativos que predominaram em momentos históricos anteriores ou que lhe são contemporâneos. Compreendemos a figuratividade filmica como um fenômeno histórico, de forma alguma determinada pelo contexto (o que seria reintroduzir no método uma dimensão mimética e determinista da qual essa abordagem busca se desvencilhar), mas sim influenciada pelas dinâmicas da experiência histórica e em franco diálogo com outros vetores figurativos, contemporâneos ou passados. Como escreve Philippe Dubois, “à força do uso, as figuras podem se tornar estereótipos. E

toda a estratégia que as concerne reside no vai e vem entre as duas partes dessa dupla dimensão (inventar/codificar, encontrar/imitar, inovar/reproduzir” (DUBOIS, 1999, p. 23). Se o cinema inventa novas figuras do povo, só pode fazê-lo dialeticamente, em diálogo com outros processos de figuração anteriores ou contemporâneos. Como reconhece Brenez:

Do mesmo modo, sem se esquecer nem negligenciar os discursos deterministas, é aqui que a análise estética, naquilo que a singulariza, começa: ela não reconduz a obra aos seus determinantes nem reduz o trabalho artístico à ideia de eficácia histórica, que assombra (hante) secretamente os procedimentos de investigação que podemos chamar de “objetivantes”. Trata-se, ao contrário, de considerar as imagens como ato crítico e, assim, de procurar desdobrar suas potências próprias. Será isso subtraí-las de um contexto, de uma história, do mundo tal como acreditamos ser antes delas? De maneira alguma. No centro desse tipo de questionamento opera a afirmação de Adorno: “As formas de arte registram a história da humanidade com mais exatidão que os documentos”. É justamente por isso que importa analisá-las de fato, em si próprias e sobretudo, do ponto de vista das questões que elas colocam, *do ponto de vista das questões que elas criam* (BRENEZ, 1998, p. 11).

Como escreveu Ítalo Calvino sobre o poema de Ovídio: “É a economia própria das metamorfoses, que pretende que as novas formas recuperem tanto quanto possível os materiais das velhas” (CALVINO, 1993, p. 39). É assim que, ao abordar as figuras do povo no cinema de Aloysio Raulino, será preciso contrastá-las com outras, tanto aquelas hegemônicas, que predominaram em determinada época, como as contra-hegemônicas, que funcionarão como ponto de comparação e contraste dialético. O capítulo seguinte desta tese se dedicará a historicizar o aparecimento do cinema de Raulino, construindo um pano de fundo histórico/figurativo a partir do qual buscaremos compreender as invenções raulinianas, pensando-as a partir das ressonâncias figurativas com outros momentos do cinema latino-americano.

### **A interpretação sob suspeita**

Ainda que não se vinculem explicitamente a essa referência, as provocações metodológicas de autores como Brenez e Vancheri fazem pensar no célebre ensaio polêmico de Susan Sontag, “Contra a interpretação”, publicado pela primeira vez em 1964. No texto, a ensaísta ataca fundamentalmente os mesmos problemas visados por Brenez. Após um retorno crítico aos pressupostos platônicos sobre a arte, a autora escreve: “O fato é que toda a consciência e a reflexão ocidentais sobre arte permaneceram dentro dos limites fixados pela teoria grega da arte como mimese e representação” (SONTAG, 2009, p. 4). É a partir desse

confinamento que aprendemos a separar o que chamamos de “forma” do que chamamos de “conteúdo” – e, como consequência, a considerar o conteúdo essencial e a forma acessória.

Mesmo em certos discursos modernistas, em que predominaram entre artistas e críticos uma visão da arte como expressão subjetiva, persiste o quadro geral da teoria mimética: “Quer concebamos a arte através do modelo do retrato (a arte como um retrato da realidade) ou do *statement* (a arte como afirmação do artista), o conteúdo sempre vem primeiro” (SONTAG, 2009, p. 4). De maneira semelhante, alguns anos mais tarde Lyotard atacaria a submissão da arte às lógicas do discurso, mas também da expressão: “Se o artista é alguém que *expressa* seus fantasmas, se a relação é a da expressão, a obra não interessa mais que a ele mesmo ou a pessoas com uma fantasmática complementar” (LYOTARD, 1973, p. 235). Em suma, no discurso hegemônico sobre arte visado por Sontag, prevalece amplamente a pergunta básica sobre o que uma obra de arte *diz*, o sobre o que o artista quis *dizer* – inquietação que tem em seu cerne a pressuposição de que a arte, por definição, sempre diz alguma coisa.

Noutras palavras, o que prevalece é um onipresente imperativo da *interpretação*. Sontag remete essa hegemonia aos procedimentos de escavação do sentido oculto dos fenômenos efetuados pelas obras de Marx (em relação às forças do capitalismo) e Freud (aos meandros da psique humana). E embora obviamente reconheça os valores de uma práxis política da interpretação, adverte que esta não é um valor absoluto. “Nalguns contextos culturais, a interpretação é um ato liberador. É uma forma de revisar, de transpor valores, de escapar do passado morto. Noutros, é um ato reacionário, impertinente, covarde, asfixiante” (SONTAG, 2009, p. 7). No momento em que escreve – meados dos anos 1960 –, a autora identifica de forma pioneira uma dominância nociva da segunda possibilidade na recepção: “A profusão de interpretações da arte envenenou nossas sensibilidades. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto contra a arte” (SONTAG, 2009, p. 7). Para a autora, a arte tem a capacidade de “nos deixar nervosos” (SONTAG, 2009, p. 8), de nos colocar em movimento, de perturbar a sensibilidade. Por isso, “reduzir a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretar *isso* é domá-la. A interpretação torna a arte administrável, conformável” (SONTAG, 2009, p. 8). Sontag diagnostica a disseminação de táticas de interpretação conteudista – visível de forma cabal na crítica literária – como uma violação:



trata-se de transformar a vibração própria do trabalho artístico, sua multiplicidade, sua força selvagem, em artigo de uso.

Mas a batalha não estava vencida de uma vez por todas. O campo artístico de sua época era pródigo em episódios de fuga e insurreição contra o regime da interpretação: a busca por uma ausência de conteúdo na pintura abstrata, a frontalidade da Pop Art, os ataques contra a dimensão representativa da linguagem na poesia de vanguarda. E também o aspecto direto do cinema, arte jovem, cujo prestígio acadêmico não havia se consolidado, e por isso podia, vez em quando, ser abordada em sua *directness*. “É possível eludir os intérpretes de outra maneira, ao fazer obras de arte cuja superfície seja tão unificada e limpa, cujo impulso seja tão rápido, cujo endereçamento seja tão direto, que a obra possa ser... apenas o que é” (SONTAG, 2009, p. 11). Para a autora, essa potência anti-simbólica do cinema é liberadora, e pode ser encontrada tanto em momentos de filmes clássicos de Griffith, Walsh, Hawks, Renoir, quanto nos jovens europeus que despontavam à época: Truffaut, Godard, Antonioni, Ermanno Olmi.

Conta o embotamento das sensibilidades que produziu a sanha interpretativa, Sontag propõe um contato mais direto e imanente com as obras, um investimento radical em práticas de descrição, a criação de um “vocabulário das formas” (SONTAG, 2009, p. 12). Ao invocar as análises formais de Erwin Panofsky, Pierre Francastel, Roland Barthes ou Walter Benjamin, ou os atos críticos que proporcionam “uma descrição cuidadosa, aguda, carinhosa da aparência da obra de arte” (SONTAG, 2009, p. 13), como na escrita crítica sobre cinema de Manny Farber, Sontag alertava para o fato de que, ao invés de continuar a assimilar a arte ao pensamento, ou (pior) à cultura, o mais urgente era recuperar a experiência sensorial com as obras de arte. Em vez de uma hermenêutica, o que precisávamos naquele momento era de uma “erótica da arte” (SONTAG, 2009, p. 14).

A perspectiva de Susan Sontag, ao mesmo tempo em que guarda certa afinidade com a de Nicole Brenez – em seu ataque às reduções da singularidade da obra, ao culturalismo, à disseminação de perspectivas conteudistas –, introduz um novo problema: a insistência na invenção figurativa como produção de pensamento não seria uma nova maneira de reduzir o cinema à racionalidade? Não haveria uma incompatibilidade entre uma resistência à interpretação e uma afirmação da potência de pensamento do cinema? Ainda que

inadvertidamente, não estaríamos engrossando as fileiras de uma nova revanche do intelecto contra a arte?

Trata-se do mesmo problema trazido por uma perspectiva como a de Lyotard, tão avessa ao tratamento da arte em termos racionais. Em última instância, são perguntas que só o trabalho analítico poderá responder. Mas se podemos adiantar algo, seria a intuição de que, se o cinema pensa, trata-se de um pensamento profundamente erótico, desejante, não circunscrito às categorias do discurso, da representação ou da racionalidade. Nesse sentido, haverá sempre, no trabalho, esforços de interpretação, mas o desejo é de que esses esforços sejam equilibrados – ou, mais propriamente, desequilibrados – por outros vetores, que reenviam à erótica imaginada por Susan Sontag. Afinal de contas, como aponta Francastel, se o pensamento plástico é autônomo e singular, “é uma verdadeira doutrina da intuição estética que nos impedirá de crer no caráter passivo da invenção artística confundida com a imitação” (FRANCASTEL, 1973, p. 16)

A dificuldade de abandonar a inteiramente a interpretação reside também no fato de que a pesquisa se interessa fundamentalmente por um motivo como o *povo*, cuja consistência material é um problema. Como veremos, o *povo* não é um referente, pois não é um dado da realidade, mas uma categoria política da ordem de uma elaboração contingente e extremamente variável. Nesse sentido, por mais que o trabalho de corpo-a-corpo com os filmes envolva uma parte considerável de erotismo e de intuição, será preciso retornar sempre ao esforço de interpretação.

### **As figuras do povo como um operador heurístico**

Diante da investigação figurativa singular do cinema de Raulino, o trabalho analítico consiste tanto em *interpretar* quanto em *experimental*, revelando na escrita as formas com que esse cinema é capaz de elaborar – com seus próprios meios – figuras extraordinariamente variadas do povo. Naturalmente, as relações com teorias diversas poderão surgir, mas acreditamos que a atenção à forma do filme é que deve estar no comando, evitando assim o risco da sobreinterpretação ou da transformação da escritura fílmica em ilustração de um pensamento que lhe é exterior. Os filmes não são nem um campo fenomênico disponível para

testar conceitos elaborados noutra lugar, nem depósitos de representações. Compreendemos a análise figurativa como complementar a outras abordagens, num esforço que visa compreender como o cinema pode incidir sobre as concepções dos fenômenos do mundo – inclusive os fenômenos conceituais –, numa relação entre as escolhas plásticas e suas implicações políticas numa historicidade singular.

A noção de *figuras do povo* busca compreender como o cinema é capaz de forjar figuras singulares do povo, em diálogo com as construções históricas e figurativas do povo no contexto latino-americano, mas nunca submisso a elas. É importante notar, contudo, que não se pode falar de figura como uma entidade isolada, e sim tratar de uma economia figurativa, de um trabalho de figuração que perpassa diversos aspectos do filme (personagens, enquadramento, montagem, tratamento sonoro). Como esclarece William Routt, leitor de Brenez, “juntos e no interior do filme, os elementos formam um *ensemble*, uma regularidade” (ROUTT, 2000). Compartimentar os elementos formais do filme equivaleria a esquarterá-lo em uma análise formalista que perde de vista a fecundidade própria do filme, sua energia figural. Cada filme enseja um dinamismo próprio, e sua potência consiste em elaborar, forjar, construir espacialidades, temporalidades e relações que reenviam ao real, sempre como um espaço de produtividade e invenção.

Desse modo, o tratamento das *figuras do povo* como um operador heurístico nos obriga a considerar como foco de análise a dinâmica figurativa do filme como um todo, sem separá-lo em categorias pré-determinadas como enquadramento, montagem, fora-de-campo etc. Se, no cinema, “tudo se encontra apreendido em uma circulação” e “a imagem não é um objeto, mas uma arquitetura” (BRENEZ, 1998, p. 12), caberá à escrita a formulação, no corpo a corpo com os filmes, extrair deles as figuras do povo que se ensejam na elaboração formal viva, produtiva e fecunda de cada um. Uma figura do povo poderia ser concebida, assim, como uma trama complexa de variações formais sobre esse motivo, que se espriam por procedimentos fílmicos diversos e constituem, no conjunto, uma regularidade passível de ser explorada na escrita.

### **Na vizinhança do fogo**

Logo no início da obra-prima *Reassemblage* (1983), encontramos a célebre frase de

Trihn T. Minh-ha: “Eu não pretendo falar sobre. Apenas falar ao lado” (“*I do not wish to speak about. Only to speak nearby*”). A expressão da cineasta-teórica, tantas vezes retomada para a crítica do filme etnográfico tradicional, talvez mereça um outro uso: o de pensar criticamente a própria escrita sobre cinema. Se nosso pressuposto é o de que as obras são capazes de elaborar um pensamento singular, talvez não faça sentido escrever *sobre* esse pensamento, circunscrevê-lo, adaptá-lo às categorias já conhecidas. Talvez nosso trabalho consista em escrever *perto* dos filmes, roçar o mistério de suas invenções figurais, instalar-nos na vizinhança de sua incandescência singular.

Nem a recusa radical da interpretação (Lyotard, Sontag), nem a submissão da obra às categorias da racionalidade. Nosso desejo é praticar uma escrita ensaística, a meio caminho entre a intuição e o pensamento, informada tanto pelo intelecto quanto pelo desejo, tanto pela historicidade das formas quanto pelo aqui-e-agora da experiência estética. E isso não apenas por uma convicção teórico-metodológica, mas por um conhecimento radicalmente empírico: na práxis cotidiana da escrita desta tese nos últimos quatro anos, não foram duas nem três as vezes em que uma intuição despertada pelo impacto sensual de um fotograma conduziu de maneira arrebatadora a uma descoberta iconográfica, conceitual, historiográfica.

No método que buscamos construir, trata-se de experimentar um tipo de escrita ensaística que não separe a tarefa da descrição daquela da análise, buscando uma textualidade “a meio caminho entre o relato e o pensamento” (LOSILLA, 2014). Se o cinema é uma celebração da superfície do mundo, “falar de cinema é escorregar por essa superfície como faz o sentido do tato na pele” (LOSILLA, 2014). Escrever sobre o cinema de Aloysio Raulino é buscar uma escrita tátil que esteja sempre bem próxima da forma dos filmes, nunca superior a ela, pois só assim é possível fazer jus a esse pensamento fílmico tão vibrante e singular.

*Uma romena cantou um trecho de música do povo e depois encontrei dez vezes o trecho em diferentes obras e autores dos últimos quatrocentos anos. É indubitável que as coisas não começam; ou não começam quando são inventadas. Ou o mundo foi inventado antigo.*

Macedonio Fernández, *Museu do Romance da Eterna*

## Capítulo 2

### O emblema do povo no cinema latino-americano (1910-1970)

Se convocamos a relação com a América Latina para tratar do cinema de Raulino, é primeiro porque os filmes nos convidam a fazê-lo. Entre as canções e os poemas argentinos e chilenos que contaminam *Lacrimosa*, as cartelas fanonianas de *La Hora de Los Hornos* (Fernando Solanas & Octavio Getino, 1968) que reverberam em *O Tigre e a Gazela*, as intervenções musicais e radiofônicas de *O Porto de Santos*, a citação a Borges em *Inventário da Rapina*, ou todo o universo dramático, as personagens e a trilha sonora da odisseia do imigrante paraguaio Rosendo em *Noites Paraguayas*, as referências a um repertório cultural latino-americano são múltiplas.

No entanto, o diálogo que nos interessa mais diretamente são as ressonâncias e as refigurações presentes na obra de Raulino de certa formulação da ideia de *povo* e de todo um projeto estético-político elaborado por cineastas-teóricos que atuaram a partir de meados dos anos 1950 na América Latina. A palavra *povo* aparece explicitamente em Raulino desde seus primeiros filmes (no canto que prepara o final de *Lacrimosa* e no poema que o encerra, nas citações de Frantz Fanon e Aimé Césaire que perpassam toda a voz over de *O Tigre e a Gazela*, nos poemas de Cláudio Willer convocados em *Inventário da Rapina*), não apenas como vocábulo recorrente, mas como ponto nevrálgico na estruturação da obra e elemento fundamental da experiência do espectador. Novamente, são os próprios filmes que nos convidam a tomar o povo como ancoragem de nossa investigação.

Essa recorrência, contudo, não é isolada, mas tem um componente histórico fundamental: nossa hipótese é a de que, quando Raulino começa a filmar, no final dos anos 1960, sua produção fílmica nasce e se constitui sob o signo de um motivo intensamente figurado no cinema latino-americano imediatamente anterior e contemporâneo aos seus filmes. Nas décadas de 1960 e 1970, o povo torna-se um *emblema*: um significante forte, com

uma potência de evocação extraordinária e um alto poder de agregação, que ressoa em diferentes escritos teóricos e filmes. Antes de proceder a uma análise da construção desse emblema – com suas múltiplas variações –, contudo, faz-se necessária uma breve reflexão sobre o estatuto conceitual dessa categoria.

### **Alguns pressupostos para o tratamento do *povo* como categoria teórico-filmica**

Em seu artigo “O retorno do povo: razão populista, antagonismo e identidades coletivas” (Laclau, 2005a) – publicado em português de forma isolada, mas parte integrante do livro *La razón populista* (Laclau, 2005b) –, Ernesto Laclau delineia algumas condições teóricas para o tratamento do *povo* como conceito e fenômeno. A principal delas reside na necessidade de reconhecer que o povo não é um ente, mas “requer uma construção social contingente” (LACLAU, 2005a, p. 9). Noutras palavras, seria preciso concebê-lo como uma “categoria política e não como um *dado* da estrutura social. Isto significa que ‘povo’ não designa um grupo dado, mas um ato de instituição que cria um novo ator a partir de uma pluralidade de elementos heterogêneos” (LACLAU, 2005a, p. 10).

Essa teorização reenvia a alguns dos postulados centrais de *Hegemony and Socialist Strategy* (2001), de Laclau e Chantal Mouffe. Decididamente influenciados pelos escritos de Antonio Gramsci, escrevendo contra o marxismo ortodoxo e reconhecendo a heterogeneidade do espaço social, a multiplicidade dos vínculos identitários possíveis e a contingência da história, os autores atentavam em 1985 para a importância crucial dos processos discursivos para a luta política. Trinta anos depois, Laclau retoma essa trilha conceitual para tratar do povo como uma “articulação contingente” (LACLAU, 2005a, p. 17), sinalizando a dimensão simultaneamente linguageira e acontecimental do povo como categoria política. O autor acrescentará ainda que a *nominação* é “o momento chave na constituição de um povo” (LACLAU, 2005a, p. 12) e chamará nossa atenção para seu caráter de ruptura.

Na história política, a genealogia do conceito de povo remete ao Estado romano, como explica Paolo Colliva no verbete escrito para o *Dicionário de Política* de Norberto Bobbio:

Uma das primeiras e mais conhecidas afirmações do conceito político de Povo está muito ligada ao Estado romano, até mesmo na fórmula que o define. De fato, o único modo conhecido de definição da *respublica romanorum* está na fórmula dominante *Senatus populusque romanus* que exprimia, nessa aproximação não disjuntiva, os dois componentes fundamentais e permanentes da *civitas* romana: o

Senado, ou núcleo das famílias gentílicas originárias representadas pelos pares, e o Povo, ou grupo "dêmico" progressivamente integrado e urbanizado que passou a fazer parte do Estado com a queda da monarquia (COLLIVA, 1998, p. 986).

Na sociedade ocidental, trata-se de uma história fortemente acidentada, com muitas variações – das comunas italianas no século XIII à redescoberta romântica, do Terceiro Estado francês ao populismo latino-americano –, história na qual nem sempre o nome foi invocado para designar o mesmo fenômeno. Assim, se o povo não é um aglomerado homogêneo e estável de sujeitos já constituídos – como sugere a utilização mais corriqueira da palavra, frequentemente associada aos gentílicos (povo brasileiro, povo argentino, povo latino-americano) –, mas um *nome* contingente e um *ato* instituinte, sua encarnação nos discursos, nos filmes e na história só poderia ser variável.

Em sua reflexão sobre o populismo, Laclau argumenta que é essa dimensão eminentemente discursiva e contingente que faz com que esse fenômeno possa abarcar tantas variações, da esquerda à direita, em contextos tão diversos. Para o autor, na esteira de Foucault e Gramsci, “o discurso constitui o terreno primário de constituição da objetividade como tal” (LACLAU, 2005b, p. 92). Além disso, ele propõe ainda que o movimento tropológico, “longe de ser um mero adorno de uma realidade social que poderia descrever-se em termos não retóricos, pode ser entendido como a própria lógica da constituição das identidades políticas” (LACLAU, 2005b, p. 34).

Nas palavras de Didi-Huberman, “podemos dizer que *o povo*, simplesmente, ‘o povo’ como unidade, identidade, totalidade ou generalidade, não existe” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 77). Como aponta Judith Butler, a expressão “nós somos o povo” não busca a descrição, mas a invenção performativa. Trata-se de “uma forma de autogênese linguística” (BUTLER, 2013, p. 57), um ato ilocutório de palavra que constitui seu objeto no momento mesmo de sua enunciação, e que anuncia performativamente os gestos por vir e as reivindicações políticas a surgir.

Numa frequência semelhante, Alain Badiou (2013) dirá que a palavra *povo* nunca foi, em si mesma, um substantivo progressista. Entre o “Volk” nazista e o “All Power to the People” dos Black Panthers, há toda uma miríade de variações históricas, contextuais e valorativas que nos impede de tomar esse vocábulo como pedra de toque de nossa argumentação sem a necessidade de uma reserva primeira. Mesmo em um contexto muito

semelhante – o 25 de Abril português, por exemplo –, o sentido pode variar diametralmente: entre a euforia militante de *As Armas e o Povo* (Colectivo dos Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, 1975) e a meditação melancólica de *Bom Povo Português* (Rui Simões, 1981), as figuras do povo oscilam entre o entusiasmo e a ironia, entre o compromisso revolucionário e a apatia conservadora.

E se o povo não existe enquanto tal, só podem existir figuras heterogêneas do povo, como vem apontando Jacques Rancière em textos recentes.

o que existe são figuras diversas, por vezes antagônicas do povo, figuras que privilegiam certos modos de agrupamento, certas capacidades ou incapacidades: povo étnico definido pela comunidade da terra ou do sangue; povo-manada guiado pelos bons pastores; povo democrático que coloca em movimento a competência daqueles que não têm nenhuma competência particular; povo ignorante que os oligarcas mantêm à distância etc. (RANCIÈRE, 2013, p. 139).

O importante a reter aqui é que o povo não deve ser considerado como um ente nem como um dado da estrutura social, mas como uma articulação complexa que requer uma construção histórica contingente e uma nomeação sempre inventiva. Trata-se de uma categoria eminentemente política que, em seu aspecto inexoravelmente linguageiro e acontecimental, nos convoca a pensar nas variadas possibilidades de figuração do povo no cinema. O reconhecimento de que a palavra povo comporta tantas significações – contraditórias, altamente dissensuais – não é (ou não deveria ser) um obstáculo ao pensamento, mas justamente um estímulo ao enfrentamento da questão. Como nos diz Jacques Rancière já há algum tempo, o desentendimento – cerne da política – “não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto”, mas o embate dissensual “entre aquele que diz branco e aquele que diz branco mas não entende a mesma coisa, ou não entende de modo nenhum que o outro diz a mesma coisa com o nome de brancura” (RANCIÈRE, 1996, p. 11). O dissenso latente – e sempre renovado a cada vez – em relação ao significado e à constituição do *povo* é justamente a possibilidade de que essa palavra possa ainda abrigar alguma possibilidade política.

Essas considerações de natureza teórica também procuram evitar um problema importante. Esta pesquisa conseguiu identificar apenas três volumes crítico-acadêmicos latino-americanos de fôlego que se organizam explicitamente em torno das relações entre o cinema e o *povo*: o ensaio pioneiro e hoje canônico de Jean-Claude Bernardet sobre a produção documental brasileira em curta-metragem nos anos 1960 e 1970, *Cineastas e*



*imagens do povo* (2003 [1985]); a coletânea organizada por Mirta Varela e Mariano Mestman, *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión* (Mestman & Varela, 2013), com artigos de diversos pesquisadores sobre diferentes períodos da televisão e do cinema mundiais, com especial atenção ao contexto latino-americano no século XX; e o ensaio de Gonzalo Aguilar, *Más allá del pueblo* (2015), que parte de uma reconsideração sobre a presença do povo no cinema latino-americano dos anos 1960 para tecer uma reflexão sobre o cinema contemporâneo, especialmente o argentino. Nesses três estudos, todos extremamente valiosos e inspiradores, há uma tendência comum: evitar o tratamento teórico do *povo* como categoria conceitual ou política, partindo muito diretamente para os diagnósticos de conjunto e para as análises das obras.

Embora esses estudos abriguem análises filmicas preciosas, complexas e reveladoras, há uma tendência geral a não recuperar o estatuto filosófico da categoria conceitual *povo*, partindo – muitas vezes diretamente – para o corpo-a-corpo com as obras. O caso de Bernardet é o mais evidente. O único momento em que o autor se dedica a uma reflexão teórica e metodológica sobre a categoria central de seu estudo é na breve “Advertência ao leitor”, em que Bernardet escreve:

Para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes. As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem.

Analisando documentários brasileiros dos anos 60 e 70 e me detendo sobre sua montagem, elaboração de planos, uso da palavra etc., tentei estudar a linguagem desses filmes como o palco de conflitos ideológicos e estéticos dos cineastas na sua relação com a temática popular (BERNARDET, 2003, p. 9).

Se a obra de Bernardet pode ser certamente recuperada como um momento decisivo no pensamento sobre as figurações do povo na América Latina – como se verá nas várias menções ao livro que pontuarão esta tese –, é inegável que elas partem do pressuposto de que categorias como “povo” e “temática popular” são autoevidentes. Há uma dimensão apriorística incontornável no tratamento desse motivo, que se revela fortemente na pressuposição de que o povo existe na realidade e que os cineastas, então, o filmam. Por mais que a conclusão de Bernardet aponte que a linguagem dos filmes analisados é uma expressão da *relação* entre cineastas e povo, os dois termos da relação são tomados como entidades autossuficientes. Ao desconstruir a hipótese de que os filmes seriam a expressão do povo, Bernardet mantém, no entanto, o pressuposto teórico de que há um povo, um grupo social real

e pré-constituído ao qual os filmes podem se aproximar.

A pressuposição de Bernardet, embora não tratada teoricamente, reenvia a um pressuposto importante desta tese: a indissociabilidade entre *povo* e *pobres*, ou entre *populus* e *plebs*, no dizer de Laclau (2005b), que caracteriza a singularidade do povo como categoria política. Se é inegável que o povo enquanto totalidade da comunidade (*populus*) tornou-se a divisa fundamental das revoluções burguesas – e continua a animar as lutas contemporâneas –, é preciso reconhecer, com Giorgio Agamben, que qualquer discussão sobre o significado político do povo tem de começar com “o fato peculiar de que, nas línguas europeias modernas, esse termo sempre indica também os pobres, os desfavorecidos, os excluídos” (AGAMBEN, 2000, p. 28), a *plebs*. Trata-se da oscilação wagneriana entre o povo como “a síntese de todos os indivíduos que compõem uma comunidade” e o povo como “uma certa parte dos cidadãos, desprovida de riqueza” (BRANDÃO, 2008, p. 30) ou, nos termos de Agamben, entre o “sujeito político constitutivo” e “a classe que é excluída – *de facto*, se não *de jure* – da política” (AGAMBEN, 2000, p. 28).

A cada vez que surge na cena política, portanto, historicamente a palavra *povo* expressa uma oscilação fundante, ao abrigar dois polos opostos: o povo como o corpo político integral e o povo como um fragmento minoritário da comunidade. Jacques Rancière verá nessa ambiguidade fundadora uma característica essencial da atividade política: a de que esta é sempre uma contagem polêmica das partes sociais, e que ela parte do pressuposto escandaloso da existência de uma “parcela dos sem parcela” que se constitui em sujeito político. Quando há política, há um processo de *subjetivação* política, que se define como uma capacidade de produzir “cenas paradoxais que revelam a contradição de duas lógicas, ao colocar existências que são ao mesmo tempo inexistências ou inexistências que são ao mesmo tempo existências” (RANCIÈRE, 1996, p. 52). A divisa segundo a qual uma das partes da comunidade não tem parte (ou a ambiguidade semântica fundamental do *povo*, que é ao mesmo tempo *uma parte* e *o todo das partes*) nos indica que a atividade política não é aquela que reafirma a diferença dos grupos sociais existentes, mas justamente uma colocação em litígio da consistência desses grupos.

É preciso reconhecer, no entanto, a necessidade de uma reserva em relação ao uso dessa palavra no contexto crítico e acadêmico brasileiro. Nas últimas décadas, a categoria *povo* foi gradativamente sendo abandonada em nosso repertório crítico, por uma série de

razões nem sempre tratadas reflexivamente. Escrevendo sobre as novas figurações do homem ordinário no documentário brasileiro a partir dos anos 90, César Guimarães faz uma ressalva importante:

Ao longo desse período, a noção de *povo*, até então utilizada para recobrir diferentes formas de manifestação de alteridade - como é o caso do admirável *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernadet (1985) - parece revelar dificuldades em abrigar certos termos que se tornaram correntes a partir de então, tais como “excluído”, “marginal”, “anônimo”, “pessoas comuns” ou “subalterno”, utilizados para denominar esse *outro* diante do qual o cineasta arma seu dispositivo de sons e imagens (GUIMARÃES, 2005, p. 73).

Reconhecendo a importância dessa reserva, ousaríamos insistir sobre esse vocábulo tão desgastado e, ao mesmo tempo, tão atual. A palavra *povo* guarda uma série de ambiguidades e devires que, no corpo a corpo com o cinema de Aloysio Raulino, parecem apontar uma rentabilidade teórico-analítica que nenhuma outra parece comportar. E isso porque, se a obra de Raulino é, por excelência, dedicada à “singularidade sem nome, irreduzível a uma categoria social ou profissional” (GUIMARÃES, 2005, p. 73), ela também arrisca o vislumbre de uma coletividade por vir, de uma comunidade vital, ainda não realizada, mas exposta e vibrante enquanto potência.

Da afirmação coletivista e categórica do título de *Teremos Infância* (que contrasta violentamente com a realidade brutal dos meninos de rua do filme) à aspiração latino-americanista de *Noites Paraguayas*, o que a ininterrupta figuração dos pobres em Raulino parece encarnar não é nem a tipificação cristalizadora do “modelo sociológico” (BERNARDET, 2003), nem a “etnografia discreta” (XAVIER, 2010) à Coutinho: a cada vez que um personagem marginal irrompe violentamente num plano de Raulino, a cada vez que um rosto negro ou indígena nos encara e nos dilacera com seu olhar, o que está em jogo é também um outro nome do povo.

E se, como nos diz Agamben, o povo “é o que já existe, e ao mesmo tempo o que ainda está para ser realizado” (AGAMBEN, 2000, p. 31), não há palavra melhor para descrever essa conjugação entre a devoção apaixonada à singularidade dos sujeitos marginalizados e a impronta coletivista que os faz sempre (pelo cinema) serem muito mais do que indivíduos. Se a *mise-en-scène* é frequentemente devotada ao encontro irrepetível e à performance singular (o canto da mulher em *O Tigre e a Gazela*, a dança do bandido Escorregão em *Porto de Santos*), a sofisticação evocativa da montagem – que faz conviver as imagens mais diversas e não cessa de associá-las a canções, citações literárias, sons

extradieгéticos – expande o retrato individual, aponta sempre para outras cenas. No cinema de Raulino, o povo está lá, sempre presente em cada fotograma; ao mesmo tempo, é algo a ser inventado, uma potência em devir.

No entanto, embora estejamos de acordo com a ideia lançada por Bernardet de que cada filme é um palco de agenciamentos múltiplos entre quem filma e quem é filmado, partimos de um pressuposto teórico mais radical: não há povo anterior à construção linguageira – e, em nosso caso, à figuração cinematográfica – do povo. O povo não é uma categoria estável, que possa ser objetivada para então ser analisada a cada filme, mas sempre algo da ordem de uma elaboração polêmica e dissensual, dentro e fora dos filmes.

Na coletânea organizada por Mirta Varela e Mariano Mestman, o problema conceitual é de outra natureza. O vocábulo aparece, desde o título, de forma imprecisa e em meio a outros, muitas vezes tomados como intercambiáveis. Logo na introdução, os organizadores começam por reconhecer a dificuldade fundadora de conceituação desse significante peculiar: “As perguntas sobre como nomear esse sujeito coletivo, quem pode ou tem direito a fazê-lo e que valores estão em jogo nesse ato, seguem sendo interrogações com respostas parciais ou interessadas, mas nunca definitivas” (MESTMAN & VARELA, 2013, p. 8).

Esse reconhecimento, contudo, não conduz a uma definição ou mesmo a uma delimitação precisa do motivo ou do fenômeno, mas a um uso frequentemente indiscriminado de termos tomados como sinônimos, como neste fragmento: “A problemática geral da representação das *massas* (o *povo*, a *gente*, a *multidão*, a *cidadania*) reconhece uma longa tradição na filosofia política” (MESTMAN & VARELA, 2013, p. 8). Os termos variam intensamente, tanto na introdução quanto nos ensaios que compõem o livro, e essa variação conta com a chancela dos organizadores: “Este livro não desconhece os debates sobre a história dos conceitos; mas busca centrar sua indagação no plano das imagens” (MESTMAN & VARELA, 2013, p. 8). Ou seja: reconhece-se a imprecisão do motivo, mas ao invés de delimitá-lo com precisão, procede-se a um refúgio consciente em um argumento imanentista um tanto frágil, que parece dizer: o importante são somente as imagens, o que conta é o tratamento visual, então não é preciso construir conceitualmente o motivo.

Na introdução teórico-metodológica, há um tratamento sinonímico de vocábulos como *massas*, *povo*, *gente*, *multidão*, *plebe*, *cidadania*, até que, nas referências ao conjunto dos textos, essa postura conduzirá ao privilégio de um deles: “vários dos trabalhos reunidos no

livro indagam em inflexões históricas significativas para o tratamento visual das massas em diversas geografias” (MESTMAN & VARELA, 2013, p. 9). Mais adiante, os autores escrevem: “ao centrar a investigação no plano das imagens, assumimos a hipótese geral de que elas contam com uma relativa autonomia em relação aos conceitos e que não são, portanto, sua mera tradução” (MESTMAN & VARELA, 2013, p. 9). Essa afirmação certamente vem ao encontro dos interesses desta tese – como se pode atestar em nossa argumentação sobre a singularidade da *figuração* presente no capítulo anterior –, mas, por outro lado, nos parece evidente que a autonomia relativa das imagens não pode caminhar lado a lado com a imprecisão do motivo tratado, sob o risco de perder a referência que conecta uma análise à outra.

Em uma outra definição de conjunto presente na introdução, Mestman e Varela afirmam que a proposta é “reconstruir o modo em que emergiram, se consolidaram ou transformaram as figurações visuais que dão conta desse sujeito de difícil definição” (MESTMAN & VARELA, 2013, p. 11). Eis aqui, cristalino, o dilema: como estudar as transformações na *figuração*, se o que se figura (o que os autores chamam de sujeito coletivo) é tão impreciso? Como traçar continuidade entre uma *figuração* e outra, se não se sabe bem qual é o motivo figurado? Se as figuras certamente variam de um filme a outro, ou mesmo dentro do mesmo filme – eis todo nosso esforço analítico a partir do próximo capítulo –, o motivo possui uma história, inscreve-se em um repertório figurativo, atua como elemento heurístico que torna possível o pensamento.

Figurar uma massa não pode ser a mesma coisa que figurar a cidadania; figurar uma multidão não pode ser a mesma coisa que figurar o povo, a menos que o motivo *povo* perca inteiramente seu sentido político e seu lastro histórico. Seria preciso diferenciar, por exemplo, *povo*, categoria eminentemente política que expressa dialeticamente a aspiração sempre inventiva da *plebs* a se tornar *populus*, de um termo como *massa*, que não é uma categoria política, e sim sociológica, que se desenvolveu na virada do século XIX para o século XX e carrega, ainda hoje, os traços de homogeneidade, atomização, passividade que a fundaram.

Ou apontar a diferença entre *povo* e *multidão*, por exemplo. Em “Povo ou multidões?”, entrevista concedida por Jacques Rancière a Eric Alliez, da revista *Multitudes*, em 2002, o autor não chega a traçar uma genealogia filosófica dos dois termos, mas faz questão de os contrapor em termos diametrais:

O interesse do denominativo povo, para mim, é o de por em cena a ambiguidade. A política, neste sentido, é a discriminação ativa daquilo que, em última análise, insere-se sob o nome de povo: a operação de diferenciação que estabelece coletivos políticos ao acionar a inconsistência igualitária ou a operação identitária que impõe a política sobre os proprietários dos corpos sociais ou a ilusão dos corpos gloriosos da comunidade. A política é sempre um povo sobre outro, um povo contra o outro.

Talvez seja isso o que o pensamento das multidões rejeita. (...) O conceito de multidão opõe àquele de povo o pedido comunista: que a política não seja uma esfera separada, que tudo seja político, quer dizer, na verdade, que a política expressa a natureza do todo, a natureza do não separado: que a comunidade esteja baseada na própria natureza do ser coletivo, no poder corriqueiro que coloca a comunidade entre os indivíduos em geral (RANCIÈRE, 2010, p. 62-63).

Ao que tudo indica, o motivo perseguido pelos ensaios reunidos no livro é uma aglomeração de indivíduos em uma coletividade nomeável, mas cada autor tem liberdade para definir o motivo à sua maneira – ou melhor, para trabalhá-lo diferentemente na análise, sem necessariamente defini-lo. Isso resulta, por exemplo, em uma dificuldade tremenda de extrair dos ensaios isolados uma base comparativa comum capaz de se converter em um terreno seguro, de onde poderíamos partir para esta tese.

Entre os três trabalhos aqui citados, o de Gonzalo Aguilar é, certamente, o mais teoricamente robusto e conceitualmente sofisticado. Aguilar trabalha com uma genealogia importante do tratamento da relação entre povo e cinema em outras teorias – especialmente em Gilles Deleuze e Serge Daney –, o que torna sua investigação especialmente valiosa para esta tese. Há, no entanto, uma tríade de problemas conceituais no tratamento da categoria *povo*, que seria importante enfrentar.

Em primeiro lugar, de forma semelhante ao que ocorre com os autores reunidos por Mestman e Varela, a delimitação do motivo povo em Aguilar é um tanto frágil, como se pode perceber no trecho a seguir. Trata-se de um fragmento cuja envergadura genealógica é invejável, mas que também apresenta uma inconsistência conceitual de fundo.

Não deveria haver teoria do cinema que em algum momento não coloque em seu quebra-cabeças uma das peças ineludíveis: a massa. Cedo ou tarde, como povo ou multidão, como horda ou público, a massa irrompe na imagem cinematográfica. Não há grande realizador em que a massa não apareça em algum de seus estados possíveis, desde Griffith, que recorria às teorizações de Dickens sobre o melodrama popular para justificar sua empresa, passando por Eisenstein e Vertov, que captaram a emergência das multidões, depois ilustraram o povo e terminaram hipnotizados pelo carisma do líder. Desde as hordas furibundas e ressentidas que querem fazer justiça em Fritz Lang – *M*, o Vampiro de Dusseldorf (*M*, Eine Stadt einen Mörder, 1930), *Fúria* (*Fury*, 1936) – aos neorrealistas italianos e o cinema épico-político dos anos sessenta. Do cinema em transe de Glauber Rocha a Pier Paolo Pasolini, até chegar, na atualidade, a Nanni Moretti e a Abbas Kiarostami: a pergunta sobre que

imagem corresponde ao povo encontrou no cinema múltiplas formas e respostas (AGUILAR, 2015, p. 59).

No fragmento, o autor considera o povo como uma espécie de subcategoria da massa, uma sorte de qualificativo, como seriam a horda ou o público. Ainda na introdução, dizia-se que o povo era “uma denominação a um coletivo, como é ‘massa’, ‘turma’, ‘multidão’ ou ‘comunidade’” (AGUILAR, 2015, p. 15). Como já insistimos antes, esse tipo de enumeração prejudica conceitualmente o uso da categoria povo, uma vez que perde de vista sua singularidade histórica e política: a oscilação fundadora entre parte e todo, a nomeação que inaugura uma subjetivação política, a contestação polêmica da consistência da comunidade. Massa é um conceito descritivo, fundamentalmente sociológico, enquanto *povo* é uma categoria eminentemente política – essa diferença crucial de natureza não pode permitir que uma seja subsumida à outra.

Em segundo lugar, Aguilar oscila entre uma conceituação do povo como categoria inventiva – próxima à nossa –, como se pode perceber no aposto “já se sabe que o povo não é uma realidade, e sim uma categoria” (AGUILAR, 2015, p. 15) e uma concepção substantiva sub-reptícia. O título do livro – *Além do povo* – é inteiramente vinculado à tese organizadora do ensaio, segundo a qual o povo, que era uma figura organizadora da realidade latino-americana – e, por extensão, do cinema – nos anos 1960, desapareceu da realidade cultural e política e cedeu espaço a figuras menores, mais dispersas, menos organicistas. A tese é perfeitamente plausível, se não carregasse sub-repticiamente uma pressuposição problemática. Quando menciona o retorno de discursos populares com o advento pós-neoliberalista do kirchnerismo na Argentina, o autor escreve: “No léxico e nos discursos políticos, não voltou o povo e sim o popular. A substância povo não retornou, mas sim os atributos que o caracterizavam” (AGUILAR, 2015, p. 14).

O pressuposto de que haveria uma “substância” povo a retornar (que é o que permite o diagnóstico histórico e a tese central) vai de encontro à concepção de que o povo é uma categoria (que é o que será trabalhado nas análises do autor). Essa contradição insolúvel enfraquece a consistência da argumentação de Aguilar, e nossa tese procura não recair no mesmo problema. Por um lado, não subscrevemos o argumento segundo o qual o povo “não é uma realidade”, pois só uma concepção muito limitada e excessivamente descritivista da realidade negaria o fato de que a emergência discursiva do povo é performativa, produz efeitos, reconfigura tempos e espaços, erige-se em realidade histórica a partir da linguagem.

Como escreve Laclau, “os símbolos ou identidades populares, uma vez que são uma superfície de inscrição, não *expressam passivamente* o que está inscrito nela, e sim, de fato, constituem o que expressam através do processo mesmo de sua expressão” (LACLAU, 2005b, p. 129). Por outro lado, nos esforçamos para não recair no essencialismo descritivista que consiste em tratar o povo como uma substância, um mero dado da realidade social.

O terceiro elemento da tríade de problemas conceituais presentes em Aguilar aparece no momento em que o autor explicita sua definição metodológica, no capítulo destinado a pensar uma genealogia do cinema latino-americano:

a figuração de muitos corpos – isto é, numerosos e incontáveis – traz consigo a aparição de uma interrogação chave na história do cinema: como nomear esses muitos? Massa, turba, multidão, comunidade, bando, público, povo? A diferença do “povo” em relação aos outros conceitos é que coloca esses muitos em montagem com um, frequentemente o líder, para configurar uma força homogênea, uma vontade de captura do Estado. Como segundo critério, sustento que a aparição dos muitos na tela responde a uma ordem que denomino *coreografia dos corpos*. Para receber o nome de povo, essa coreografia deve mover-se segundo direções orgânicas, preferencialmente em direção ao palácio (AGUILAR, 2015, p. 182)<sup>31</sup>.

Nesse trecho, Aguilar expõe uma concepção extremamente restritiva do povo, que se torna normativa e, no limite, prescritiva. O estabelecimento de um *parti pris* figurativo tão limitado para o tratamento do povo – a começar por sua vinculação *sine qua non* à figuração de muitos corpos na tela<sup>32</sup> – inviabiliza o tratamento das variações. A exigência de homogeneidade, organicidade, vinculação a um líder, coreografia direcional dos corpos, todas essas características parecem se referir – pejorativamente – a *uma certa* figuração do povo, e não a suas inúmeras possibilidades, que os cinemas latino-americanos, sobretudo a partir dos anos 1960, irão explorar. Desde seu título, ao falar em figuras, no plural, esta tese pretende evitar rigorosamente a normatividade prescritiva que atravessa a metodologia de Aguilar.

---

<sup>31</sup> Tradução nossa. No original: “la figuración de muchos cuerpos – esto es, numerosos e incontables – trae consigo la aparición de un interrogante clave en la historia del cine: ¿Cómo nombrar a esos muchos? ¿Masa, turba, multitud, comunidad, pandilla, público, pueblo? La diferencia del ‘pueblo’ en relación con los otros conceptos es que pone a esos muchos en montaje con un uno, a menudo el líder, para configurar una fuerza homogénea, una voluntad de captura del Estado. Como segundo criterio sostengo que la aparición de los muchos en la pantalla responde a un orden que denomino *coreografía de los cuerpos*. Para recibir el nombre de pueblo, esta coreografía debe moverse según direcciones orgánicas, preferentemente en dirección al palacio”.

<sup>32</sup> No quinto e no sexto capítulos da tese, trabalharemos com quatro filmes que, fundamentalmente, centram-se em um único personagem, mas que ainda assim podem ser considerados figurações do povo.



## **Figuras do povo no cinema latino-americano (1910-1955): hegemonia e contra-hegemonia**

Seria impossível, no escopo desta tese, proceder a um inventário rigoroso e sistemático de figuras do povo em todo o cinema latino-americano até meados dos anos 1950, quando acontecem várias rupturas importantes. O que esta seção pretende, modestamente, é apontar alguns vetores figurativos que se consolidaram historicamente ao longo do cinema silencioso e no chamado “período clássico-industrial” (Lusnich, 2009), no sentido de estabelecer antecedentes para o surgimento do *Nuevo Cine Latinoamericano*, que será o ponto de início do diálogo com a obra de Aloysio Raulino. Incluir esta seção é uma maneira de evitar o *adanismo* crítico<sup>33</sup> que ignora o passado e parece sempre pressupor uma espécie de surgimento por geração espontânea quando se trata das rupturas históricas ou estéticas de grande envergadura.

Nosso recorte aqui privilegia o cinema não ficcional – ou, mais propriamente, os *noticieros* (cinejornais) e os escassos documentários produzidos na região até meados dos anos 1950. Em primeiro lugar, porque os vetores figurativos presentes nessas produções serão aqueles mais diretamente contestados pelo novo cinema documentário que começa a ser produzido na América Latina em fins dos anos 1950, que por sua vez irrigará fortemente as figuras do povo no cinema de Raulino. Em segundo lugar, porque a história canônica do cinema latino-americano, quase sempre, priorizou fortemente os “filmes de enredo”, para utilizar uma expressão de Paulo Emílio Sales Gomes em seu texto clássico “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966” (SALES GOMES, 1996, p. 36) e é nosso dever não perpetuar os mesmos problemas.

Como bem apontou Jean-Claude Bernardet em seu *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, “Embora se afirme que a periodização é do ‘cinema brasileiro’, o que norteia o trabalho [de Paulo Emílio] é basicamente o filme de ficção” (BERNARDET, 2008, p. 53). Essa mesma constatação valeria para outros historiadores que se tornaram canônicos, tanto

---

<sup>33</sup> O termo é corrente em espanhol, mas não tem tradução ao português. Segundo a Real Academia Española, trata-se do “hábito de começar uma atividade qualquer como se ninguém a houvesse exercido anteriormente”. Tomo-o de um texto de Víctor Erice (2017), em que o cineasta e crítico reprova a atitude crítica corrente que consiste em desconsiderar a história do cinema e deixar-se levar pelas revoluções da última semana.

brasileiros quanto de outros países da América Latina. Ao introduzir a antologia monumental *Cine Documental en América Latina* (2003), Paulo Antonio Paranaguá retomará as ideias de Bernardet para reivindicar uma outra história do cinema latino-americano – que privilegie o documentário e, no caso do livro organizado por ele, isso significa também oferecer uma atenção especial aos *noticieros*.

Em outro livro, *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*, Bernardet fará uma proposição radical: o verdadeiro impulso para a produção cinematográfica no Brasil foram os cinejornais, e não os filmes de ficção, muito mais episódios e menos contínuos. Essa constatação será retomada por Paranaguá, que reivindica uma retomada crítica dessa imensa produção fílmica – especialmente prejudicada pelo desastre da preservação cinematográfica na região, mas fundamental para se compreender o cinema que surgiria depois.

Clara Kriger faz uma proposição ambiciosa. Referindo-se à cinematografia argentina, diz que “o documentário com vontade de intervenção política nasce muito cedo na cinematografia local” e, algumas linhas adiante, faz questão de afirmar, de forma polêmica, que “nem o documentário político argentino nasceu com Fernando Birri, nem os documentários do peronismo clássico foram os primeiros a apelar à difusão de políticas públicas em benefício de uma retórica destinada à propaganda partidária” (KRIGER, 2013, p. 89)<sup>34</sup>. Embora de interesse para nossa pesquisa, essa afirmação nos parece exagerada e um tanto pouco rigorosa, ao situar a obra seminal de Birri no mesmo balaio de filmes de encomenda estatal como aqueles realizados pelas empresas de Max Glücksmann e Federico Valle na Argentina. A “vontade de intervenção política” não é, nem de longe, o único fator que distingue os documentários do *Nuevo Cine Latinoamericano* dos *noticieros* realizados até então. As rupturas são muito mais profundas. Referindo-se ao contexto brasileiro, Jean-Claude Bernardet (2003) enuncia uma postura oposta à de Kriger:

Até os anos 50, o curta-metragem brasileiro, embora importante – cinejornal, filmes turísticos ou oficiais, números musicais etc. – e revelador de diversos aspectos da sociedade e da produção cinematográfica, não é um cinema crítico. É no decorrer da década de 50 e com os primeiros filmes de curta-metragem do Cinema Novo que essa forma de cinema deixa de ser a sala de espera do longa-metragem ou a compensação de quem não consegue produções mais importantes. Nele se cruzam

---

<sup>34</sup>Tradução nossa. No original: “el documental con voluntad de intervención política nace muy tempranamente en la cinematografía local” (...) “ni el documental político argentino nació con Fernando Birri, ni los documentales del peronismo clásico fueron los primeros a apelar a la difusión de políticas públicas en beneficio de una retórica destinada a la propaganda partidaria” (KRIGER, 2013, p. 89).

problemas da sociedade brasileira e da linguagem cinematográfica (BERNARDET, 2003, p. 11).

Embora as considerações de Bernardet pareçam mais sensatas, elas basicamente fazem tábula rasa de meio século de produção cinematográfica brasileira, pois, nas análises do documentário moderno que pontuarão o decorrer de *Cineastas e imagens do povo*, o autor nunca retornará à produção anterior aos anos 1950 para demonstrar a partir de que paradigma figurativo se produzem as rupturas. Nesse sentido, estamos mais próximos da postura de Paulo Antonio Paranaguá:

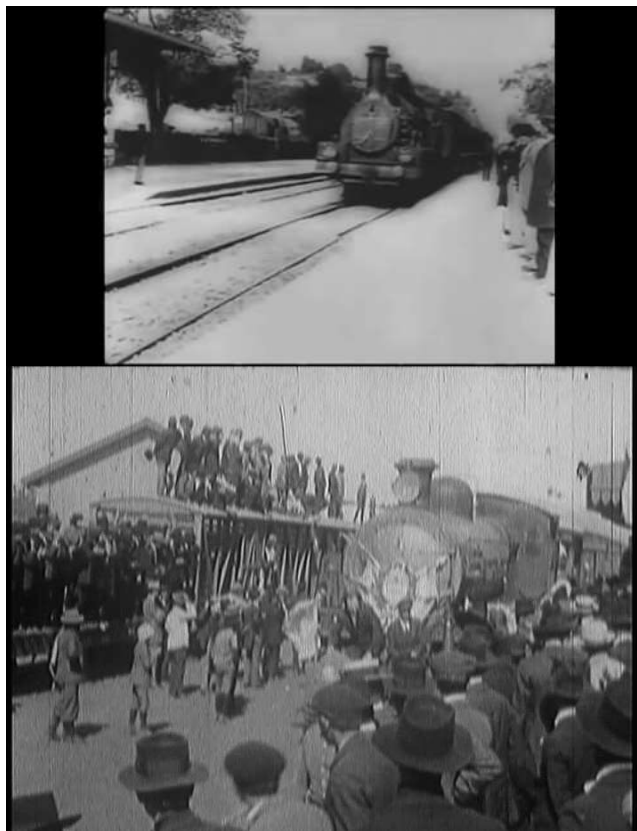
Podemos aceitar a hipótese de que os cinejornais, por regra geral, codificaram, normalizaram, canalizaram e restringiram o talento e a renovação dos documentaristas. Mas como valorar os documentários que se apartam desses cânones, se carecemos de referência devidamente atualizada e conceituada sobre a norma?<sup>35</sup> (PARANAGUÁ, 2003, p. 23)

Com Clara Kriger, acreditamos que esse estudo poderia elucidar de que maneira esse repertório “incidiu na energia renovadora que irrompe e consegue transcendência internacional, como se reformularam as narrativas e como se reutilizaram ou rechaçaram as estratégias estéticas” (KRIGER, 2013, p. 91) que o cinema não-ficcional consolidou ao longo de várias décadas. Três breves exemplos bastam para justificar esse retorno aos cinejornais. Como entender o gesto de sabotagem de Glauber Rocha em *Maranhão 66* (1966), cuja montagem dialética subverte inteiramente a encomenda de Sarney, se não temos como base o paradigma retórico dos cinejornais governamentais? Como entender a potência de ruptura de *Ollas Populares* (Gerardo Vallejo, 1968) – filme que desvia o sentido do hino nacional argentino ao sobrepô-lo a imagens ultrajantes de miséria – se não levamos em conta a utilização hegemônica desse mesmo hino como instância máxima de celebração da pujança nacional nas peças de propaganda estatal? Será também contra o pano de fundo desses paradigmas figurativos que se destacará a sequência das estátuas e dos símbolos brasileiros em *Inventário da Rapina*, de Raulino, que retorce o triunfalismo das retóricas nacionalistas, típicas dos cinejornais oficiais entre os anos 1930 e 1950, ou a figuração ensaística das cores das bandeiras nacionais brasileira e paraguaia em *Noites Paraguayas*.

---

<sup>35</sup>Tradução nossa. No original: “Podemos aceptar la hipótesis de que los noticieros, por regla general, codificaron, normalizaron, canalizaron y restringieron el talento y la renovación de los documentalistas. Pero, ¿cómo valorar los documentales que se apartan de esos cánones, si carecemos de referencia debidamente actualizada y conceptualizada sobre la norma?”.

É assim que perguntamos: quais vetores figurativos atravessam a figuração do povo na produção não ficcional na América Latina até meados dos anos 1950? Que figuras do povo se ensejam hegemonicamente nos *noticieros* e cinejornais – quase sempre de encomenda estatal – e nos escassos documentários produzidos desde os anos de 1910? Os estudos histórico-figurativos presentes no livro organizado por Mariano Mestman e Mirta Varela são de grande valia para essa empreitada. Por outro lado, é sempre revelador ir diretamente aos filmes.



*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Louis Lumière, França, 1895) + *Llegada del tren de La Plata a Saladillo Norte* (Max Glücksmann, Argentina, 1913)

É provável que um bom ponto de partida para pensar as figurações filmicas do povo na América Latina – entre as que sobreviveram ao desaparecimento generalizado do cinema silencioso – possa ser encontrado nos curtas-metragens realizados pela empresa chefiada por Max Glücksmann na Argentina entre 1910 e 1913, que compunham o *noticiero* intitulado *Actualidades Argentinas*. Um desses cinejornais curtos é particularmente significativo: num dos primeiros planos de *Llegada del tren de La Plata a Saladillo Norte*, realizado em 1913, encontramos um enquadramento quase idêntico àquele realizado por Louis Lumière na célebre vista *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895). O motivo, o eixo da câmara em

relação ao trem e o ângulo são praticamente os mesmos, a distância focal é semelhante, mas algo logo salta aos olhos: se na vista Lumière vemos um grupo que espera pacientemente na borda do quadro até que o trem chegue à estação e uma aglomeração tímida se forme, no cinejornal de Glücksmann o enquadramento é, à partida, tomado por uma multidão de corpos que se precipitam confusamente por todos os lados. Se na vista Lumière o trem é o protagonista absoluto, que brilha em sua centralidade em um quadro rarefeito de linhas suaves, em sua versão latino-americana o protagonista é a coletividade improvisada que circunda a máquina: o que importa não é tanto que haja um trem, mas que haja gente, muita gente, para vê-lo chegar.

O que se documenta nessas atualidades cinematográficas filmadas na Argentina nos anos 1910? Inaugurações de obras públicas ou beneficentes, desfiles de autoridades, chegadas do trem à estação recém-inaugurada. Os motivos para a filmagem variam. Mas o que se vê nessas imagens? Sobretudo um motivo visual: multidões inquietas, vazando pelas bordas do quadro, formadas por indivíduos que se aglomeram em um mesmo espaço público e se movem de um lado a outro, olham insistentemente para a câmera, desviam o olhar e continuam a andar. Há uma obsessão figurativa com o povoamento do quadro, com a saturação da imagem pela multidão dos corpos.



*Recepción del Gobernador en la Municipalidad de Saladillo (1913)*

Noutro filme da mesma série de Glücksmann, *Recepción del Gobernador en la Municipalidad de Saladillo* (1913), após uma breve panorâmica em leve *contra-plongée* do palanque onde se encontram as autoridades, corta-se para um contraplano em panorâmica

inversa, frontal e próxima, da multidão que assiste ao evento. Esse campo-contracampo entre o palanque e a rua, entre os líderes e a turba, entre o poder e sua fonte de legitimidade, será um dos vetores mais recorrentes nas figurações do povo a partir da década seguinte. Por outro lado, a panorâmica é o movimento preciso nessa retórica: o que interessa não é cada um daqueles corpos ou rostos, mas o sentimento da multidão e a extensão virtualmente infinita do corpo coletivo. Enquanto se movimenta para a esquerda, a câmera deixa muitos corpos e rostos para trás, enquanto descobre outros que adentram inadvertidamente o quadro para logo serem abandonados. Na vibração provocada pelo movimento panorâmico, a experiência do espectador é a de estar diante de uma inesgotabilidade, de um corpo móvel que não cessa de crescer na tela enquanto vaza pelas bordas.

É difícil enxergar uma figura do povo nessas aglomerações dispersas, que parecem se formar por motivos muito diversos. Em *Inauguración oficial del asilo de ancianos en Nuñez* (1913) e *Sepelio de los restos de Fray Modesto Becco en el Cementerio del Norte* (1913), por exemplo, não há qualquer indício de uma subjetivação política a insinuar-se no emaranhado de corpos a povoar o quadro, as ruas, as praças, o filme. O primeiro *noticiero* trata da inauguração de um asilo pela Sociedade Francesa de Beneficência, enquanto o segundo documenta o enterro de um importante religioso no Cemitério da Recoleta. Embora em ambos haja um amontoado expressivo de gente, é impossível identificar aqui uma figuração do povo. Como aponta Ernesto Laclau, “o surgimento do povo requer a passagem – via equivalências – de demandas isoladas, heterogêneas, a uma demanda ‘global’ que implica a formação de fronteiras políticas e a construção discursiva do poder como força antagônica” (LACLAU, 2005b, p. 142). Se o povo é da ordem de uma subjetivação política, de uma nomeação que incide sobre as partilhas da comunidade, não se pode dizer que haja povo aqui.

A centralidade do poder estatal é também marcante no cinema brasileiro pelo menos até os anos 1930. Como escreve Paulo Emílio Sales Gomes em um breve texto por ocasião de um encontro sobre o documentário em 1974, durante todo o cinema silencioso, desde as primeiras filmagens em 1898, dois temas foram preponderantes nos filmes documentais brasileiros, na esteira de uma hegemonia já consolidada pela fotografia: “o Berço Esplêndido e o Ritual do Poder” (SALES GOMES, 1986, p. 324). O Berço Esplêndido faz referência aos filmes centrados na beleza das paisagens – especialmente cariocas –, enquanto o Ritual do Poder se refere à cobertura incessante dos eventos estatais, centrados na figura do presidente

da República: “Do primeiro presidente civil ao último militar, da Primeira República, o cinema brasileiro não deixou escapar nenhum: Prudente de Moraes, Rodrigues Alves, Campos Salles, Afonso Pena, Nilo Peçanha, Hermes da Fonseca, são todos filmados presidindo, visitando, recebendo, inaugurando e, eventualmente, sendo enterrados” (SALES GOMES, p. 325).

Ao comentar os restos de uma filmagem da visita do Rei Alberto da Bélgica ao Brasil feita por Igino Bonfioli em 1920, Hernani Heffner escreve: “É possível notar que o ‘povão’ foi isolado e afastado quilômetros do local onde o Rei se apresentaria e que havia um ‘povo escolhido’ para figurar dentro desta imagem” (HEFFNER, *apud* COSTA, 2013, p. 8). A figuração do povo, aqui, responde ao ideal de higiene social que emana do poder. Ao contrário da povoação desordenada do quadro nas *Actualidades Argentinas*, aqui há uma pura e simples exclusão da multidão que ameaça arruinar a figura do povo ordeiro, branco e bem vestido, almejada pelo poder que se volta para o estrangeiro.

Escrevendo sobre um outro filme dessa mesma leva, *O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil*, produzido pela Botelho Film em 1924, Flavia Cesarino Costa descreve: “Durante todos os momentos de aparição do príncipe em locais públicos os populares ficam a distância, a não ser aqueles que ocupam posições serviçais, como o chofer do automóvel da comitiva” (COSTA, 2013, p. 8). Há uma tendência figurativa generalizada à exclusão dessas outras figuras populares diante da presença estrangeira: “a imagem do que seria o Brasil se fazia a partir de referências externas, que não incluíam nada que mencionasse paisagens ou elementos humanos locais, tais como o homem comum, o soldado comum, o trabalhador” (COSTA, 2013, p. 11).

Haveria, no entanto, todo um outro campo a ser coberto – sobretudo o dos filmes realizados por fora da encomenda estatal, por cineastas independentes –, que poderiam revelar uma outra América Latina, distante da ritualística do poder e recheada de outras figuras do povo. O acesso a esses filmes é, no entanto, quase impossível – como se sabe, no caso brasileiro, só restaram entre 7 e 10% de toda a produção do cinema silencioso –, o que torna uma empreitada rigorosa e exaustiva de análise das figurações do povo no cinema de não-ficção dessa época virtualmente impossível. Há, contudo, uma série de referências que nos permitem vislumbrar um conjunto de figuras do povo que escapam da hegemonia vislumbrada pelo poder instituído.

No caso brasileiro, referindo-se particularmente à produção urbana, mormente na capital federal, Paulo Emílio faz referência a um vasto conjunto de filmes que documentaram as personalidades da época – figuras da elite como Ruy Barbosa, Pereira Passos, mas também figuras populares como a dançarina Bugrinha, o palhaço negro Benjamin de Oliveira –, além de registros de manifestações como as do 13 de Maio, apenas dez anos depois da abolição – com um público constituído por ex-escravizados –, filmagens extensas do Carnaval – “Cada carnaval foi meticulosamente documentado em seus aspectos populares e mundano” (SALES GOMES, 1986, p. 326) – e muitíssimos outros motivos visuais. No dizer de Paulo Emílio, nessa outra seara “os rituais documentados pelo cinema não são mais os do poder e possuem uma natureza mais popular” (SALES GOMES, p. 325). Haveria ainda todo um outro campo cinematográfico marcado pelas filmagens da vida diária da cidade, no extremo oposto da celebração festiva ou das ocasiões especiais:

Ainda falta porém a referência a um gênero documental bastante diverso dos anteriores e que teve muita voga e que talvez seja o mais significativo. Não se trata mais de cuidar de acontecimentos ou de atividades de certa relevância, mas de filmagens bastante ocasionais, pegando pessoas na rua, nas praças, engraxando o sapato ou lendo jornal, olhando o mar da amurada do Passeio Público ou conversando nos cafés. E as famílias e casais de namorados passeando na Quinta, recentemente aberta ao público. Os malandros, capoeiras valentões ou pacíficos seresteiros, postados nas imediações da rua Visconde de Itaúna, reagiam vivamente, julgando tratar-se de um trabalho policial de identificação (SALES GOMES, 1986, p. 326).

Por fora da urbanidade carioca, seria preciso pensar na filmografia dos cineastas viajantes, que percorriam o Brasil realizando *travelogues* destinados à exibição nas grandes capitais ou empenhados em campanhas civilizatórias nas quais o cinema também tomou parte (como no caso da produção do Major Luiz Thomaz Reis). Um desses filmes, *Brasil Pitoresco* (Cornélio Pires, 1925), oferece uma boa medida do que estava em jogo nessas outras figurações do povo. A viagem do realizador parte do Rio de Janeiro, passa por Vitória e percorre diversas localidades da Bahia, até chegar a Sergipe, onde o operador de câmera adoece e já não é possível continuar. A câmera registra as paisagens marítimas e interioranas, a arquitetura das cidades, descreve as atividades econômicas locais – da pesca em Salvador às fábricas de tabaco em São Félix, do comércio de gado em Feira de Santana às fazendas de coco no norte do estado, do plantio do cacau aos canaviais –, adentra as estradas e braços de mar, esboça um pequeno inventário de tipos populares – o jangadeiro, os trabalhadores da cana ou do cacau, o vaqueiro nortista, os frequentadores do mercado soteropolitano ou da feira do gado em Feira de Santana, os ciganos encontrados por acidente a caminhou de Ilhéus.





*Brasil Pitoresco* (Cornélio Pires, 1925)

O traço figurativo mais marcante do filme é a presença de Cornélio Pires. O realizador assume o lugar de um narrador que descreve – nas imagens e nos letreiros – os aspectos pitorescos e exóticos de um país desconhecido para o espectador urbano sudestino. Muitas vezes, o cineasta ocupa o quadro, para interagir com as pessoas que filma em pequenas encenações nas quais o viajante vivencia as manhas de cada lugar: aprende a jogar uma tarrafã em Salvador, fuma um charuto fabricado no Recôncavo, monta um burro ou cumprimenta um “um dos famosos vaqueiros do Norte, vestido de couro, da cabeça aos pés” em Feira. O encontro é sempre recheado de contradições: de um lado, o terno e a gravata que contrastam com as roupas de trabalho ou o peito nu e marcam uma diferença ineludível, a postura paternalista que dirige, de dentro da cena, as ações; de outro, o respeito no trato com o vaqueiro ou a convivialidade prosaica com os trabalhadores que rompe, por um momento, com a hierarquia do palanque ou da multidão que assiste ao ritual do poder.

O tratamento figurativo desse outro Brasil – longe das capitais, longe do poder oficial – em *Brasil Pitoresco* não passaria despercebido. Um texto publicado em uma das primeiras edições da emblemática revista *Cinearte*, na sessão Cartas ao Operador, descreve o impacto

do filme do ponto de vista de um tal Jack Brick, de São Paulo (ao que tudo indica, trata-se de um pseudônimo do editor e fundador da revista, Adhemar Gonzaga):

#### CARO OPERADOR

Fui assistir "O Brasil Pittoresco", film este que nos mostra alguma coisa apanhada durante a viagem que o senhor Cornelio Pires fez ás longínquas plagas do norte de nossa terra; entrei no cinema esperançado, contente mesmo, dizendo cá com meus botões, que por certo ia vêr alguma coisa bella deste meu Brasil, alguma coisa que me encantasse, que me deleitasse, alguma coisa que não fosse feita por espirito de cavação, alguma coisa que não se parecesse com as xaropadas – officiaes ou semi-officiaes – que nos mostram, de vez em quando, sempre a mesma coisa: a cagada da onça, o "raid" de "seu" fulano de tal, em Ford, de São Gabriel da Pindaioaba a ao raio que os parta (elles, films) – só dizendo assim – ou então – o que é peor – pretensos films patrióticos, nos quaes o trabalho do Operador não vae além do de colleccionador de scenas velhas, cavadas com este ou aquelle individuo.

Mas, como ia dizendo, entrei esperançadissimo e sahi mais do que desilludido; o film é uma droga, a photographia é o que ha de peor, arte na colocação da machina, "niente", é cousa que não ha, e... para que mais?

Quando deixaremos, Sr. Operador, desta mania de mostrar Índios, caboclos, negros, bichos e outras "avis-rara" desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematographico? Vamos que por um acaso um destes films vá parar no exterior? Além de não ter arte, não haver technica nelle, deixará o estrangeiro mais convencido do que elle pensa que nós somos: uma terra igual ou peor á Angola, ao Congo ou cousa que o valha.

Ora vejam, se até não tem graça, deixarem de filmar as ruas asphaltadas, os jardins, as praças, as obras de arte, etc, para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa em um purungo, acolá, um bando de negrotos se banham do num rio, e cousas deste jaez.

Qual! o futuro da cinematographia se resume nos films, de enredo, com bôa technica, bôa direcção, bom desempenho, e, acima de tudo, bôa adaptação, sim, porque a maior parte de nossos films é extrahida de obras de literatura, e, como é sabido, estas obras quasi que nunca dão boas producções cinematographicas, de modo que devemos dar preferencia aos contos que forem escriptos especialmente para o cinema.

E, mais tarde, quando, por uma fatalidade, sahindo lá do sacco das cousas archaicas, nos apparecessem alguns dos chamados "films de cavação", então, é desandarmos páu em "riba" desses "especimens raros", sem dó nem piedade. Começaríamos por fazer uma campanha formidável contra elles: o escriptor. combatendo-os pela imprensa, o publico deixando-os ás moscas, os proprietarios de cinemas, não exhibindo-os e tal e cousa.

Só assim prestaríamos um grande serviço aos cinematographistas brasileiros, livrando-os de um mal peor do que a bubônica: os "gargantas-cinematographicos" que vivem á custa de producções do estylo cie "Dêem azas ao Brasil".

Prestaríamos também outro serviço não menor á nossa querida Pátria, fazendo-a conhecida, não só por nós como pelos estrangeiros, que baniriam de uma vez para sempre, de seus cerebros, as lendas que a força de imaginação, pensam ainda haver no Brasil: indios antropophagos, negros nús, aventureiros devorados dentro das cidades por feras, febre amarella no Rio... e... ponto final (BIRCK, 1926, p. 2)

Como se percebe no argumento, na escolha lexical e no tom, o texto publicado em *Cinearte*, revista fundada pela elite cinéfila carioca, é eivado de um racismo franco, indissimulado, que vislumbra como urgência uma higiene completa do Brasil caboclo, índio, negro, em uma campanha de banimento que envolve a imprensa, o público e os distribuidores.

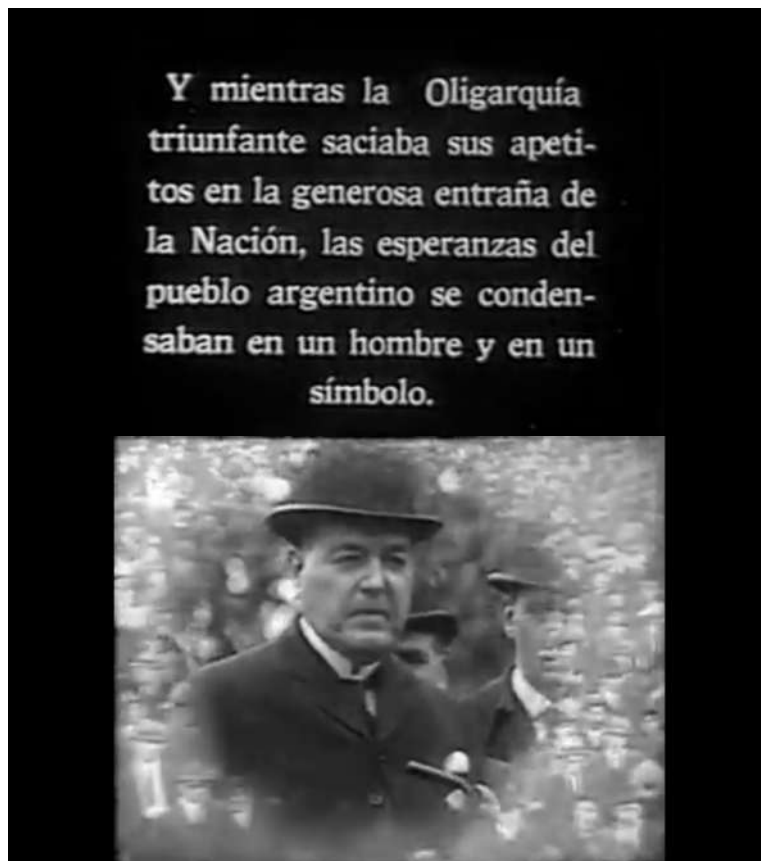
Embora o filme de Cornélio Pires seja bastante conservador e ecumênico na maior parte de sua economia figurativa – junto dos trabalhadores maltrapilhos, estão lá os bondes elétricos de Salvador, a Baía de Guanabara mil vezes filmada, a grandiosidade das arquiteturas citadinas –, o modesto inventário de figuras populares que povoa o filme basta para provocar um incômodo profundo na crítica mais avançada do país à época.



*Brasil Pitoresco* (Cornélio Pires, 1925)

Mesmo inteiramente construído sobre o código do olhar exotizante e atravessado por uma postura francamente paternalista em relação aos sujeitos filmados – que reinstalou e assegurou a diferença de classe –, *O Brasil Pitoresco* guarda também um potencial contra-hegemônico na figuração do povo, que a reação de *Cinearte* demonstra de maneira exemplar. Os retratos frontais de uma cigana com os dois filhos ou de um catador de coco sorridente são lampejos de uma outra figuração possível, que só seriam desenvolvidos plenamente muito mais tarde. Os mesmos motivos visuais escolhidos por seu caráter pitoresco por Cornélio Pires seriam, a partir do Cinema Novo, transfigurados por uma energia crítica: a venda dos artefatos de olaria, aqui um detalhe a mais no mercado em Salvador, se reconfiguraria em assunto de investigação histórica e crônica ficcional no pioneiro *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960); o encontro furtivo com os pescadores na praia se converteria em mote figurativo central em *Arraial do Cabo* (Mário Carneiro & Paulo Cezar Saraceni, 1960); a feira popular nordestina, que aqui é palco para as peripécias do realizador convertido em comediante no lombo de um burro, se tornaria o índice de uma crítica corrosiva às instituições oficiais em *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964); os cantos dos trabalhadores do cacau, filmados aqui *en passant* como detalhe exótico da pujança econômica da região de Ilhéus, seriam retomados como potência plástica e sonora autônoma nos *Cantos de Trabalho* (Leon Hirszman, 1974-1976).

A partir dos anos 1930, há, em vários lugares da América Latina, uma nova apropriação por parte do poder estatal das figuras do povo. A ficção do poder se transforma profundamente a partir da ascensão do populismo na região. Na Argentina, os vetores figurativos estabelecidos nos filmes de Max Glücksmann – o campo-contracampo entre o palanque e a rua, a obsessão figurativa com a ocupação multitudinária das ruas e do quadro – continuarão presentes em um filme como *La Obra del Gobierno Radical* (1928), peça de propaganda encomendada pelo partido Unión Cívica Radical para promover a candidatura à reeleição de Hipólito Yrigoyen, que havia sido presidente da Argentina entre 1916 e 1922. Há uma diferença crucial, no entanto: nesse filme, há uma nomeação explícita do *povo*, interpretado como uma parcela diametralmente oposta à Oligarquia. Outra característica desse sujeito coletivo é sua encarnação em um único indivíduo, o líder, que é tomado como uma sorte de emanção natural do povo.



*La Obra del Gobierno Radical* (1928)

Tanto a emblemática fusão entre o rosto de Yrigoyen e a multidão na rua quanto a linguagem anatômica dos intertítulos (“generosa entranha da nação”; “repercutindo em todo o país como as batidas de um coração imenso”) apontam para uma figuração orgânica do povo, como uma sorte de corpo único e coeso que tem no líder sua extensão natural. Como escreve Clara Kriger,

A partir daí parecia ineludível a construção de dois campos semânticos, um deles relatado no tempo passado, momentos em que o brilho da oligarquia contrastava com o opróbrio do povo, em todos os aspectos da vida social, econômica e política; enquanto o segundo campo semântico se referenciava com um tempo presente no qual se fustigava a oligarquia e se transitava por um caminho que beneficiava o povo. Em geral, o discurso que se emitia mostrava signos unanimistas, ou seja, a ideia que se queria difundir ou propagandear não apenas era enunciada como única verdade, mas também era sinônimo de povo, de pátria, de nação (KRIGER, 2013, p. 90-91)<sup>36</sup>.

A figuração unanimista do povo como suprassumo do país – a retórica dos intertítulos efusivos, os planos gerais descrevendo grandes aglomerações indiferenciadas de indivíduos que formam um grupo coeso, a montagem em sobreimpressão que produz uma fusão da massa com o líder – caminha lado a lado com a constituição histórica do populismo na América Latina. Como escreve Laclau, é fundamental à razão populista o traçado de uma “fronteira de exclusão [que] divide a sociedade em dois campos. O ‘povo’, nesse caso, é algo menos que a totalidade dos membros da comunidade: é um componente parcial que aspira, contudo, a ser concebido como a única totalidade legítima” (LACLAU, 2005b, p. 107-108). O conjunto homogêneo, anônimo e coeso que se figura nos planos gerais e médios da multidão na rua é a tradução figurativa desse povo que aspira à condição de coletividade legítima exclusiva, cerne da subjetivação política. A centralidade magnânima, religiosa, de Yrigoyen, no entanto, denota o inexorável: esse povo é também uma ficção do poder instituído.

Clara Kriger faz menção também a um filme anterior de Federico Valle, *Exposición de la Industria Argentina*, de 1924. Filme institucional destinado a documentar a realização de uma grande exposição do progresso industrial argentino, a obra não faz menção a nenhum

---

<sup>36</sup> Tradução nossa. No original: “A partir de allí parecía ineludible la construcción de dos campos semánticos, uno de ellos relatado en tiempo pasado, momentos en que el brillo de la oligarquía contrastaba con el oprobio del pueblo, en todos los aspectos de la vida social, económica y política; mientras el segundo campo semántico se referenciaba con un tiempo presente en el que se jaqueaba a la oligarquía y se transitaba un camino que beneficiaba el pueblo. Por lo general, el discurso que se emitía mostraba signos unanimistas, es decir que la idea que se quería difundir o propagandizar no sólo era enunciada como única verdad, sino que además era sinónimo de pueblo, de patria, de nación”.

líder político em particular, mas é permeada por alguns vetores que serão centrais na figuração populista do povo. Uma sequência de quatro planos é particularmente reveladora:



*Exposición de la Industria Argentina* (Federico Valle, 1924)

Um plano-detalhe de uma mão fabricando um sapato; o letreiro que aponta para a organicidade implacável entre os braços do trabalhador e a grandeza da pátria; a estátua mítica que reúne a ode aos músculos e ao produto do trabalho na mesma imagem; por fim, a multidão na rua. A figura do povo soberano e orgânico se mescla aqui ao motivo do trabalho, que retalha o corpo indivisível – não há trabalhador, mas apenas força de trabalho na metonímia da mão que fabrica o sapato – para reuni-lo novamente no plano final, multidão jubilosa e reconciliada com o progresso.

A organicidade do trabalho se tornará coreográfica a partir de 1933, nas produções do Instituto Cinematográfico Argentino (algo equivalente ao Instituto Nacional de Cinema Educativo, o INCE, brasileiro). O instituto, criado com o intuito de exaltar cinematograficamente as belezas naturais e o progresso industrial da nação, produzirá filmes como *Vendimia*, de Carlos Alberto Pessano, sobre o qual escreveu Clara Kriger. A descrição é preciosa e a operação parece radicalizar o processo de escolha de um povo ideal vislumbrado por Hernani Heffner no filme brasileiro:

Dessa vez a tela não nos oferece os trabalhadores anônimos, mas sim diretamente os elimina para colocar em seu lugar personagens que simulam trabalhar. Transfigura-se qualquer marca de identidade cultural ou social que possa tornar reconhecível a

referência real a que se quer aludir. É necessário pensar que essa proposta está alinhada com a ideia de Pessano e Sánchez Sorondo de “elevar” o povo e suas expressões. Um dos objetivos do Instituto era difundir as grandezas da Argentina no exterior e, para isso, decidiram apagar toda marca de hibridação e conflito (KRIGER, 2013, p. 97)<sup>37</sup>.

Com a chegada de Perón ao poder, em 1946, a figuração do povo nas imagens estatais argentinas se transforma, mas alguns vetores permanecem. Sai de cena a hegemonia do campo-contracampo entre o parapeito das janelas do poder e a multidão na praça e assume o comando o plano contíguo entre o líder e a massa. Como numa síntese entre o populismo yrigoyenista e o desenvolvimentismo do Instituto, as imagens das massas de trabalhadores alternam entre primeiros planos de trabalhadores e planos gerais multitudinários. A algazarra popular ocupando as praças em festa – já presente desde Glücksmann – se soma à retórica visual coreográfica dos desfiles e marchas peronistas. Como escreve Kriger, o desfile é uma “figura que estandardiza a situação mediante códigos de movimento e saudação normatizados e conhecidos. Ou seja, o desfile devolve a sensação de ordem que a massa festiva ameaça” (KRIGER, 2013, p. 101)<sup>38</sup>.

Essa alternância produtiva entre festa e marcha, entre algazarra e desfile, não é exclusividade das figuras do povo peronistas. Se dermos um salto no tempo e no espaço e chegarmos ao Brasil do Estado Novo em 1941, constataremos a pregnância desses vetores figurativos em outras partes da América Latina. O Cine Jornal Brasileiro, *noticiero* criado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo, chegava ao volume 2, número 11, com uma reportagem sobre a festa do arroz em Cachoeira do Sul, no estado natal de Getúlio Vargas. *A Festa do Arroz* (1941) é uma espécie de síntese das elaborações figurativas populistas.

Logo no início, um plano de uma placa comemorativa que faz menção ao povo da cidade é sucedido por um conjunto de planos de uma pequena multidão que brinca jubilosamente em uma praça pública.

---

<sup>37</sup> Tradução nossa. No original: “Esta vez la pantalla no nos ofrece a los trabajadores anónimos, sino que directamente los elimina para poner en su lugar a unos personajes que simulan trabajar. Se transfigura cualquier marca de identidad cultural o social que pueda hacer reconocible la referencia real a la que se quiere aludir. Es necesario pensar que esta propuesta está en línea con la idea de Pessano y Sánchez Sorondo de ‘elevar’ al pueblo y sus expresiones. Uno de los objetivos del Instituto era difundir las bondades de la Argentina en el exterior y para ello decidieron borrar toda huella de hibridez y de conflicto”

<sup>38</sup> Tradução nossa. No original: “el desfile se presenta como una figura que estandariza la situación mediante códigos de movimiento y de saludo normatizados y conocidos. Es decir que el desfile devuelve una sensación de orden que la masa festiva amenaza”.



*A Festa do Arroz (1941)*

No decorrer do filme, as figuras telúricas do campesinato trabalhador –, os imensos arrozais trabalhados por mãos carinhosas, as enxadas, as máquinas a trabalhar a terra, a força dos braços – se intercalam às figuras festivas da celebração popular à colheita – a multitudinária missa campal, a escolha da Rainha do Arroz, o típico churrasco gaúcho. Uma transição é particularmente significativa. No ínterim em que a voz over impostada diz “entre os eucaliptos de uma fazenda, realiza-se a grande festa campestre”, um plano da multidão festiva entre as árvores é sucedido por um belo *tableau vivant* dos camponeses com as enxadas em posição de descanso. A “apoteose à generosidade da terra” (nas palavras do narrador) só encontra seu sentido com a montagem paralela entre a celebração e o trabalho, ao mesmo tempo em que ambas as imagens apontam para a organicidade da relação entre o povo e a terra – essa mesma relação que, como veremos, será desconstruída pelo desencaixe entre os corpos e os espaços rurais em *Noites Paraguayas* e *Gregorio*.



*A Festa do Arroz (1941)*



No terço final, entram em cena tanto os vetores que marcavam o yrigoyenismo – o campo-contracampo que leva da contra-*plongée* do palanque ao plano geral da multidão a pé – quanto as figurações tipicamente peronistas – a coreografia militar, os signos do trabalho mesclados à massa festiva. No capítulo sobre *Arrasta a Bandeira Colorida e P.M.*, veremos como a figuração do povo em festa destoa energicamente da coesão, da coreografia ritmada ou da submissão aos signos do trabalho vigentes aqui.



*A Festa do Arroz (1941)*

Se, como escreve Marcela Gené, no noticiário peronista “a multidão perde toda referência real para transformar-se em pura abstração, uma trama sutilmente ondulante, percebida como completa unidade” (GENÉ, 2013, p. 107)<sup>39</sup>, no desfile getulista a figuração militar é menos suntuosa, mas igualmente coreográfica e unânime. O povo desponta como figuração de um corpo coletivo orgânico, em harmonia plena com a terra e inteiramente reconciliado com o poder vigente. Como escreve Flavia Cesarino Costa,

a diversidade de projetos de representação do Brasil característica dos anos silenciosos encontrou um forte ponto de inflexão na década de 1930, quando o governo de Getúlio Vargas passou a estimular a construção de uma face única do Brasil e dos brasileiros, que incorporava a diversidade racial em troca do estabelecimento de uma tutela cultural que, ao mesmo tempo, daria voz à diversidade cultural do país, mas disciplinaria fortemente a expressão desta mesma

<sup>39</sup> Tradução nossa. No original: “la multitud pierde toda referencia real, para transformarse en pura abstracción, una trama sutilmente undulante, percibida como una completa unidad”.

diversidade (COSTA, 2013, p. 23).



*A Festa do Arroz (1941)*

O plano de um grupo de trabalhadores que marcha triunfante em direção ao eixo da câmera, segurando uma faixa, é inequívoco. Esse povo telúrico, orgânico, coeso, unânime, *a serviço* do Estado será a culminação figurativa de uma ficção do poder hegemônica no cinema de não-ficção latino-americano até meados dos anos 1950. Diante de tamanha recorrência de motivos e da proximidade entre as elaborações figurativas em diferentes países, seria possível imaginar, como hipótese, que só houve figuração do povo como subjetivação coletiva na América Latina sob a tutela dos governos estabelecidos. Se, em outros contextos – como a França, por exemplo –, a primeira metade do século XX vira florescer, ainda que de forma minoritária e intermitente, algumas emblemáticas figuras contra-hegemônicas do povo, alheias às cristalizações figurativas do poder instituído – desde os documentários operários e as ficções históricas da cooperativa anarquista *Cinéma du Peuple* nos idos de 1914 até as suntuosas reportagens dirigidas por Jacques Becker e Jean Renoir para o *Front Populaire* nos anos 1930 –, a vinculação umbilical entre o cinema de não-ficção e o Estado na América Latina teria impedido o surgimento de empreitadas figurativas semelhantes. Essa hipótese, embora tentadora, não resiste à prova da confrontação com algumas exceções luminosas surgidas no continente<sup>40</sup>.

A principal delas, sem dúvida, é o cinema revolucionário que floresceu no México na segunda década do século XX. O cinematógrafo havia chegado muito cedo em terras

---

<sup>40</sup> Devo à arguição do professor Fabián Nuñez, na banca de qualificação, uma série de indicações e pistas que levaram a uma alteração substancial no argumento desta seção do capítulo.

mexicanas, tornando-se muito popular na primeira década, em que predominam filmes próximos do “ritual do poder” mencionado por Paulo Emílio. Como lembra Aurelio de los Reyes (1973), o General Porfirio Díaz se deslumbrou cedo com o novo aparato, se deixou filmar várias vezes pelos operadores ligados à empresa Lumière ainda no século XIX e, de forma visionária, se apropriou do novo meio como instrumento de propaganda, encarregando os realizadores da época da filmagem de vários registros das inaugurações de obras e monumentos, viagens do governante pelo interior do país, celebrações multitudinárias na capital.

A partir da queda de Díaz, em 1910, essa composição se alteraria dramaticamente. Apesar de sua popularidade, o novo presidente Madero não se utilizou do cinema como meio de propaganda (o que não significa que não fora filmado, pois sua imagem era garantia de lucro para os exibidores). Mas o êxito popular absoluto da época eram os filmes feitos em diversas localidades do país, por cineastas independentes, nos vários *fronts* da Revolução. Para Reyes, ao contrário do que se costuma dizer (em referência ao melodrama industrial dos anos 1930), o período revolucionário – especialmente no período maderista, entre 1910 e 1913 – foi a verdadeira “época de ouro do cinema mexicano”, em que “a protagonista foi a Revolução” (REYES, 1973, p. 28). Batalhas campais, assinaturas de tratados, tomadas de trens pelos soldados dos diferentes bandos em combate, ruínas de cidades atacadas pelos rebeldes, posteriormente os funerais dos principais líderes – Madero, Emiliano Zapata, Pancho Villa – os acontecimentos revolucionários foram incessantes filmados. Como escreve Maurício de Bragança,

A Revolução de 1910 redefiniu o papel do cinematógrafo, registrando a ebulição pela qual passava a sociedade mexicana em documentários que aos poucos foram se distanciando do mero aspecto da curiosidade espetacular para atingir uma verdadeira presença do realizador junto aos movimentos que agitavam o cenário político nacional (BRAGANÇA, 2007, p. 151).

O público nas salas reage ativamente à agitação presente nas telas, em sessões que se convertiam em verdadeiras manifestações políticas. Cada líder revolucionário traz consigo, junto dos soldados, seus próprios fotógrafos e cinegrafistas: como lembra Bragança, os Irmãos Alva acompanham Madero; Jesús Abitia registra as campanhas de Obregón e Carranza; Villa se associa a diversos cinegrafistas norte-americanos; Zapata também se deixa filmar por outros realizadores. Pela primeira vez, desponta na América Latina a figura de um

povo em luta: exércitos de camponeses armados, rebeldes indígenas em rota de colisão com os poderes instituídos, soldados da capital em defesa do triunfo revolucionário.

É difícil pensar em um material tão valioso e acessível dessa época quanto o longa-metragem *Memorias de un Mexicano*, realizado ao longo dos anos 1940 e finalizado em 1950 por Carmen Toscano. O filme é integralmente elaborado a partir da montagem dos registros realizados ao longo das primeiras décadas do século XX por seu pai, Salvador Toscano, que havia sido o primeiro realizador-distribuidor-empresário do cinematógrafo no México. Embora essa empreitada monumental cristalize uma visão retrospectiva da história, materializada na narração subjetiva escrita por Carmen Toscano, as imagens presentes no filme deixam entrever uma imensa variedade de figuras do povo, quiçá incomparável a qualquer outro filme da primeira metade do século XX na América Latina.



*Memorias de un Mexicano* (Carmen Toscano, 1950)

Está lá o povo ordeiro dos desfiles e marchas oficiais, organizado em fileiras retas e espaços assegurados para a contemplação; mas também o povo em festa, que perturba a ordem na confusão carnavalesca ou na festa popular campesina que termina em naufrágio. Está lá o povo multitudinário e aclamador, reconciliado com a ditadura de Porfirio Díaz nas incontáveis inaugurações e encontros diplomáticos nos primeiros anos do século; mas

também o silêncio retumbante de um povo que já se apaixona pela Revolução e se recusa terminantemente a aclamar a nova eleição do ditador após um processo fraudulento, conduzindo à emblemática imagem de Díaz tomando posse em um palácio vazio.



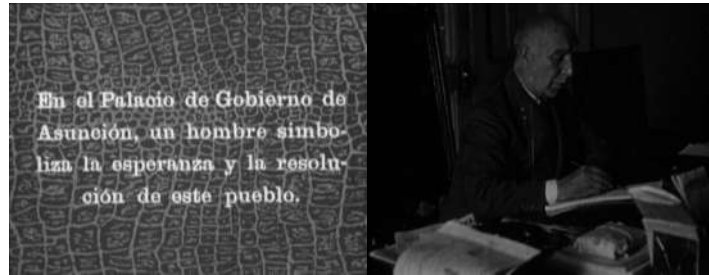
*Memorias de un Mexicano* (Carmen Toscano, 1950)

Está lá o povo aniquilado, convertido em uma pilha de cadáveres dispostos para incineração à luz do dia em ruas esvaziadas após a batalha; mas também o povo em marcha enérgica pela rua, com seus cartazes e palavras de ordem, em plena insurgência contra o governo. Estão lá os camponeses altivos, pela primeira vez aspirantes a senhores de sua própria história, descansando com seus sombreros e carabinas após uma batalha vitoriosa; mas também a soldadela eufórica em plena luta, amontoando-se no alto dos trens expropriados pelos revolucionários.



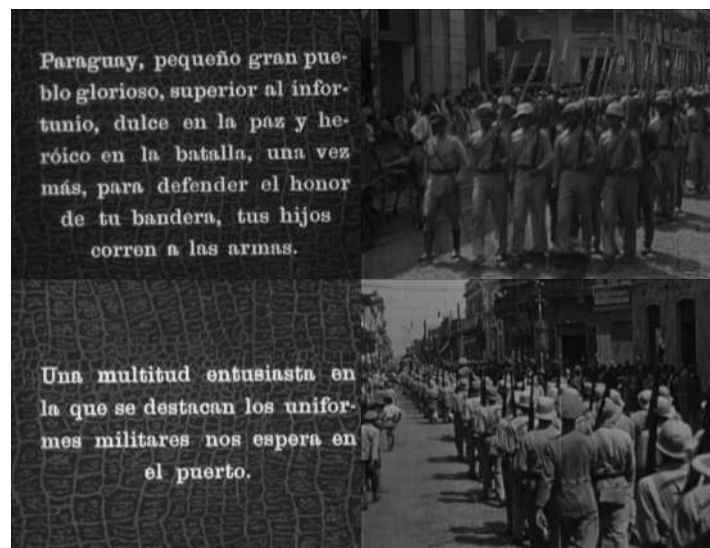
*Memorias de un Mexicano* (Carmen Toscano, 1950)

Estão lá os líderes bem vestidos e bem alimentados nos sucessivos banquetes no palácio, homens que aspiram a encarnar todo o povo mexicano em um só corpo; mas também o operário Jesús Rodríguez, em pleno processo de construção de sua liderança popular diante da multidão reunida na praça. Estão lá as forças massivas de soldados em batalha sangrenta, multidões de homens montados ou a pé, munidos de canhões e carabinas; mas também se insinua renitente na cena a presença das mulheres indígenas, escamoteadas pela história, que exibem no rosto a força de sua irreconciliação. Diante dessa variedade de possibilidades, o cinema de Raulino, como veremos, evitará sempre as figuras gregárias da guerra ou da organização, da marcha ou da multidão insurgente reunida em praça pública, e preferirá sempre os rostos comuns, a vida cotidiana, o encontro fortuito na rua.



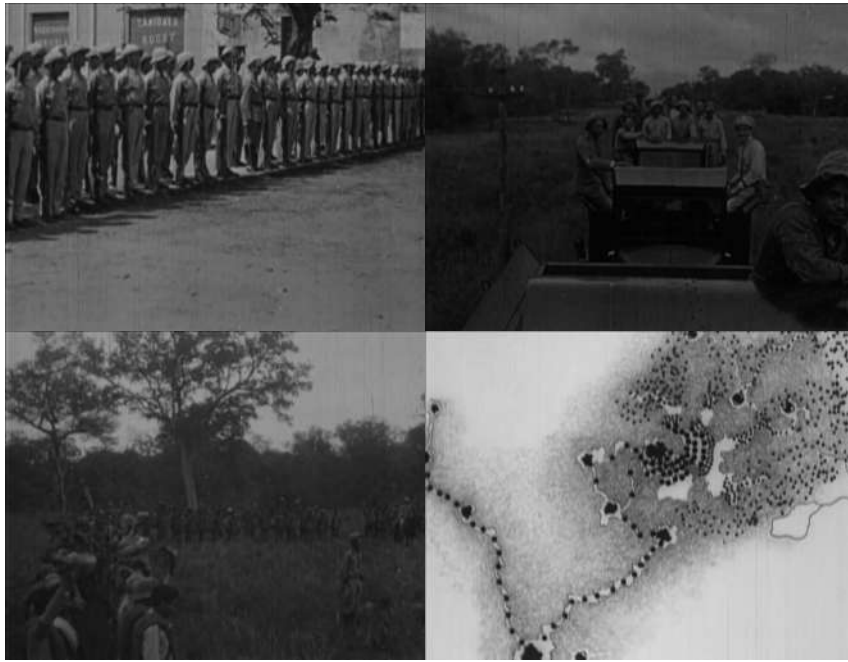
*En el infierno del Chaco* (Roque Funes, 1932)

Em um outro filme de guerra, a variação das figuras do povo é menos intensa, embora não totalmente dominada pelo ritual do poder populista. A iniciativa individual é decisiva, mas a necessária simpatia do governo de turno imprime uma vinculação muitas vezes estrita aos vetores figurativos hegemônicos no peronismo ou no varguismo. Trata-se de *En el infierno del Chaco* (1932), filmado pelo realizador argentino Roque Funes em solo paraguaio durante os primeiros meses da Guerra do Chaco, montado e estreado ainda no primeiro ano da guerra. De início, a figuração do povo é tomada por um signo positivo e triunfal, com a presença dos desfiles multitudinários, que retratam o engajamento massivo do povo paraguaio no esforço de guerra.



*En el infierno del Chaco* (Roque Funes, 1932)

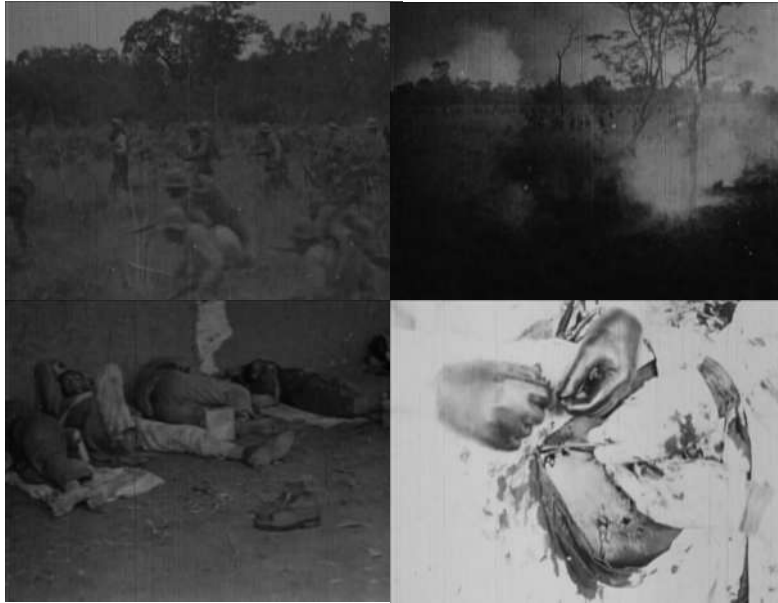
Ainda no início, um dos marcos figurativos populistas aparece em um momento chave: o presidente paraguaio Eusebio Ayala é figurado como líder máximo e emanção de todo um povo – como havia sido Yrigoyen e como seriam, posteriormente, Perón e Vargas.



*En el infierno del Chaco* (Roque Funes, 1932)

A partir daí, o filme é tomado pela figuração obsessiva de um contínuo movimento de tropas – que desfilam triunfantes, que chegam esperançosas ao campo de batalha, que descansam, que festejam pela última vez, que voltam da guerra estropiadas, que se aglomeram mutiladas nos hospitais, que retornam para se embrenhar velozmente na floresta, que formam desenhos geométricos na planície, que se transformam em desenho animado na tela.





*En el infierno del Chaco* (Roque Funes, 1932)

Se é verdade que o preenchimento ostensivo do quadro pelas linhas de corpos ordenados, que a figura orgânica e positiva do desfile triunfal de um povo que dá a vida pela pátria é certamente hegemônica, há aqui uma nuance crucial, no aparecimento melancólico da desfiguração como motor figurativo importante a partir da metade do filme. Na paisagem rarefeita em que a guerra empurra para a dissolução dos agrupamentos, nas trucagens para simular a verossimilhança das explosões que esfumaçam qualquer vestígio de presença humana, mas sobretudo nos momentos em que não há tropas, mas pedaços de corpos mutilados, homens estirados no chão dos hospitais de campanha, pequenas aglomerações confusas de feridos, há uma outra figuração possível: a de um povo combalido, derrotado, aniquilado, despedaçado pela fúria sanguinária da guerra. Algo dessa figuração da derrota retornará nos pesadelos de Rosendo em *Noites Paraguayas*, com os soldados paraguaios aniquilados por uma outra guerra, ainda mais sangrenta.

Se, na Itália do pós-guerra, filmes comunistas como *Nel Mezzogiorno qualcosa ha cambiato* (Carlo Lizzani, 1949) podiam “outorgar um dramatismo concreto a condições de vida que ofendem a dignidade humana” e “outorgar visibilidade ao novo espírito que nasce das forças do trabalho”, como escreve Antonio Medici (MEDICI, 2013, p. 55), na América Latina as figurações do povo a partir de uma perspectiva comunista antes dos anos 1960 seriam muito menos frequentes. Seriam raras, aliás – como em todo o mundo capitalista –,

figuras do povo elaboradas expressamente a partir da perspectiva do movimento operário organizado. Há, no entanto, ao menos uma exceção luminosa entre os filmes que não desapareceram por completo: *El Funeral de Luis Emilio Recabarren*, registro dos rituais fúnebres do líder operário chileno realizado por Carlos Pellegrín em 1924, do qual hoje restam valiosos fragmentos. Operário tipográfico, jornalista, fundador do Partido Obrero Socialista (que daria origem ao Partido Comunista Chileno), perseguido pelas forças policiais ao longo de toda a vida adulta, exilado na Argentina, Recabarren era considerado a principal liderança da esquerda chilena quando se suicidou em 1924.



*El Funeral de Luis Emilio Recabarren* (Carlos Pellegrín, 1924)

Para Mónica Villarroel, trata-se de “um dos escassos documentários da época na América Latina onde os setores populares, e não as elites como era habitual, são protagonistas da história filmada” (VILLARROEL, 2013, p. 47) <sup>41</sup>. De fato, a figuração do povo em *El Funeral de Luis Emilio Recabarren* escapa aos principais vetores que se consolidaram na iconografia populista. Embora o filme seja uma homenagem a um prócer e figure “todo um povo dolorido pelo desaparecimento de seu apóstolo” (como diz um dos letrados), não há

<sup>41</sup> Tradução nossa. No original: “los escasos documentales de la época en América Latina donde los sectores populares, y no las élites como era habitual, son protagonistas de la historia filmada”.

hierarquia cerrada entre o povo e sua emanção em um líder supremo. O líder está morto, então quem toma o protagonismo é a multidão, que, como subjetivação coletiva do povo, carrega o caixão nos braços, ocupando as ruas de Santiago com sua agitação insurgente, convertendo o luto em luta e o funeral do “guia do proletariado chileno” em manifestação política nas ruas. Não há desfile, nem exército, nem fileiras organizadas; apenas uma ocupação espontânea e multitudinária do espaço público, formando uma ondulação massiva que percorre as ruas de Santiago como uma torrente imparável. Não há púlpito no alto do palácio, mas palanques improvisados em pleno cemitério, de onde os vários líderes operários se dirigem à multidão. Os operários e seus filhos, muitos de traços indígenas e negros, se dividem entre mirar o líder que discursa ou encarar a câmera, que desperta mais curiosidade do que o discurso.

*El funeral de Luis Emilio Recabarren* é um dos únicos casos conhecidos na América Latina, antes dos anos 1950, de uma figuração do povo francamente contra-hegemônica no campo não-ficcional, uma economia figurativa elaborada inteiramente a partir do ponto de vista do operariado rebelde. Essa figuração que parte do movimento social insurgente a ocupar a rua em protesto, diga-se, só voltará à tona a partir de 1968, com o operariado peronista revolucionário de *La Hora de los Hornos* (Solanas/Getino, 1968), o sindicalismo anti-peronista radical de *Los Traidores* (Raymundo Gleyzer, 1973), os estudantes em marcha de *Me Gustan los Estudiantes* (Mario Handler, 1968), *El Grito* (Leobardo López Arretche, 1968), *Asalto* (Carlos Álvarez, 1968), *Manhã Cinzenta* (Olney São Paulo, 1968), *Câncer* (Glauber Rocha, 1968/1972), *1968* (Glauber Rocha & Affonso Beato, 1968) ou *Contestação* (João Silvério Trevisan, 1969), ou os diversos movimentos sociais em defesa de Salvador Allende, nas mesmas ruas de Santiago, em *La Batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1970-1975). O cinema incendiário que nasce com o Terceiro Cinema proposto por Solanas e Getino, em grande medida, retomará alguns dos vetores figurativos presentes no filme de Carlos Pellegrín em 1924.

É a partir de meados dos anos 1950 que as figurações do povo começarão a mudar radicalmente. Como escreve Kriger, “muitos dos signos e articulações narrativas que afetaram o documentário clássico se reformularam a partir dos anos 60, atendendo em cada caso às

conjunturas histórico-políticas e às inovações estéticas que se produziram”<sup>42</sup> (KRIGER, 2013, p. 102). Ainda que o marco das rupturas seja anterior – seria preferível voltar a meados dos anos 1950, com a fundação da Escuela de Santa Fe, os primeiros filmes de Margot Benacerraf na Venezuela e, na ficção, os primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos no Brasil –, é fato que o cinema latino-americano se transformará profundamente na virada para os anos 1960, em grande medida em contraposição à iconografia hegemônica até então. Na próxima seção, nos dedicaremos a compreender como os vetores que atravessaram a figuração do povo até os anos 1950 se esfacelam, para dar lugar ao florescimento de novas figuras – que, no entanto, estabelecem – conscientemente ou não – fortes diálogos com o passado.

### **(Des)continuidades: 1955-1970**

Algumas das mais célebres linhas escritas sobre a figuração do povo na história do pensamento cinematográfico encontram-se na última seção do capítulo “Cinema, corpo e cérebro, pensamento”, de *A imagem-tempo*. Deleuze postula a existência de um abismo figurativo entre o cinema clássico e o moderno: enquanto a figuração das massas soviéticas (Eisenstein, Pudovkin, Vertov, Dovjenco) ou os dramas sociais estadunidenses (Vidor, Capra, Ford) exibiam um povo presente e real – “embora oprimido, enganado, submetido, ainda que cego ou inconsciente” (DELEUZE, 2005, p. 258) –, o auge da modernidade (europeia, seria preciso acrescentar) constata uma falta, uma ausência do povo enquanto sujeito coletivo – como se pode perceber nas obras de Straub-Huillet e Alain Resnais. Se o período clássico encarnava a aposta benjaminiana no cinema como arte revolucionária por excelência<sup>43</sup> – porque reprodutível, porque democrática, porque fortemente identificada com as massas –, a história se encarrega de dinamitar essa crença: nas massas assujeitadas de Hitler, na unidade tirânica de um partido no stalinismo, na decomposição do povo americano, Deleuze enxerga o fim de uma figuração do povo – “real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato” (DELEUZE, 2005, p. 258) – e a passagem a uma *imagerie* do vazio.

---

42 Tradução nossa. No original: “muchos de los signos y articulaciones narrativas que afectaron al documental clásico se reformularon a partir de los 60, atendiendo en cada caso a las coyunturas histórico-políticas y a las innovaciones estéticas que se produjeron”.

43 Cf. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

Uma vez “constatado o fracasso das tentativas de fusão ou de unificação, em não reconstituir uma unidade tirânica e em não se voltarem novamente contra o povo, o cinema político moderno constitui-se com base nessa fragmentação, nesse estilhaçamento” (DELEUZE, 2005, p. 262). Como explica Gonzalo Aguilar, atento ao pertencimento dessa argumentação ao arcabouço teórico deleuziano, “a crise da imagem-movimento é também o ocaso do povo, e esse ocaso marcará, para Deleuze, uma nova era do cinema” (AGUILAR, 2015, p. 30). Esse povo que já não existe encontra uma ressonância na teorização de Serge Daney sobre essa mesma passagem do clássico ao moderno. Ao entrar “em sua idade adulta” (DANEY, 1996, s/p), o cinema do pós-guerra não pode mais figurar o povo da mesma maneira porque “a esfera do visível deixou de estar inteiramente disponível: há ausências e buracos, há cavidades necessárias e cheios supérfluos, imagens para sempre faltantes” (DANEY, 1996, s/p). *Noite e Neblina* tem de narrar sobre o vazio, o cinema de Straub-Huillet só pode ser “um túmulo para o olho” (DANEY, 2007, p. 103).

É então que, no Terceiro Mundo – esse espaço onde, para Deleuze, as nações oprimidas “permaneciam no estado de perpétuas minorias, em crise de identidade coletiva” (DELEUZE, 2005, p. 259) –, a falta de um povo real se torna o terreno sobre o qual se lançam as bases de um novo cinema político.

É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir. (DELEUZE, 2009, p. 259-260).

A noção deleuziana de “invenção de um povo” se comunica diretamente com as reflexões kafkianas sobre o tema, que haviam sido trabalhadas com Félix Guattari em *Kafka: por uma literatura menor* (DELEUZE & GUATTARI, 1977) e seriam retrabalhadas, de forma mais sintética, no ensaio “A literatura e a vida”, presente em *Crítica e clínica* (DELEUZE, 1997). Rejeitando o psicologismo ao tratar da literatura, o autor reivindicará uma dimensão necessariamente transindividual na escrita, consubstancial à fabulação. Para Deleuze, “compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções” (DELEUZE, 1997, p. 14). Em consonância com Kafka, dirá que esse povo inventado pela escrita – ou pelo cinema – é “menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário”, e que “talvez ele só exista nos átomos

do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado” (DELEUZE, 1997, p. 14). Em suma, o que Deleuze reivindica é a emergência necessária, na literatura, de um “agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE, 1997, p. 15).

Embora os *insights* deleuzianos permaneçam certamente valiosos para nossos propósitos – como se verá adiante –, seria preciso atentar também para o que falta na teorização sobre o povo que falta. Ou, mais exatamente, para o que falta nas apropriações do pensamento deleuziano nos estudos de cinema na América Latina. Em primeiro lugar, falta, justamente, teoria: mesmo escrevendo já nos anos 1980, Deleuze não menciona nenhum dos cineastas-teóricos latino-americanos que escreveram intensamente durante a década de 1960 e depois, sobre temas muito semelhantes aos que o filósofo faz menção. Não há uma linha sequer de Fernando Birri, Glauber Rocha, Julio García Espinosa, Fernando Solanas, Octavio Getino ou Jorge Sanjinés. Essa ausência torna a leitura deleuziana pouco informada – o que seria de se esperar tendo em vista seu lugar de fala e seu repertório cinéfilo restrito –, mas o principal a reter é que a apropriação de sua teoria merece ser cotejada com os escritos dos teóricos latino-americanos. A teorização sobre a figuração do povo na América Latina se torna bem mais complexa quando conjugada, por exemplo, com os primeiros escritos de Birri.

Por outro lado, para Gonzalo Aguilar, as ausências de Deleuze participam do mesmo preconceito já identificado por Ismail Xavier em Fredric Jameson: o de partir do pressuposto de que “corresponde aos países centrais (Estados Unidos e Europa) produzir as experiências de ponta, enquanto aos países periféricos só caberia trazer ao mundo da literatura e do cinema o suplemento de um conteúdo político concentrado na temática nacional das obras” (XAVIER, 2007, p. 12, *apud* AGUILAR, 2015, p. 36). Ao convocar as obras de Resnais e Straub-Huillet como o ápice da modernidade cinematográfica – e então partir para a escrita sobre as filmografias periféricas de Pierre Perrault e Glauber Rocha –, Deleuze faz um movimento muito semelhante ao descrito por Xavier. Seria preciso lembrar, nesse sentido, a provocação certa de Beatriz Sarlo, a partir da análise de diversas situações críticas em que se estabeleceram conflitos valorativos em relação à arte latino-americana. Como escreve a teórica argentina, “tudo parece indicar que nós, latino-americanos, devemos produzir objetos

adequados à análise cultural, enquanto que os outros (basicamente os europeus) têm o direito de produzir objetos adequados à crítica de arte” (SARLO, 1997, p. 11)<sup>44</sup>.

Deleuze também subsume na noção de Terceiro Mundo uma gama virtualmente amplíssima de filmes. Mesmo no caso dos dois cineastas que o autor traz à baila mais diretamente – Perrault e Glauber –, a aproximação entre dois universos fílmicos tão distintos parece bastante artificial. Como escreve Aguilar, o autor confere à noção de Terceiro Mundo uma “unidade e uma realidade que, para os tempos da redação de seu livro, ela estava longe de ter. Nesse conglomerado de países africanos, asiáticos e latino-americanos, Deleuze sustenta um marco de minoridade imutável” (AGUILAR, 2015, p. 36). Se falamos em figuras do povo, no plural, é também porque o cinema latino-americano é atravessado por singularidades inescapáveis, que fazem com que até mesmo uma noção como “cinema latino-americano” tenha, necessariamente, de ser matizada à exaustão (gesto que será frequente nos próximos capítulos desta tese).

Além disso, urge reconsiderar o rendimento da teorização deleuziana sobre o povo no meio acadêmico brasileiro. Não é incomum que as ideias oitentistas de um filósofo europeu sejam importadas para analisar um filme brasileiro do início dos anos 1970 ou contemporâneo, sem fazer sequer menção às teorias latino-americanas que versaram, décadas antes, sobre os mesmos motivos conceituais (ver, por exemplo, LIMA, 2014; FURTADO & LIMA, 2014; LUZ, 2018). Ainda que sejam escassos os exemplos, a presença excessiva das três ou quatro páginas de Deleuze nos estudos brasileiros sobre as figurações do povo é diretamente proporcional à ausência dos textos latino-americanos fundadores, textos esses que foram, em grande medida, inseparáveis desse mesmo cinema do qual se fala. À exceção de Glauber Rocha, nenhum dos cineastas-teóricos latino-americanos que pensaram expressamente a figuração do povo costuma ser convocado nas esparsas (porém vigentes) discussões sobre o tema atualmente feitas no Brasil.

No sentido de proporcionar lastro histórico e estofô teórico para a emergência das figuras do povo no cinema de Aloysio Raulino, é preciso retornar, necessariamente, à formação da paisagem intelectual e cinematográfica da América Latina entre meados dos anos

---

<sup>44</sup> Tradução nossa. No original: “Todo parece indicar que los latinoamericanos debemos producir objetos adecuados al análisis cultural, mientras que Otros (básicamente los europeos) tienen el derecho de producir objetos adecuados a la crítica de arte”.

1950 e inícios da década seguinte. Na avaliação do grande crítico cubano Juan Antonio García Borrero, até os anos 1950 o cinema latino-americano é marcado por iniciativas isoladas, surtos de invenção que surgem em momentos singulares em diferentes partes do continente, como os casos de Mario Peixoto e Humberto Mauro no Brasil, os de Lucas Demare e Mario Soffici na Argentina, os de Fernando de Fuentes e Emilio Fernández no México ou o de Ramón Peón em Cuba. Menos taxativo que o diagnóstico de Bernardet sobre o documentário brasileiro até os anos 1950, mas igualmente sensível à ruptura histórica que o continente atravessa nessa década e meia, García Borrero diagnostica a emergência coletiva de um cinema com forte personalidade. O autor escreve:

É a partir dos anos cinquenta, e da já mítica escola de Santa Fe, que o cinema latino-americano adquire uma personalidade ou uma imagem específica e ao mesmo tempo universal, apoiado em dois termos que ainda se costuma reiterar com altissonância suspeita: novidade e latino-americanidade (GARCÍA BORRERO, 2009, p. 177)<sup>45</sup>.

A criação da Escuela de Santa Fe é, hoje, consensualmente considerada como um marco decisivo na emergência de um novo cinema na América Latina. No início de 1956, Fernando Birri retornava dos estudos no célebre Centro Sperimentale di Cinematografia em Roma (período em que conviveu com Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea, entre outros futuros cineastas latino-americanos) para sua terra natal, onde se deparou com uma efervescência cultural impactante. Sergio Wolf descreve o contexto da chegada do cineasta e futuro diretor da escola:

O retorno de Birri coincidiu com uma potente corrente artística em Santa Fe, onde haviam surgido grupos de teatro, várias publicações culturais, espaços alternativos – o Cineclub Santa Fe já existia há vários anos – e multiplicava-se a produção artística, com nomes como os de Hugo Gola, Juan José Saer ou José María Paolantonio (WOLF, 2001)<sup>46</sup>.

Entre 1956 e 1958, Birri e um grupo de alunos da escola realizariam *Tire Dié*, média-metragem lançado em versão definitiva em 1960 que consolidaria as aspirações da escola e, desde então, seria reivindicado por historiadores, críticos e pelos próprios cineastas como uma pedra fundamental do chamado *Nuevo Cine Latinoamericano*. Para Emilio Bernini, na

---

45 Tradução nossa. No original: Es a partir de los cincuenta, y la ya mítica escuela de Santa Fe, que el cine latinoamericano adquiere una personalidad o una imagen específica y al mismo tiempo universal, apoyado en dos términos que todavía se suelen reiterar con sospechosa altisonancia: novedad y latinoamericanidad (GARCÍA BORRERO, p. 177).

46 Tradução nossa. No original: “El retorno de Birri coincidió con una potente corriente artística en Santa Fe, donde habían surgido grupos de teatro, varias publicaciones culturales, espacios alternativos -el Cineclub Santa Fe ya existía desde varios años atrás- y se había multiplicado la producción artística, con nombres como los de Hugo Gola, Juan José Saer o José María Paolantonio”.



Argentina “o documentário político começa com a modernidade cinematográfica (...), com *Tire Dié*” (BERNINI, 2007, p. 21). Para Carmen Guarini, *Tire Dié* “abriu uma linha no cinema documentário como recurso estético-político em nosso país que influenciou cineastas de grande parte da América Latina” (GUARINI, 2006, p. 95). Bernini estende essa renovação a todo o documentário da Escuela de Santa Fe, que “abre uma linha de documentários de corte político e social que seria predominante desde meados dos anos 1950 até a atualidade, cujo traço compartilhado é sua crítica ao *status quo*” (BERNINI, 2007, p. 22). Entre os filmes realizados por alunos e ex-alunos da escola (os que ainda é possível acessar hoje) estão a surpreendente ficção com fôlego documental *Los 40 Cuartos* (Juan Oliva, 1962), a produção coletiva *Hachero Nomás* (Jorge Goldemberg, Hugo Luis Bonomo, Patricio Coll y Luis Zanger, 1966), o curta de conclusão de curso do futuro integrante do Grupo Cine Liberación Gerardo Vallejo, *Las cosas ciertas* (1965), que depois seria retomado no longa *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1967) e um dos únicos filmes realizados por uma mulher na Argentina durante os anos 1960, *Pescadores*, de Dolly Pussi, (1968).

A denominação *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) frequentemente diz respeito a um recorte da produção cinematográfica da América Latina localizado historicamente entre princípios dos anos 1960 e meados da década seguinte. A nomeação alude ao surgimento simultâneo – sobretudo no Brasil, na Argentina e em Cuba, mas também em países como Bolívia, Chile e México – de uma geração de cineastas independentes que, entre o compromisso político com a transformação social e o compromisso formal com a experimentação estética, ensejaram mudanças profundas no espaço cinematográfico e na paisagem cultural da região.

Como aponta o historiador e crítico peruano Isaac León Frías, esse novo cinema “aparece em oposição ao tradicional, ao velho, ao industrial; em outras palavras, ao que havia tipificado, especialmente nos países com maior produção fílmica da região, a imagem ou as imagens que se tinham do cinema feito na América Latina” (LEÓN FRÍAS, 2014, p. 18). Embora as diferenças entre os contextos de cada país – que também produziram suas próprias denominações, como são os casos do *Cinema Novo*, do *Nuevo Cine Argentino* e do *Nuevo Cine Chileno* – e entre as próprias obras sejam obviamente múltiplas, é certamente possível encontrar uma série de afinidades – temáticas, formais e, sobretudo, em termos de atitude frente à realidade da região – entre os filmes e as propostas teórico-ideológicas dos cineastas.

Essas afinidades foram a pedra de toque da caracterização do NCL como um *movimento*, algo que se concretizou principalmente a partir dos festivais de Viña Del Mar em 1967, de Mérida em 1968 e novamente de Viña del Mar em 1969. Em consonância com Ignacio del Valle Dávila (2014), no entanto, preferimos a denominação do NCL como um *projeto*, como “um acontecer que vai mudando e não como um fato imutável” (DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 14). Se é verdade que o NCL certamente não teve a organicidade e a capacidade de intervenção histórica de um movimento como o Cinema Novo, a pesquisa de Del Valle Dávila indica que houve um conjunto vibrante de intercâmbios entre cineastas, a realização de encontros, a publicação de revistas, a circulação de textos que “tiveram uma repercussão que transcendeu largamente as fronteiras latino-americanas e inverteram o fluxo norte-sul que dominava a transmissão de pensamento” (DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 10), um conjunto de acontecimentos e de fluxos históricos que tornam igualmente impossível sua caracterização como mera bravata retórica.

A ressonância jornalística e o reconhecimento dos filmes em importantes festivais internacionais fizeram com que o projeto do NCL se tornasse um marco decisivo, frequentemente lembrado ainda hoje nos lugares mais improváveis. É importante lembrar, contudo, que o legado histórico desse projeto não é constituído apenas por um conjunto de filmes, mas também por um corpo teórico fecundo e de extrema relevância, que se materializou principalmente sob a forma de manifestos. Nesses escritos, a figura do povo (“el pueblo”) aparece repetidas vezes, recoberta por conotações diversas e funcionando como momento crucial em uma práxis teórico-fílmica que se espraia por espaços muito variados.

### **Do povo subdesenvolvido à utopia do povo**

A partir da experiência de *Tire Dié*, em meio à vivacidade do processo de formação na escola, Fernando Birri escreve o manifesto “Cine y subdesarrollo” (1962), um dos primeiros textos com fôlego teórico da época, e que hoje pode ser considerado um marco decisivo na reflexão sobre as figurações do povo na América Latina. “Que cinema necessitam os povos subdesenvolvidos da América Latina? Um cinema que os desenvolva” (BIRRI, 1988, p. 12), diz peremptoriamente o texto. E continua: “nos interessa fazer um homem novo, uma sociedade nova, uma história nova, e, portanto, uma arte nova, um cinema novo. Urgentemente” (BIRRI, 1988, p. 12). Caso as linhas de Deleuze sobre a invenção do povo no

cinema do “Terceiro Mundo”, escritas duas décadas depois, ressoem na leitura, não terá sido mera coincidência.

Os dois pilares identificados por García Borrero – novidade e latino-americanidade – estavam presentes desde as primeiras linhas escritas por Birri. Escrito em 1962 e publicado sob a forma de entrevista na revista *Cine Cubano* em 1963, o núcleo duro das teses de “Cine y subdesarrollo” poderá ser encontrado em diversos outros textos ao longo da década de 1960, como *Hacia un tercer cine* (1969), de Fernando Solanas e Octavio Getino, e *Por un cine imperfecto* (1969), de Julio García Espinosa. O binômio cinema/subdesenvolvimento atravessa todo o texto, que começa por circunscrever seu lugar de fala: trata-se de oferecer respostas para uma “subcinematografia, para a cinematografia da Argentina e da área do subdesenvolvimento da América Latina que a engloba. E do ponto de vista de um diretor de cinema de um país de estrutura capitalista e neocolonial” (BIRRI, 1988, p. 12). A proposta de Birri – extraordinariamente ambiciosa, como os tempos exigiam – é traçar caminhos possíveis para um novo cinema em uma região estruturalmente subdesenvolvida, um cinema comprometido com ideais de transformação dessa realidade e com uma nova atitude estética (que deve se contrapor ao cinema que se fazia até então).

Que cinema necessitam os povos subdesenvolvidos da América Latina? Um cinema que os desenvolva. Um cinema que lhes dê consciência, tomada de consciência; que os esclareça; que fortaleça a consciência revolucionária daqueles que já a têm; que os fervorize<sup>47</sup>; que inquiete, preocupe, assuste, debilite, aos que têm ‘má consciência’, consciência reacionária; que defina perfis nacionais, latino-americanos; que seja autêntico; que seja antioligárquico e antiburguês na ordem nacional e anticolonial e anti-imperialista na ordem internacional; que seja pró-povo e contra antipovo; que ajude a emergir do subdesenvolvimento ao desenvolvimento, do subestômago ao estômago, da subcultura à cultura, da subfelicidade à felicidade, da subvida à vida (BIRRI, 1988, p. 12)<sup>48</sup>.

A primeira pergunta a se fazer é: que povo é esse do qual nos fala Birri? Não se trata, certamente, do povo orgânico e reconciliado das colunas yrigoyenistas, varguistas ou peronistas. Ou do povo mobilizado em esforço de guerra de *En el infierno del Chaco*. À

---

<sup>47</sup> Embora não exista tal palavra em português, mantenho na tradução a expressão de Birri (“fervorice”) como um neologismo, pois acredito que ela é reveladora das questões que trabalhamos aqui.

<sup>48</sup> Tradução nossa. No original: “Qué cine necesitan los pueblos subdesarrollados de Latinoamérica? Un cine que los desarrolle. Un cine que les dé conciencia, toma de conciencia; que los esclarezca; que los fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que ya la tienen; que los fervorice; que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen ‘mala conciencia’, conciencia reaccionaria; que defina perfiles nacionales, latinoamericanos; que sea autêntico; que sea antioligárquico y antiburgués en el orden nacional y anticolonial y antimperialista en el orden internacional; que sea propueblo y contra antipueblo; que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida”.

primeira vista, não há positividade alguma no povo visado pelo manifesto, pois carece de tudo: desenvolvimento, consciência, cultura, estômago, felicidade. Trata-se de um povo vencido, subjugado, cujo signo distintivo é a falta.

Outra característica aparecerá mais adiante no manifesto, quando o autor critica a divisão entre cinema “popular” e cinema “culto”, comum nas discussões entre críticos e cineastas nos anos 1950<sup>49</sup>. Para Birri, essas denominações mascaravam os adjetivos reais: cinema “comercial” e cinema “de elites”. Quando sugere que o cinema “culto” teria as elites como público, Birri deixa subentendida uma figura do povo menos genérica e unanimista, e afirma seu compromisso primordial com os pobres, os excluídos, os marginalizados, tanto como matéria e tema da nova arte quanto como seu público privilegiado.

Diz Birri: “o cinema desses países participa das características gerais dessa superestrutura, dessa sociedade, e nos dá uma imagem falsa dessa sociedade, desse povo, escamoteia o povo: *não nos dá uma imagem desse povo*” (BIRRI, 1988, p. 12). A crítica endereçada ao “velho cinema”, ao cinema dos estúdios e da indústria, toma como pressuposto a inexistência de uma imagem do povo em uma cinematografia que busca imitar o modelo hollywoodiano. Não se trata, contudo, de uma invisibilidade total, e sim de uma operação de escamoteamento, que está em consonância com a hegemonia ideológica imperialista – cujos parceiros locais são os integrantes da burguesia neocolonial – e que atinge o paroxismo nos melodramas escapistas protagonizados por estrelas de tango, bastante comuns no cinema argentino entre as décadas de 1930 e 1950. Era “o cinema dos ternos recém-engomados, das mulheres bem penteadas”, como define Birri em outro texto (*apud* AVELLAR, 1995, p. 22), ou a produção da Vera Cruz nos anos 1950, criticada por Nelson Pereira dos Santos: “as mocinhas maquiladas à americana, montes de atores com os cabelos tingidos em tons mais claros, o tipo de comportamento tão pouco nosso” (*apud* AVELLAR, 1995, p. 22). Portanto, não é que o povo não apareça nesses filmes; sua figuração é que é artificial, homogênea, pouco diversa, extremamente codificada segundo os ditames estilísticos e morais da indústria norte-americana.

---

<sup>49</sup> Um excelente panorama histórico dessas discussões anteriores aos manifestos do NCL pode ser encontrado em LUSNICH, Ana Laura. “Los antecedentes del cine político y social en el marco de un cine institucional y de un modelo industrial: las tensiones generadas por algunos directores disidentes”. In: LUSNICH & PIEDRAS (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, ed. Nueva Librería, Buenos Aires, 2009.

Contra a artificialidade, o *star system*, a busca pela excelência técnica – que resultam em uma não-imagem, ou em uma imagem do povo considerada falsa –, surge uma postura que aposta num mergulho visceral na realidade do subdesenvolvimento. “Dar” uma imagem do povo, oferecer ao espectador latino-americano a possibilidade de enfrentar essa imagem considerada verdadeira é “um primeiro passo positivo: função do documentário” (BIRRI, 1988, p. 12). A aposta na revelação e no testemunho, no colocar-se diante da realidade nua com uma câmera, no enfrentamento das contradições do subdesenvolvimento é a marca desse momento fundacional do NCL, cuja pedra-de-toque é *Tire Dié*. Fernando Solanas diria, ao ver o filme pela primeira vez, ainda em sua primeira versão, em 1958: “A proposta de um cinema documental nessa Argentina de ficções era... sair a redescobrir a realidade, que era a grande ficção. Vivíamos em um universo de ficções” (SOLANAS *apud* AVELLAR, 1995, p. 48).

Para Birri, a função revolucionária do documentário seria dupla. De um lado, *negação*: “ao testemunhar como é essa realidade – essa sub-realidade, essa infelicidade – [o documentário] *a nega*. Renega essa realidade. Denuncia-a, julga-a, critica-a, desmonta-a. Porque mostra as coisas como são, irrefutavelmente, e não como gostaríamos que fossem” (BIRRI, 1988, p. 16). De outro, uma função positiva: “a afirmação dos valores positivos dessa sociedade: os valores do povo. Suas reservas de força, seus trabalhos, suas alegrias, suas lutas, seus sonhos” (BIRRI, 1988, p. 16). É aqui que o povo visado por Birri adquire uma feição oscilante, pois ao mesmo tempo em que é marcado a ferro pelo signo da falta, é também o repositório de uma plenitude fundamental: as reservas de força, de alegria e de sonho, que serão a matéria-prima de *Los Inundados* (1962), o primeiro longa-metragem ficcional de Birri. Desmontar a realidade do subdesenvolvimento – que rima com revelar as ausências do povo em sua feição atual – faz parte do mesmo gesto de luta pela construção de uma identidade latino-americana – que significa afirmar a potência singular desse mesmo povo. O povo subdesenvolvido é também o vértice de uma utopia.

Em outro texto do mesmo ano, “El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe” (1962), Birri faz questão de insistir sobre a singularidade da situação latino-americana. Tempos depois, se tornaria uma doxa historiográfica e crítica pensar o NCL como uma espécie de braço terceiro-mundista do neorealismo italiano, tomando por base a presença de futuros cineastas da região entre os estudantes do Centro de Cinema Experimental em Roma durante a vigência do movimento, algumas declarações de

filiação e algumas características muito gerais dos filmes. Essa postura um tanto colonial, que se espalharia pela crítica nas décadas seguintes, é rechaçada por Birri antes de nascer:

não se tratava de fazer cinema neorrealista na Argentina, mas sim de fazer entender – e, sobretudo, fazer sentir – até que ponto é necessário que a arte cinematográfica, em virtude de seus próprios meios expressivos, se afiance na realidade das imagens que caem diante de nossos olhos, diante de nossos objetivos, e até que ponto esse realismo, a realidade dessas imagens, NÃO PODE DEIXAR DE SER a realidade de nossa própria região, de nossa própria nação, dos temas e problemas que, por serem regionais, são também nacionais e, em todo caso, urgentemente humanos (BIRRI, 1988, p. 20)<sup>50</sup>.

Se essa postura dupla – atenta à realidade do subdesenvolvimento e compromissada com a afirmação da identidade latino-americana – pode ser observada com muita força em *Tire Dié* – que combina a o diagnóstico e a denúncia da situação miserável das famílias que sobrevivem da esmola à afirmação da dignidade dessas crianças, mulheres e homens a cada retrato filmado frontalmente, como veremos no próximo capítulo –, ela é ainda mais pungente em *Los Inundados*. Nesse filme, há uma combinação entre a análise crítica da situação de vulnerabilidade das famílias que vivem em áreas alagadiças na periferia de Santa Fe (a denúncia da exploração, a caricatura dos políticos oportunistas) e o mergulho na vivacidade da experiência popular, com ênfase na celebração bem-humorada das tradições culturais – as festas, o *chamamé* – e da capacidade de organização autônoma dos “inundados”. A encenação ora busca figurar as injustiças e a luta penosa de um povo vencido diante das condições miseráveis de sobrevivência, ora se abre para a alegria e para a dança de um povo eufórico.

A busca pelo realismo se manifesta em escolhas como a criação de um relato ficcional baseado em uma situação adversa concreta, o uso de atores ocasionais, a dublagem que busca o som sincrônico, o uso da luz natural. No desmonte do paradigma figurativo que vigorava até então, uma operação é crucial: os olhares-câmera dos políticos profissionais que deixam de se dirigir aos inundados e passam a encarar o espectador com seu discurso de promessas vãs.

---

<sup>50</sup> Tradução nossa. No original: “no se trataba de hacer cine neorrealista en la Argentina pero sí de hacer entender —y sobre todo hacer sentir— hasta qué punto es necesario que el arte cinematográfico, en virtud de sus propios medios expresivos, se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos, bajo nuestros objetivos, y hasta qué punto ese realismo, la realidad de esas imágenes, NO PUEDE DEJAR DE SER la realidad de nuestra misma región, de nuestra misma nación, de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales y en todos los casos urgentemente humanos”.



*Los Inundados* (Fernando Birri, 1962)

Essas intervenções desconcertantes da *mise-en-scène* participam do constante contraponto figurativo entre uma burguesia oportunista caricatural (senhoras burguesas que recrutam empregadas domésticas na área alagadiça, jornalistas à caça de histórias vendáveis entre os inundados, além do “subsecretário do secretário do senhor Ministro da Higiene e Felicidade Social” e dos candidatos a prefeito de Santa Fé) e os excluídos do capital, que se alastra por todo o filme.

O que salta aos olhos em *Los Inundados* é essa extraordinária oscilação – sempre irresolvida – entre a constatação do desastre e o vislumbre da potência na figuração do povo. Ao mesmo tempo em que os moradores da região alagadiça participam de uma economia figurativa da aglomeração confusa, da qual também fazem parte os animais, os casebres, as poças de lama, as panelas espalhadas pela casa, esse mesmo ajuntamento se transformará, na mobilização da vizinhança ou na festa ao ritmo do *chamamé* santafesino, em signo de uma subjetivação política por vir. Não se trata mais de um povo organizado em fileiras, reconciliado consigo mesmo e com o Estado, mas da anunciação de uma insurgência coletiva em rota de colisão com o *status quo*.

O cotejo entre *Tire Dié* e *Los Inundados* nos faz perceber que as concepções de Birri não se referem apenas ao documentário como um gênero ou modo exclusivo de fazer cinema, mas dizem respeito a uma atitude ao mesmo tempo política e estética, que concerne também à ficção. Como definiu José Carlos Avellar, trata-se do “documentário como uma forma de ficção. Como instrumento ideal para a invenção de uma dramaturgia capaz de mostrar – negar, criticar, condenar, desmontar – o subdesenvolvimento” (AVELLAR, 1995, p. 67). O

binômio negação/afirmação, que atravessa tanto *Tire Dié* quanto *Los Inundados*, participa de uma concepção mais ampla, que diz respeito ao projeto de Birri para o cinema latino-americano.

É interessante perceber como as propostas – e os primeiros filmes – de Birri reenviam a outro cineasta-teórico emblemático do NCL (e que também filmou e escreveu na primeira metade dos anos 1960): Glauber Rocha. Embora haja diferenças notáveis, há muitas ressonâncias entre “Cine y subdesarrollo” e os primeiros escritos de Glauber e, talvez mais ainda, entre *Los Inundados* e seu contemporâneo *Barravento* (Glauber Rocha, 1962). Um primeiro ponto de contato diz respeito aos tópicos da revelação e da consciência. Escrevendo sobre a experiência de *Barravento* ainda em 1960, Glauber dizia que “a crise do cinema é associada e consequente da crise geral de fome que nos envolve. Por isto, em tese, o filme não pode ser *arte*, tem que ser manifesto” e, em lugar de figurar “um poema de mar, coqueiros, auroras e exotismo”, tinha que ser “uma fotografia da miséria” (ROCHA, 1960, *apud* AVELLAR, 1995, p. 78). Se Birri apostava no esclarecimento e na “fervorização”, Glauber dizia que era necessário dar “consciência dessa miséria e talvez acentuá-la o mais possível, como se acua um gato num beco” (ROCHA, 1960, *apud* AVELLAR, 1995, p. 79).

É importante notar que essa postura de inícios dos anos 1960 é tributária tanto de uma atitude iluminista própria do marxismo ortodoxo – em sua crítica da *alienação* – quanto de um voluntarismo leninista, comum às esquerdas latino-americanas da época. Esse traço se mostra presente logo nas primeiras frases de “Cine y subdesarrollo”, que fazem uma passagem e uma correspondência muito direta entre o subdesenvolvimento econômico da região e o subdesenvolvimento intelectual de seu povo. Ao cineasta latino-americano (em sua condição de vanguarda artística e intelectual) caberia encarregar-se do esclarecimento do povo, da doação de consciência ao povo, no sentido de intervir num processo mais amplo de liberação. Assim como em *Los Inundados* a caricatura dos agentes públicos se presta à crítica da situação de exploração, cabe a Firmino, protagonista de *Barravento*, a tarefa de conscientizar e provocar a rebelião contra a opressão do dono da rede na comunidade dos pescadores. O trecho inicial do letreiro da abertura de *Barravento* é quase um manifesto:



No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de "xareu", cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo este povo é

dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino.

*Barravento* (Glauber Rocha, 1962)

Retomando algo que escrevera em 1977 na nova edição de *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (2007), Ismail Xavier lembra sua hipótese sobre o que significou esse primeiro momento no percurso do Cinema Novo, no tocante às formas de representação popular: “corresponderia ao momento do que se poderia chamar ‘crítica dialética’ da cultura popular, marcada pela presença da categoria da alienação no centro de sua abordagem da consciência das classes dominadas” (XAVIER, 2007, p. 24). Essa vertente na figuração do povo seria premente, mais tarde, em dois dos documentários mais emblemáticos do Cinema Novo: *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965).

No entanto, é o próprio Ismail quem trata de matizar esse diagnóstico ao empreender uma análise imanente de *Barravento*. Se Firmino é aquele “que assume o discurso da política e da consciência transformadora enquanto tece uma prática que o envolve no sagrado”, a escritura de *Barravento* é também atravessada por um “movimento descentrado”, por uma “superposição de perspectivas”, por uma ambivalência e por um desequilíbrio que revelam uma “oscilação entre os valores da identidade cultural – solo tradicional da reconciliação, da permanência e da coesão – e os valores da consciência de classe – solo do conflito, da transformação, da luta política contra a exploração” (XAVIER, 2007, p. 50-51).

Se, nos escritos, o primeiro Glauber afirmava “o desejo de conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular” (XAVIER, 2007, p. 15), o filme é um terreno ainda mais fértil para a oscilação entre a transformação e a identidade, entre a crítica da alienação e a adesão aos códigos da cultura popular, uma vez que a assume como contradição insolúvel na textura mesma das imagens e dos sons. Numa aposta semelhante – embora partindo de estratégias inteiramente distintas –, *Los Inundados* fará

conviver o diagnóstico crítico da situação de exploração e o retrato desassombrado da experiência popular, que faz do jogo com as características identitárias da comunidade o seio de uma comédia costumbrista inteiramente nova e potente. Essa outra visada culminará numa figuração utópica do povo, que se consolidará de forma emblemática em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963).

Noutro filme-chave de inícios dos anos 1960, essa tensão entre a crítica da alienação e a afirmação utópica de uma perspectiva popular aparecerá de forma ainda mais intensa e didática. Podemos tomar *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964) – premiado em Viña del Mar e um dos filmes brasileiros mais reivindicados pelos cineastas-teóricos latino-americanos da segunda metade da década, como se verá na retomada de fragmentos do média-metragem em *La Hora de los Hornos* – como uma sorte de campo de trabalho para perceber algumas das figuras do povo em jogo no cinema latino-americano da primeira metade dos anos 1960.



*Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964)

O prólogo de *Maioria Absoluta*, ainda antes do aparecimento do título, é composto por uma cena escolar. Em destaque, na escuridão da sala de aula, um único ponto iluminado ocupa o centro do quadro e atrai os olhares: a tela-lousa onde estão escritas algumas sílabas, sobre as quais intervém a mão da professora. Nos três planos que compõem o prólogo, a imagem é acompanhada, na banda sonora, por vozes em uníssono que repetem

monotonamente as sílabas grafadas. O contraste entre a luz branca estalada da lousa – proveniente de um projetor – e a escuridão difusa das outras regiões da cena, que permanecem na penumbra, é nítido. Na negrura do entorno das letras, não se pode ver muita coisa, mas é possível divisar algumas silhuetas humanas, que acompanham e repetem a lição.

Após a apresentação dos créditos, oito planos curtos continuam a descrever a cena da alfabetização. A tela-lousa ocupa o centro gravitacional da cena, ao redor do qual orbitam os corpos dos alunos, que ora se aproximam, ora se afastam. Enquanto vemos o vaivém dos corpos na órbita das letras, a locução de Ferreira Gullar se inicia: “O tema deste filme não é a alfabetização, mas o analfabetismo, que marginaliza quarenta milhões de irmãos nossos. Decidimos indagar-lhe as causas através da opinião e do depoimento de pessoas que vivem em diferentes níveis o problema brasileiro”. Toda a hierarquia figurativa da introdução de *Maioria Absoluta* parece mimetizar o diagnóstico do locutor: no centro, a tela-lousa, com sua promessa de emancipação via letramento; nas *margens*, justamente, os corpos dos analfabetos, os “marginalizados”. Na banda sonora, a hierarquização é equivalente: a voz do narrador – que Bernardet chamou de “voz do saber” (BERNARDET, 2003, p. 40) – é nítida e altissonante, enquanto que a ladainha repetitiva dos alunos e uma canção religiosa (“Diz um A/ Ave Maria/ Diz um B/ Brandosa e bela...”) permanecem como uma camada harmônica secundária.

A topografia do prólogo de *Maioria Absoluta* participa de uma forte tendência na figuração do povo que atravessa o cinema latino-americano nos primeiros anos da década de 1960. Uma das figuras do povo que emergem nesse momento é uma imagem em negativo: se o cinema precisa assumir uma missão pedagógica, se a tela precisa se transformar em lousa, é porque o povo – que os filmes ao mesmo tempo retratam e buscam como destinatário – carece de consciência, como carece de tudo o mais. A miséria, o subdesenvolvimento, a fome, a ignorância, o analfabetismo: nos manifestos e nos filmes, predominam os signos da *falta*. Na economia visual do prólogo, o déficit figurativo se imprime na marginalização espacial dos corpos populares em relação à lousa e na penumbra da sala de aula, que torna indiscerníveis as figuras humanas.

Paradoxalmente (ou nem tanto), as múltiplas ausências convivem com uma plenitude primeira: a figuração do povo que se esboça aqui é também a de uma massa homogênea, íntegra, sem lacunas ou rachaduras internas. Em *Maioria Absoluta*, essa tendência encontra

sua tradução, inicialmente, na massa sonora uníssona da ladainha escolar, que se torna cada vez menos volumosa em relação à locução clara e plenamente audível da instância enunciativa.



*Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964)

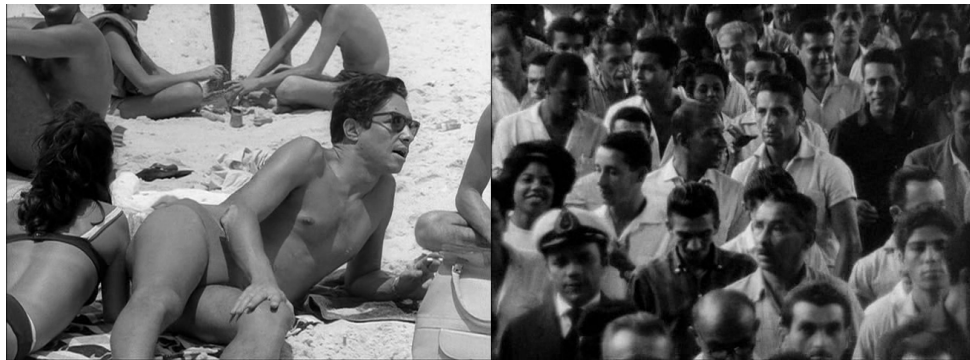
A semipenumbra da introdução contrasta diametralmente com a luminosidade franca dos primeiros depoimentos do filme. Numa praia ensolarada, homens de sunga e mulheres de biquíni se pronunciam sobre as causas do “problema brasileiro”. O regime de encenação também se transforma: o modo da descrição é sucedido pela interação direta, com claquete aparente; a voz *over* explicativa silencia e cede espaço para as perguntas em som direto.

Na tradição do cinema latino-americano, a forma da enquete social – assumida por *Maioria Absoluta*, e alguns anos depois por *Opinião Pública* (Arnaldo Jabor, 1967), entre outros, havia sido inaugurada por *Tire Dié*. A autointitulada “*encuesta social filmada*” buscava revelar como viviam as famílias miseráveis de Santa Fe “às margens da sociedade organizada”<sup>51</sup>, e para isso recolhia os depoimentos das mães, dos pais e das próprias crianças envolvidas na prática de pedir esmolas na linha do trem. Há, no entanto, uma diferença crucial: se no média-metragem de Birri os depoimentos são recolhidos apenas entre as vítimas da situação social aviltante que o filme vem denunciar, no curta de Leon Hirszman o espectro de falantes é mais amplo. Os “diferentes níveis” anunciados pela narração equivalem às diferentes posições na estrutura social ocupadas pelos depoentes. Ouviremos também os vencidos, mas no início do filme quem fala são os vencedores.

---

<sup>51</sup> As palavras são da locução em voz *over* do filme.

Embora amplo, contudo, o espectro é pouco matizado e as diferenças são bastante marcadas. Diferente da sequência anterior, em toda a sequência da praia os tons claros predominam amplamente: a cor da pele dos frequentadores, as roupas, a areia, os guarda-sóis. A *mise-en-scène* acentua a situação de lazer, e opõe o ócio ao árduo trabalho do letramento que o antecedia. Enquanto fuma e alisa o braço da companheira, um homem confortavelmente deitado sentencia: “A grande crise brasileira é uma crise moral. E parodiando um escritor e político brasileiro do passado, diria que a nossa Constituição deveria ter somente um artigo e um parágrafo: ‘Todo brasileiro deve ter vergonha na cara’”.



*Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964)

A frase de efeito é sucedida por um corte também enfático: uma multidão de trabalhadores em uma estação de transportes irrompe na tela, em ângulo frontal, caminhando em direção ao espectador. Os planos na estação são breves, mas suficientes para estabelecer uma radical oposição figurativa: as roupas de serviço, a aglomeração dos corpos, o movimento compulsoriamente contínuo, tudo contrasta com os corpos seminus, os espaços vazios, a sinuosidade e a languidez da praia.



*Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964)

Na sequência seguinte, a montagem continua a construir uma forte dicotomia humana e espacial. Uma mulher, sentada confortavelmente na sala de casa, decorada com pinturas e flores, diz que o povo brasileiro “é um povo muito indolente, é um povo que às vezes ele não sabe receber quando a pessoa quer dar meios melhores para ele melhorar”. Dessa vez, o corte intervém ainda durante a fala, para interpor o rosto de um trabalhador sertanejo que nos encara frontalmente, com seriedade e decisão. Esse olhar é o primeiro de muitos, revelados por uma panorâmica que descortina, um a um, outros rostos graves, em um espaço externo. No plano seguinte, o enquadramento em leve *contra-plongée* persegue outro rosto, entre pesaroso e desconfiado, de um homem negro que caminha. O efeito da operação de montagem é ainda mais pronunciado: ainda com a voz da mulher na banda sonora, os olhares-câmera desautorizam o diagnóstico do plano anterior, como se a presença dessa multidão silenciosa – porém inquietante – pudesse contestar a figura de um povo indolente e sem vergonha projetada pelos burgueses entrevistados.

Como escreveu Bernardet, a dicotomia que se estabelece no filme é entre “as pessoas entrevistadas no início do filme, classe média, que revelam desconhecimento e má-fé em relação à situação do povo, enquanto se bronzeiam ao sol ou moram em residências elegantes”, entre “os que consomem açúcar e almoço diário” (BERNARDET, 2003, p. 41) – que a narração equivale aos espectadores (“eles produzem o *teu* açúcar, o *teu* café”) – e “os homens cujo trabalho você usurpa, e que não têm nada” (BERNARDET, 2003, p. 42); entre “as residências arejadas”, “os edifícios de cimento e vidro” e “as palhoças de chão úmido, as casas de taipa, os barracos de lata” dos quais nos falará mais adiante o locutor. Diferente de *Tire Dié*, a montagem estabelece aqui uma nítida oposição figurativa entre a burguesia, beneficiária do trabalho alheio, e o povo trabalhador, faminto, analfabeto.



*Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964)

Enquanto vemos uma multidão que atravessa em moto contínuo as catracas de uma estação (e um ou outro passageiro, casualmente, nos encara), o som das estruturas metálicas se mistura a uma voz *over* não identificada: “É uma desgraça. Isso é um país que eu tenho a impressão que era preciso importar gente: 20 mil alemães, 60 mil ingleses... e americanos... e essa seria uma comissão grande, composta por esse número grande de gente, honesta”. Mesmo dito em tom pessoal (“eu tenho a impressão que...”), o depoimento paira, desvinculado do corpo que o produziu, por sobre os corpos dos trabalhadores. A proposta caricaturesca se junta ao desfile de caricaturas da burguesia desenhado até aqui: o *playboy*, a dona de casa, o empreendedor. No conjunto da sequência inicial de depoimentos, a montagem opera uma forte disjunção: enquanto as vozes proferem diagnósticos conservadores e chegam ao ponto de clamar por uma substituição, pura e simples, do povo brasileiro, o quadro atesta, uma e outra vez, a presença renitente de uma outra figura do povo.



*Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964)

A montagem de *Maioria Absoluta* enseja, em toda essa sequência inicial de depoimentos, uma solidariedade possível com as figuras populares na tela, no mesmo movimento em que mantém uma distância irônica em relação ao que dizem os burgueses. A operação disjuntiva, no entanto, é muito semelhante à que se faz presente na sequência seguinte, quando o discurso a desconstruir não é mais o da burguesia. Diante das imagens de uma imensa feira popular, com suas personagens igualmente típicas, como o artista de rua, os feirantes, o vendedor de “garrafada” ao microfone (cujo anúncio ouvimos brevemente), a voz *over* de Ferreira Gullar é inicialmente irônica, depois taxativa:

Contra a sífilis, a dor de barriga, a queda de cabelos, há quem recomende o mesmo remédio: a garrafada. E contra o analfabetismo? As doenças, como os males sociais, têm causas, e é por desconhecê-las que se buscam remédios milagrosos, soluções absurdas, apenas para escapar à realidade cujo peso nos oprime.

As vozes em uníssono a repetir o bê-á-bá no início do filme ressurgem na banda sonora – a balbúrdia da feira reduzida a uma aglomeração sonora indiferenciada, sobreposta pela locução altissonante – e, ao mesmo tempo, encontram um correspondente visual: a multidão que passa a ocupar toda a tela, com suas calças, camisas e chapéus de talhe semelhante, adquire o aspecto de uma enorme massa humana, que a locução impessoal e generalista trata de homogeneizar uma vez mais. É justamente em torno da categoria da *alienação*, invocada por Ismail Xavier, que a economia figurativa de *Maioria Absoluta* trabalha aqui: separados de suas vozes, indiferenciados por uma câmera que privilegia o plano geral massivo e por uma voz *over* que se erige em exterioridade, os corpos compõem uma figura massificante do povo alienado e sofredor.

Há pontos de contato entre essa economia figurativa e a de um filme como o paraguaio *El Pueblo* (Carlos Saguier, 1969), que, por vias muitíssimo distintas – trata-se de um filme experimental, sem voz *over* ou diálogos ou letreiros –, elabora uma figura do povo igualmente alienada. No filme, a sinonímia existente em espanhol entre *pueblo* como povoado, aldeia interiorana, e *pueblo* como categoria política, opera desde o título, e se manifesta na figuração de uma cidadezinha parada no tempo, na qual um grupo humano permanece atado a um ciclo interminável de ações repetitivas. No decorrer do filme, operações como o *slow motion* e o trabalho com a cor elaboram figurativamente a morosidade infernal de um cotidiano arrastado entre a igreja e o trabalho no campo, no qual a possibilidade de ruptura não existe.



*El Pueblo* (Carlos Saguier, 1969)

Embora desalentada, essa figura do povo é francamente contra-hegemônica e representou uma ruptura figurativa fundamental à época. Como escreve Gustavo Reinoso,



“com seu distanciamento dos estereótipos nacionalistas próprios da estética oficial do *estronismo*<sup>52</sup> e com as novas propostas formais de sua narrativa visual” o curta-metragem de Carlos Saguier “inaugurou em nosso país uma vanguarda estilística, cujos traços característicos persistem na produção dos cineastas paraguaios contemporâneos mais importantes” (REINOSO, 2018)<sup>53</sup>. À época, um crítico escreveu em um jornal oficialista que o que mostra o filme “não é o verdadeiro povo paraguaio” (*apud* REINOSO, 2018). Essa mesma dinâmica de reação oficial contra uma figuração do povo considerada falsa e indesejável estará presente na polêmica envolvendo *P.M.*, o filme cubano que ocupará o quinto capítulo desta tese.

Embora o título retome as teorias de Birri ou Glauber, não há qualquer utopia possível em *El Pueblo*. Como escreve Reinoso, as imagens duras dos camponeses em suas tarefas diárias “nos distanciam com toda sua força de qualquer visão romantizada ou heroica do campesinato paraguaio” (REINOSO, 2018)<sup>54</sup>. O final do filme, em que as imagens de um funeral são sobrepostas a rajadas de metralhadora na banda sonora, compõe uma alegoria da repressão genocida do governo Stroessner às Ligas Agrárias, que tentavam se organizar à época. Até mesmo a insurgência campesina aparece apenas sob a forma da evocação, e já dominada pelo signo da repressão. Esse mesmo campesinato paraguaio, como veremos no nono capítulo da tese, será inteiramente transfigurado por Raulino em *Noites Paraguayas*.

A estagnação de *El Pueblo* rima com a passividade do povo retratado na primeira metade de *Maioria Absoluta*. Após a sequência da feira, uma frase do narrador (“passemos a palavra aos analfabetos”) introduz um plano emblemático: um homem, sentado, acometido pela doença, treme ininterruptamente e solta gemidos. Uma mulher explica sua situação: “É de dia e de noite assim, faz onze anos que treme. Foi um golpe que ele levou trabalhando nas palhas da cana”. A interpretação de Jean-Claude Bernardet é precisa:

O que motiva a entrada desse plano exatamente nesse momento e o torna duplamente significativo? A força expressiva do doente, cuja imagem enche a tela, e a relação com a locução do plano anterior: passamos a palavra e só vem a gagueira. Os analfabetos não tomam a palavra; ela lhes é outorgada e mesmo assim não têm

---

<sup>52</sup> É como se diz, no Paraguai, da relação ao ditador Alfredo Stroessner, que governou o país entre 1954 e 1989.

<sup>53</sup> Tradução nossa. No original: “con su distanciamiento de los estereotipos nacionalistas propios de la estética oficial del *estronismo* y con las nuevas propuestas formales de su narrativa visual, la película de Carlos Saguier inauguró en nuestro país una vanguardia estilística cuyos rasgos característicos persisten en la producción de los cineastas paraguayos contemporâneos más importantes”.

<sup>54</sup> Tradução nossa. No original: “nos alejan con toda su fuerza de cualquier visión romantizada o heroica del campesinado paraguayano”.

condição de falar, o que legitima que o cineasta tome a palavra – ou melhor, permaneça com a palavra; o que legitima que se fale no lugar daqueles que não falam. Por outro lado, “passemos a palavra” indica ainda que o filme gostaria que eles falassem. Encontramos aqui essa contradição do intelectual progressista que espera que o povo fale e aja, mas, como ele elabora uma imagem passiva desse povo, toma ele a palavra, por enquanto... (BERNARDET, 2003, p. 45).



*Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964)

Na dramaturgia do filme, os grunhidos do homem são o atestado da falência da política. Como nos lembra Rancière (1996), todo o edifício filosófico da *Política* de Aristóteles se assentava na diferenciação entre o *logos* e a *phoné*. Se o homem é um animal político, é inicialmente porque sua palavra (*logos*) se diferencia da voz (*phoné*) dos outros animais. De certa maneira, é essa diferença ancestral que se reencena nesse golpe de montagem: aos proferimentos racionais e didáticos do narrador-intelectual, o que se contrapõe é a incapacidade de formular uma palavra sequer, por parte do povo.



*Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964)

Os primeiros depoimentos dos analfabetos são marcados por uma figuração que acentua a precariedade, a apatia, o desastre histórico que acomete esses homens e mulheres. De dentro da palhoça, a voz enuncia um estado de total dependência (“Minha vida é pedir auxílio a cidadão, a major, a coronel, a tenente, quem quer que seja, minha vida é essa até Jesus me chamar”), enquanto os mosquitos atravessam velozmente o espaço entre a câmera e o rosto da mulher, singrando a tela em todas as direções.

A aproximação com a animalidade não é um mero detalhe: incapazes de formular uma palavra política, impossibilitadas de diagnosticar as causas de sua situação, as vozes dos analfabetos pouco se distinguem da *phoné* aristotélica. Enquanto a narração compara o analfabetismo às doenças endêmicas que acometem o povo nordestino (“Entre essas paredes em ruína, o analfabetismo se refugia e prolifera. Da penumbra, ele espreita suas vítimas, como a doença de chagas, a verminose e a fome”), a câmera percorre a epiderme das casas: as crianças nuas, o chão de terra das palhoças, o teto furado, os objetos espalhados – tudo participa de uma iconografia que remete mais às moradas dos animais domésticos do que às dos seres humanos.



*Majoria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964)

Mas a relação mais decisiva com a animalidade vem justamente da fala de um homem, que a montagem faz coincidir com a massa de analfabetos. Em um plano de conjunto frontal, que o apanha ao lado de um companheiro e ouvinte e em frente a uma parede, o homem faz um diagnóstico preciso, apaixonado, cortante das consequências da fome. Com voz firme e gesticulação dura, ele se dirige ora ao companheiro, ora ao fora de campo, caminha de um lado a outro do quadro como se ocupasse um palco. Convertida em prosscênio ou palanque, a tela abriga agora uma palavra racional, articulada, veemente:

O homem não compreende, o homem não estuda, o homem não confecciona, o homem não administra, o homem não executa, o homem não ama! O desalimentado, o homem com fome não ama! (...) Quer dizer, o que é útil, e o que é necessário a uma pessoa humana, como a um animal, é a alimentação.

Pela primeira vez no filme, retratista e retratado coincidem: o discurso do homem é assumido pela narração – que passa a oferecer estatísticas sobre a alimentação no país – e pela montagem do filme, que interpõe em seguida um plano geral de uma plantação de cana. Até aqui, a enunciação de *Maioria Absoluta* julgava à distância: ora para descrever com exterioridade a situação do país, ora para desconstruir as falas burguesas, ora para criticar a alienação do povo. A intervenção do homem marca uma guinada drástica: finalmente, a solidariedade com as figuras populares (“irmãos *nossos*”) anunciada no início do filme encontra consonância no pensamento figurativo.

A partir da entrada em cena deste homem, toda a economia figurativa de *Maioria Absoluta* se transforma: o que vemos agora é um conjunto de intervenções de trabalhadores da indústria da cana, que falam dos problemas na lida do campo e exibem uma consciência cristalina da situação de exploração. A locução silencia por vários minutos, e cede espaço para as palavras inflamadas dos camponeses.



*Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964)

Na primeira das intervenções, ladeado por vários companheiros de classe, cujos corpos ocupam a totalidade do quadro, um trabalhador de cabelos grisalhos traça um diagnóstico da concentração fundiária e disserta sobre as vantagens da reforma agrária (ainda que sem usar a expressão técnica):

É o que se vê dentro da classe operária de cana é isto... e por dentro nós não temos valor. Se eu tivesse uma terra mais folgada, tivesse um pedaço de terra folgada, uma várzea, uma coisa que eu plantasse e desse aqui esta cultura de inverno a verão, a

minha vida era muito mais folgada, não era só viver, aliás, de alugado, trabalhando para o senhor de engenho, somente para o engenho. A vida de trabalhar para a gente é uma vida mais suficiente, é uma vida mais descansada, é uma vida mais prolongada, não é como esta vida que nós vivemos nela. Esta vida que nós vivemos nela é uma vida aperreada. Amanhece o dia, quando é manhã bem cedo, tem que sair bem cedo, quer chova, quer faça sol. (...) A nossa vida é como um preso. O preso que liberdade tem? Nenhuma.

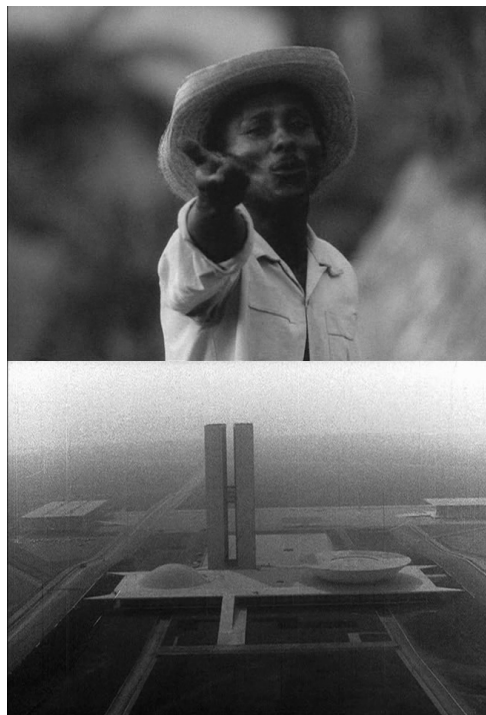
A lucidez da fala do homem, sua capacidade de definir – em seus próprios termos e com um notável poder de síntese – a situação social de exploração, faz lembrar alguns depoimentos de *Tire Dié*, filme irmão de *Maioria Absoluta* em muitos sentidos. Em ambos, a força das intervenções se destaca no interior de uma estrutura dramática inicialmente rígida, e interpõe singularidades diante do governo de uma voz *over* que busca generalizar e concluir.

A multidão dispersa e silenciosa nas imagens da feira é sucedida por um conjunto expressivo de depoimentos declaratórios, veementes. Tanto a montagem – que coleciona planos do trabalho na cana – quanto a locução mudam de função: o comentário crítico ou irônico cede espaço para o complemento das falas dos camponeses, como no breve trecho sobre as capitâneas hereditárias e a escravidão. O padrão composicional dos depoimentos é semelhante: há sempre um homem ou uma mulher que toma a palavra, mas o/a protagonista do plano aparece na companhia de outros trabalhadores e trabalhadoras, que ora aquiescem diante da fala, ora secundam a declaração principal com intervenções verbais breves.



*Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964)

Em cada quadro, há uma figura humana que, em primeiro plano, se erige em protagonista – em representante, diríamos –, mas essa personagem está sempre lado a lado, ombro a ombro com os companheiros. Na segunda metade de *Maioria Absoluta*, a imagem de um povo abatido, passivo, é reconfigurada pela força das intervenções veementes, que versam sobre os problemas dos camponeses pobres; do tecido figurativo de uma massa homogênea e inerte, surgem os proferimentos elaborados, as dicções singulares; à figura de uma multidão dispersa e atomizada, contrapõem-se os pequenos grupos, que sugerem um esboço de organização política.



*Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964)

O último depoimento é o de um homem negro, de chapéu, que elabora, com uma intensidade peculiar, uma análise das consequências da concentração fundiária no Brasil. Sua fala conecta um diagnóstico da macroeconomia do país ao dia-a-dia do trabalhador do campo e da cidade, enquanto suas mãos gesticulam com violência e seu olhar ora se dirige para os lados do quadro, ora encara diretamente o espectador. O enquadramento difere do padrão figurativo anterior – vemos o homem sozinho, no centro do quadro, recortado sobre um fundo em desfoque –, mas sua fala condensa e sintetiza dramaticamente os outros depoimentos. Um corte abrupto encerra a intervenção e introduz imagens aéreas do Congresso Nacional, em

Brasília, enquanto a locução profere, sobrepondo-se aos ruídos típicos que reenviam à paisagem sonora de balbúrdia típica de uma sessão plenária: “Dos 40 milhões de brasileiros analfabetos, 25 milhões, maiores de 18 anos, estão proibidos de votar. No entanto eles produzem o teu açúcar, o teu café, o teu almoço diário. Eles dão ao país a sua vida, e os seus filhos, e o país o que lhes dá?”

A pergunta retórica do locutor recebe como resposta um novo golpe de montagem: as ritmadas panorâmicas aéreas dos prédios de Brasília dão lugar à abrupta aparição de uma imagem fixa, em ângulo frontal em relação ao Congresso Nacional, edifício que aparece como que envolto em uma névoa densamente cinza. A fixidez e a aparência desgastada da imagem sugerem uma instituição congelada, parada no tempo e isolada no espaço, como uma fotografia numa moldura que se contempla de longe. Ainda diante da mesma imagem, ouvimos um grito que se destaca do burburinho parlamentar (“Atenção!”), um silêncio breve – mas de grande força dramática – e em seguida um corte nos transporta a uma série de planos de trabalhadores que caminham pelo campo, munidos de suas ferramentas. A locução diz: “O filme acaba aqui. Lá fora, a tua vida, como a destes homens, continua”. E uma cartela sobre fundo negro encerra o filme: “1964”.

Jean-Claude Bernardet (2003) oferece uma longa interpretação da sequência final do filme, que começa assim:

A sequência de Brasília pode ser objeto de duas interpretações, contraditórias, mas não necessariamente excludentes: um apelo às autoridades para que ajam de modo conseqüente e resolvam a situação injusta dos camponeses; e as autoridades estão perdidas em sua vã desordem, a ação e a solução terão de vir de outra parte. Mas há ainda uma terceira: eles não votam, o que deixa implícito que deveriam votar e assim colocar no Congresso os deputados que solucionarão a sua situação (BERNARDET, 2003, p. 43).

A partir dessa primeira análise, Bernardet tece uma série de considerações extremamente valiosas, não apenas sobre o filme, mas acerca de sua inserção em um debate mais amplo. O autor destaca o fato de *Maioria Absoluta* ser um filme pré-golpe – a crença no poder do voto ainda era possível –, critica frontalmente a impossibilidade do filme de vislumbrar a organização autônoma dos trabalhadores do campo (daí a ausência das Ligas Camponesas) e atribui essa escolha ao pertencimento de *Maioria Absoluta* a um quadro ideológico vinculado ao ISEB, cujo desenvolvimentismo ignora a organização camponesa e aposta nas soluções vindas da burguesia urbana. De forma coerente com sua compreensão mais ampla da questão política nos primeiros anos do Cinema Novo – presente em *Brasil em*

*Tempo de Cinema* (publicado pela primeira vez em 1967) –, Bernardet chega a dizer que há “um entendimento implícito que fez com que os temas que poderiam ser tidos como delicados por essa burguesia fossem afastados da temática cinematográfica” (BERNARDET, 2003, p. 47). Em uma análise que se dirige ao filme como um todo, o autor sentencia:

Resulta disso a imagem de um povo sofredor, passivo, injustiçado, que não consegue agir em seu interesse e aguarda soluções de outras áreas da sociedade. Essa imagem, próxima da que elabora *Viramundo*, não nos permitirá estranhar que, na hora do golpe, não tenha havido resistência popular. É verdade que, embora filmado antes do golpe, foi montado depois, e isso pode ter influído sobre a montagem no sentido de compor uma imagem de povo um tanto desalentada (BERNARDET, 2003, p. 46).

Embora a análise de Bernardet seja acurada e coerente com o projeto teórico de *Cineastas e Imagens do Povo*, acreditamos que uma revisão do filme, hoje, nos permite dar maior atenção a algumas nuances, como a variação nos padrões composicionais, a multiplicidade de operações da montagem disjuntiva e a singularidade das intervenções dos camponeses na segunda metade do filme, que não deixam de apontar para uma utopia possível. O vococentrismo da análise de Bernardet e a preocupação excessiva com a questão da enunciação podem ser questionados a partir de uma perspectiva que se interessa pela figuratividade filmica. A análise da economia figurativa múltipla de *Maioria Absoluta* nos possibilita não apenas definir de forma mais detalhada essa “imagem do povo um tanto desalentada”, de que fala o autor, como atentar para o fato de que o filme elabora não apenas *uma* figura do povo, mas várias, que ora compõem uma figuração rígida e coerente, ora são capazes de abrigar a contradição.

### **68 e a exasperação: o povo como insurgência, o povo como enigma**

O final emblemático de *Maioria Absoluta* – o endereçamento do locutor ao país, que guarda um resto de esperança em uma transformação macropolítica possível – é também um sinal dos tempos. Suas condições de possibilidade são indissociáveis de uma situação histórica que, em breve, se transformará radicalmente. Como escreve Mariano Mestman, “o ano de 68 ou o momento 68 (que incluiria os anos imediatamente prévios ou posteriores) constituem uma conjuntura chave das rupturas cinematográficas na América Latina” (MESTMAN, 2016, p. 12). Na tentativa de não perder de vista a historicidade das figuras do povo, seria preciso recuperar o contexto de ruptura entre os vetores figurativos que predominam na primeira metade da década e a emergência de novas possibilidades ao redor



do ano-emblema 1968. É nesse contexto muito singular – o incêndio do pós-68 – que Aloysio Raulino começa a filmar. Impregnado dessas forças, seu cinema será atravessado pelas energias que confluem ali, ao menos até *Inventário da Rapina* (1986).

O célebre texto de Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969”, escrito entre 1969 e 1970, é um aliado valioso para estabelecer esse lastro histórico. Se o pré-golpe é marcado pela eletricidade revolucionária que se alastra a partir da Revolução Cubana – como seria o caso em toda a América Latina –, essa energia não arrefece, como seria de se esperar, no momento imediatamente posterior a abril de 1964. Como escreve Schwarz, os primeiros anos da última ditadura civil-militar no Brasil exibem uma anomalia, sintetizada numa frase: “Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARZ, 2008, p. 71). Embora o regime tenha agido rápido na repressão às organizações políticas de massa – como atesta o caso célebre das Ligas Camponesas retratado em *Cabra Marcado Para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1964/1984) –, a intelectualidade e os artistas brasileiros gozaram de relativa liberdade, em anos nos quais a esquerda obteve hegemonia no campo da cultura.

As visões ideológicas dominantes nessa esquerda hegemônica, entretanto, são o resultado de uma mistura peculiar, “um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante” (SCHWARZ, 2008, p. 73). No bojo dessa salada que combina combatividade, populismo e conciliação é que surgem figuras do povo como as de *Maioria Absoluta*. Só é possível endereçar-se “ao país”, de maneira tão genérica, porque predominava “uma noção de ‘povo’ apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpeninato, a inteligentzia, os magnatas nacionais e o exército” (SCHWARZ, 2008, p. 76). Surgidas no bojo do trabalho dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes e endereçadas fortemente à pequena burguesia urbana, as figurações do povo que atravessam o filme – entre o desalento e a utopia – são também expressões das contradições da arte de esquerda no pós-golpe.

O processo cultural, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 1964. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situação e para um público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionárias passaram a símbolo vendável da revolução. Foram triunfalmente acolhidas pelos estudantes e pelo público artístico em geral. As formas políticas, a sua atitude mais grossa, engraçada e didática, cheias do óbvio materialista que antes fora de mau-tom,

transformavam-se em símbolo moral da política, e era este o seu conteúdo forte. O gesto didático, apesar de muitas vezes simplório e não ensinando nada além do evidente à sua platéia culta - que existe o imperialismo, que a justiça é de classe -, vibrava como exemplo, valorizava o que à cultura confinada não era permitido: o contato político com o povo. Formava-se assim um comércio ambíguo, que de um lado vendia indulgências afetivo-políticas à classe média, mas do outro consolidava a atmosfera ideológica de que falamos no início. A infinita repetição de argumentos conhecidos de todos - nada mais redundante, à primeira vista, que o teatro logo em seguida ao golpe - não era redundante: ensinava que as pessoas continuavam lá e não haviam mudado de opinião, que com jeito se poderia dizer muita coisa, que era possível correr um risco. Nestes espetáculos, a que não comparecia a sombra de um operário, a inteligência identificava-se com os oprimidos e reafirmava-se em dívida com eles, em quem via a sua esperança (SCHWARZ, 2008, p. 94).

Essa hegemonia cultural imperturbada, mas plena de contradições, dura até 1968, ano de expressiva radicalização política e consequente recrudescimento da repressão no Brasil, que transformará inteiramente as forças em jogo. A ruptura, no entanto, não pode ser atribuída inteiramente às condições externas. Ao menos no cinema – e isso escapa à análise de conjunto de Schwarz –, a transfiguração dos vetores na figuração do povo já vinha sendo pensada na textura mesma das obras, pelo menos, desde *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965). Ao refletir sobre o teatro posterior ao golpe – o sucesso retumbante do Teatro de Arena de Augusto Boal nos espetáculos *Opinião e Liberdade, Liberdade* –, Schwarz escreve:

Apesar do tom quase cívico destes dois espetáculos, de conclamação e encorajamento, era inevitável um certo mal-estar estético e político diante do total acordo que se produzia entre palco e platéia. A cena não estava adiante do público. Nenhum elemento da crítica ao populismo fora absorvido. A confirmação recíproca e o entusiasmo podiam ser importantes e oportunos então, entretanto era verdade também que a esquerda vinha de uma derrota, o que dava um traço indevido de complacência ao delírio do aplauso. Se o povo é corajoso e inteligente, porque saiu batido? E se foi batido, por que tanta congratulação? (SCHWARZ, 2008, p. 95-96)

No cinema essa postura de elogio acríptico à força do povo também existiu, mas logo os melhores filmes se dedicariam a uma meditação profunda sobre a derrota. A desesperança do jornalista de esquerda protagonista de *O Desafio* se transformaria na pergunta oculta de *A Opinião Pública*: por que tomamos o golpe? Ismail Xavier enxerga nesses filmes – aos quais poderíamos acrescentar títulos como *São Paulo, Sociedade Anônima* (Luiz Sérgio Person, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), *A Vida Provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968), *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) e *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) – “o reconhecimento de uma alteridade (do povo, da formação social, do poder efetivo) antes inaparente” (XAVIER, 2012, p. 46). Se, no

clássico texto “O velho e o novo” (1967)<sup>55</sup>, Alex Viany já afirmava que *Garota de Ipanema* se propunha a “desmitificar certos mitos populares através da utilização desses mesmos mitos” (VIANY, 2007, p. 49), Ismail Xavier tece uma avaliação de conjunto:

Entra em colapso o primado da ‘conscientização popular’ e há a busca de uma nova estética que traduziria de modo consistente o esforço de crítica a uma sociedade que se mostrava mais complexa, mais mediada em suas estruturas de poder, mais ‘outra coisa’ do que era antes suposto. O artista abandona as ilusões da mensagem ‘para o povo’ e reconhece a qualidade própria de seus interlocutores pertencentes às camadas médias e altas da população, com destaque para a juventude universitária (XAVIER, 2012, p. 46).

Do final de *O Desafio* (a criança miserável que pede dinheiro ao protagonista, que a rechaça violentamente enquanto desce as escadas ao som de uma insuspeitada canção de protesto) ao de *O Bravo Guerreiro* (o ex-sindicalista transformado em político frustrado a incitar a greve com um fraseado erudito entre seus antigos companheiros de luta que o olham – e nos olham – com um misto de incredulidade e incompreensão), o que o pensamento figurativo do melhor cinema brasileiro de ficção esboça é um tratamento das arestas, dos intervalos, das relações de alteridade entre a burguesia progressista e o povo.

O momento 68 também vê surgir, na Argentina, um cinema profundamente autocrítico em relação a suas apostas imediatamente anteriores. A crise do humanismo nacional-popular atingiria até mesmo o grande cineasta popular moderno que é Leonardo Favio, peronista de carteirinha durante toda a vida. Se a energia figurativa que atravessava *Crónica de un niño solo* (1965) era a descrição romântica e emotiva de uma trajetória marginal, que se lançava à tarefa de revelar as mazelas sociais de um país oculto, em *El Dependiente* (1968) Favio se dedica à crônica ácida e delirante de um *pueblo* do interior imerso nos hábitos arraigados que conduzem a uma rotina insuportável, numa comédia a ponto de explodir em filme de horror.

Até mesmo em Cuba, o país onde a revolução fora vitoriosa e espalhou um rastilho de esperança pelo continente, onde os cineastas viviam até então uma longa lua de mel com a História, reconciliados com seu povo heroico, o cinema é palco de uma profunda crise. No campo da ficção, da imersão crítica na burocracia estatal de *La Muerte de un Burócrata* (1966) à subjetividade fraturada do burguês protagonista de *Memorias del Subdesarrollo* (1968), Tomás Gutiérrez Alea enseja uma profunda autocrítica das figurações do povo em seu

---

<sup>55</sup> Como se sabe, o texto de Alex Viany teve diversas versões ao longo dos anos. A versão de 1967 trabalhada aqui tem uma razão de ser, como se verá logo adiante. Foi retirada da tradução em espanhol publicada em GUEVARA & GARCÉS, 2007. *Los años de la ira. Viña del Mar 67*. La Habana, Cuba: Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, 2007.

cinema anterior. No campo do documentário, a ruptura é ainda mais profunda – e, em alguns casos, arriscada –, quando jovens cineastas como Sara Gómez e Nicolás Guillén Landrián transformam suas encomendas informativas em filmes profunda e sutilmente críticos como *En la otra isla* (Sara Gómez, 1968) e *Coffea Arábica* (Landrián, 1968). Se *Memorias del Subdesarrollo* era bastante próximo de um filme como *A Vida Provisória*, *Coffea Arábica* tem profundas afinidades figurativas com um filme como *Lavra-Dor* (Ana Carolina & Paulo Rufino, 1968).



O texto em que Viany mencionava *Garota de Ipanema* foi lido pelo autor como um balanço da situação do cinema brasileiro no V Festival Cinematográfico de Viña del Mar – I Encuentro Latinoamericano de Cineastas, em março de 1967, unanimemente considerado um momento absolutamente decisivo de intercâmbio entre cineastas, críticos e espectadores na região, de consolidação do sentimento latino-americanista e de organização política. Se hoje o Nuevo Cine Latinoamericano se consolidou a ponto de se tornar uma marca (para o bem e para o mal), essa história certamente começa em Viña del Mar 67. O célebre fundador do ICAIC, Alfredo Guevara, rememora assim aquele primeiro encontro, na introdução de um livro comemorativo daquela edição do festival, publicado quarenta anos depois:

Viña del Mar foi um marco decisivo e em sua órbita se produziu esse instante, quase inapreensível enquanto vivido, e agora nítido, da consciência de si. Ali o encontro se fez unidade porque nos descobrimos, desde já, para sempre diversos; e desde já, para sempre, um. Essa foi a experiência definitiva, aquela em que deixamos de ser cineastas independentes ou das margens, experimentais, buscadores, promessas, aficionados, para descobrir o que já éramos sem saber: um Nuevo Cine; o “Movimento”, e é bom sublinhá-lo, que faz desse Novo Cinema uma constante

indagação renovadora, ou seja, revolucionária, ou seja, poética (GUEVARA, 2007, p. 7).

Se observamos a programação do festival, no entanto, é sintomático como os filmes mencionados por Viany como uma segunda fase do Cinema Novo – as figurações do desencontro entre o intelectual e o povo, as reavaliações críticas da representação popular, as meditações sobre a derrota – estão completamente ausentes. Embora a presença brasileira seja maciça – trata-se do país com maior número de filmes na programação, dividindo o topo do prestígio com a delegação cubana –, o que predomina, com folga, são os documentários de corte sociológico, como *Maioria Absoluta*, *Viramundo*, *Integração Racial* (Paulo César Saraceni, 1964), *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965) e *Subterrâneos do Futebol* (Maurice Capovilla, 1966), que seriam, inclusive, textualmente mencionados como seara destacada do festival pelo júri oficial.

A imagem que se projeta em Viña del Mar é a de um cinema latino-americano revelatório, que busca figurar as agruras do subdesenvolvimento e desmontar a realidade da dependência, em consonância com as bases lançadas por Birri em 1962. A presença forte dos documentários provenientes da Escuela de Santa Fe entre os filmes argentinos, os filmes produzidos por Thomaz Farkas que dominam a programação brasileira, as figurações da marginalidade sintetizadas nos moradores de rua do chileno *Por la tierra ajena* (Miguel Littín, 1965) ou do uruguaio *Carlos, cine-retrato de un caminante em Montevideo* (Mario Handler, 1965) revelam uma curadoria profundamente coesa. A face hegemônica do festival é a de um cinema comprometido com a revelação das opressões incógnitas dos recônditos da América Latina. É assim que o veterano cineasta chileno Miguel Littín recorda aqueles dias de março de sua juventude:

E foi assim que, diante de nossos olhos assombrados, apertados na sala do Cine Arte de Viña del Mar, vimos pela primeira vez os mineiros da Bolívia, as maiorias devastadas pela miséria do Brasil, os oleiros da Argentina (...), os carvoeiros do Chile (...), os lenhadores da Argentina profunda, os camponeses e lavradores, os cangaceiros do Brasil, os trabalhadores de outro ofício, os ignorados de uma sociedade neocolonial. (...) O festival de sessenta e sete foi nosso encontro com a história em um espelho embaçado talvez pela paixão e pela ira, mas um espelho, refletindo a luz e a sombra de uma nova história. A do homem pequeno cujo rosto aparecia pela primeira vez nas telas (LITTÍN, 2007, p. 16).

Essa verve inaugural, de descoberta do continente invisível, é uma síntese tardia das aspirações que atravessam o cinema latino-americano na primeira metade da década. Como escreve María Luisa Ortega, trata-se de um “ponto incluível da tomada de consciência da existência de um novo cinema” – um cinema, que, em que pesem as diferenças, sinaliza “um

projeto comum em torno à função social do cinema na região em termos de instrumento de tomada de consciência e transformação da realidade” (ORTEGA, 2016, p. 355). Visto hoje, o autointitulado Primeiro Encontro dos Cineastas Latino-americanos desenha uma visada retrospectiva que propõe uma leitura histórico-estética muito clara do cinema que se fez e que se quer fazer na região. Nas declarações de cineastas documentadas durante o festival, não há ainda nem sombra de autocrítica ou de reformulação dos pressupostos lançados por Birri no início da década. No entanto, em muitos discursos totalizantes – mesmo recentes – sobre Nuevo Cine Latinoamericano (entre eles, os supracitados de Alfredo Guevara e Miguel Littín), essas mesmas premissas seguem vigentes. Uma das tarefas desta tese é contribuir para sua revisão crítica.

No ano seguinte, em setembro de 1968, acontece a Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano, organizada pela Universidad de Los Andes, em Mérida, Venezuela. Se o documentário predominava já em Viña del Mar, em Mérida o compromisso se torna explícito. Mas o festival venezuelano se mostrará também um palco para a radicalização política do cinema da região. Nos acalorados debates que explodem durante o festival, figuras como o boliviano Jorge Sanjinés e o argentino Fernando Solanas lideram a autocrítica do cinema que se fez até então, assumindo uma postura militante em prol da intensificação do compromisso revolucionário. No dizer de María Luisa Ortega,

o festival e o encontro de Mérida constituem um ponto de inflexão em que o “novo” do Novo Cinema Latino-americano se torna irremediavelmente ligado ao compromisso revolucionário, dado que será neste momento, algo que será referendado no ano seguinte em Viña del Mar, em que a ruptura com o passado em termos estéticos não é mais condição suficiente para ostentar a condição de vanguarda no contexto das urgências inadiáveis da região (ORTEGA, 2016, p. 356).

O lastro histórico das posturas radicais que marcam os debates de Mérida tem um antecedente crucial: a realização de *La Hora de los Hornos*, épico documental em três partes dirigido por Fernando Solanas e Octavio Getino e realizado na clandestinidade desde 1965, com a contribuição de inúmeros trabalhadores, estudantes e militantes políticos argentinos. O filme havia sido finalizado em Roma durante o emblemático mês de maio de 1968, e estreado com enorme estrondo na Mostra Internazionale del Cinema Nuovo, em Pesaro, em junho. Quando chega a Mérida, *La Hora de los Hornos* já está carregado com as energias históricas de um ano singular, que se converteria em divisor de águas no cinema da região.

Um ano depois, em outubro de 1969, a energia estético-política de *La Hora de Los Hornos* derivaria para a teoria. O longo ensaio “Hacia un Tercer Cine - Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”, texto escrito por Solanas e Getino e assinado coletivamente pelo Grupo Cine Liberación, rodaria o mundo em numerosas traduções e se transformaria em pedra de toque de debates inflamados por toda a América Latina. Logo nas primeiras páginas, os autores buscam inserir o cinema em um espectro revolucionário de proporções muito mais amplas – a luta anti-imperialista e anticolonial –, em uma escrita inteiramente contaminada pelas ideias de Frantz Fanon.

Do mesmo modo que não é dono da terra em que pisa, o povo neocolonizado tampouco o é das ideias que o envolvem. Conhecer a realidade nacional supõe adentrar o emaranhado de mentiras e confusões originadas na dependência. O intelectual está obrigado a não pensar espontaneamente; se o faz, corre comumente o risco de pensar em francês ou em inglês, nunca no idioma de uma cultura própria que, como o processo de liberação nacional e social, é ainda confusa e incipiente. Cada dado, cada informação, cada conceito, tudo o que circula ao nosso redor é uma armação de espelhamento nada fácil de desarticular (SOLANAS & GETINO, 1988, p. 27)<sup>56</sup>.

Em um ataque virulento endereçado explicitamente ao Grupo Plásticos de Vanguarda, vinculado ao Instituto Di Tella em Buenos Aires – e que depois será redirigido aos autores do chamado Segundo Cinema –, Solanas e Getino vociferam:

Toda tentativa de contestação, inclusive virulenta, que não sirva para mobilizar, agitar, politizar de uma maneira ou de outra as camadas do povo, armá-lo racional e sensivelmente para a luta, longe de intranquilizar o sistema, é recebida com indiferença e até mesmo com gratidão. A virulência, o inconformismo, a simples rebeldia, a insatisfação, são produtos que se agregam ao mercado de compra e venda capitalistas, objetos de consumo. Sobretudo em uma situação onde a burguesia necessita inclusive uma dose mais ou menos cotidiana de choque e elementos excitantes de violência controlada, ou seja, daquela violência que, ao ser absorvida pelo sistema, termina reduzida a estridência pura. Aí estão as obras das artes plásticas socializantes, gozosamente cobiçadas pela nova burguesia para a decoração de suas iracundas, vanguardismo, ruidosamente aplaudidas pelas classes dominantes; a literatura de escritores progressistas preocupados com a semântica e com o homem à margem do tempo e do espaço, dando ares de amplitude democrática às editoras e revistas do sistema; o cinema de ‘contestação’ patrocinado pelos monopólios de distribuição e lançado pelas grandes bocas de saída comerciais (SOLANAS & GETINO, 1988, p. 29)<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Tradução nossa. No original: “Del mismo modo que no es dueño de la tierra que pisa, el pueblo neocolonizado tampoco lo es de las ideas que lo envuelven. Conocer la realidad nacional supone adentrarse en la maraña de mentiras y confusiones originadas en la dependencia. El intelectual está obligado a no pensar espontáneamente; si lo hace corre por lo común el riesgo de pensar en francés o en inglés, nunca en el idioma de una cultura propia, que al igual que el proceso de liberación nacional y social, es aún confusa e incipiente. Cada dato, cada información, cada concepto, todo lo que escila a nuestro alrededor es una armazón de espejismo nada fácil de desarticular”.

<sup>57</sup> Tradução nossa. No original: “Toda tentativa de contestación incluso virulenta, que no sirva para movilizar, agitar, politizar de una u otra manera a capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente para la lucha, lejos de

Ao escrever sobre as experiências do Teatro Oficina de José Celso Martinez Corrêa, Roberto Schwarz chegava a uma conclusão parecida ao avaliar o contexto artístico brasileiro: “o choque sistematizado tem compromisso essencial com a ordem estabelecida na cabeça de seu público, o que é justamente o seu paradoxo como forma artística. Não tem linguagem própria, tem que emprestá-la sempre de sua vítima” (SCHWARZ, 2008, p. 105). Ao se erigir em contestação, a arte sessentista produzida até ali não evita o risco de conciliação com o público das camadas médias, o que a reenvia novamente à capitulação perante o sistema de pensamento neocolonial.

Solanas e Getino operam explicitamente uma leitura crítica retrospectiva do cinema que se fez entre nós desde meados dos anos 1950. Se o Primeiro Cinema era industrial e assentado na imitação a Hollywood, o Segundo Cinema – o que se chamou de novo cinema, cinema de autor etc. – era um evidente salto, produziu grandes filmes e iniciativas, mas a ambição de “aspirar a um desenvolvimento de estruturas próprias que competissem com as do primeiro cinema” (SOLANAS & GETINO, 1988, p. 32) logo se mostrou um equívoco histórico, atribuído pelos autores aos laivos de reformismo e desenvolvimentismo que predominavam nessa concepção.

É importante lembrar que, desde meados da década, o cinema brasileiro vive o processo de institucionalização do Cinema Novo, cujo grupo principal, turbinado pela projeção internacional, produz em ritmo constante, com financiamento próprio e, a partir de 1969, com a criação da Embrafilme, com incentivo estatal. Em uma entrevista a Michel Delahaye, Pierre Kast e Jean Narboni, publicada no número 214 da *Cahiers du Cinéma* em 1969, Glauber falava em tom otimista e eufórico sobre a criação autônoma um circuito sólido de produção e a distribuição dos filmes brasileiros. Para se ter uma ideia do alcance internacional dessas discussões, essa entrevista seria republicada no primeiríssimo número da importante revista inglesa *Afterimage*, em abril de 1970, em edição dedicada à relação entre

---

intranquilizar al sistema, es recibida con indiferencia y hasta con agrado. La virulencia, el inconformismo, la simple rebeldía, la insatisfacción, son productos que se agregan al mercado de compra y venta capitalistas, objetos de consumo. Sobre todo en una situación donde la burguesía necesita incluso una dosis más o menos cotidiana de *shock* y elementos excitantes de violencia controlada, es decir, de aquella violencia que al ser absorbida por el sistema queda reducida a estridencia pura. Ahí están las obras de una plástica socializante gozosamente codiciadas por la nueva burguesía para la decoración de sus iracundias, vanguardismo, ruidosamente aplaudidas por las clases dominantes; la literatura de escritores progresistas preocupados en la semántica y en el hombre al margen del tiempo y el espacio, dando visos de amplitud democrática a las editoriales y a las revistas del sistema; el cine de “contestación” promocionado por los monopolios de distribución y lanzado por las grandes bocas de salida comerciales”.



cinema e política, cuja capa é preenchida por *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969).



A fúria de Solanas/Getino contra o reformismo do Segundo Cinema não é distante daquela que impregna um texto de Rogério Sganzerla de 1970, que permaneceu inédito à época, mas que expressa toda a virulência dos cineastas vinculados ao que se rotulou como Cinema Marginal à institucionalização do Cinema Novo: “A consciência dividida entre a vanguarda e a reação os estagnou na tradicional má consciência formalmente traduzida por um esteticismo autocomplacente e tardio (SGANZERLA, 2004, p. 76). Embora os projetos de cinema do Cine Liberación e do Cinema Marginal sejam bastante distintos, tanto a crítica ao desenvolvimentismo quanto os pressupostos fanonianos do texto são fundamentalmente os mesmos.

Ao contrário do que pensam os piedosos culturalistas, não existe obra política reacionária na forma e progressista na mensagem. Na verdade, o equívoco não é um equívoco, mas uma contrafação ideológica a oferecer prestígio, dinheiro e má consciência aos responsáveis não só pela "cultura nacional brasileira" mas pela infra-estrutura intelectual que oprime o colonizado (SGANZERLA, 2004, p. 75).

Os ecos recíprocos chegam a Cuba e se fazem perceber de maneira notável no manifesto *Por un cine imperfecto* de Julio García Espinosa, escrito em dezembro de 1969 e publicado em 1970. Também reagindo a um contexto de institucionalização de um certo cinema popular que se estagnou, García Espinosa escreve:

Hoje em dia um cinema perfeito – técnica e artisticamente bem-sucedido – é quase sempre um cinema reacionário. A maior tentação que se oferece ao cinema cubano

neste momento – quando consegue seu objetivo de um cinema de qualidade, de um cinema com significação cultural dentro do processo revolucionário – é precisamente a de converter-se em um cinema perfeito (GARCÍA ESPINOSA, 1988, p. 50)<sup>58</sup>.

García Espinosa rechaça, como Sganzerla e como Solanas/Getino, a demagogia de um cinema de qualidade pretensamente voltado para a conscientização do povo. Rechaça a denúncia, se esta está “concebida para que se compadeçam e tomem consciência aqueles que não lutam” (GARCÍA ESPINOSA, 1988, p. 60) e a defende apenas no caso de que esta se dirija ao povo como indivíduo criador.

O momento é oportuno para fazer uma pequena nota metodológica. Embora este capítulo esteja organizado de forma mais ou menos cronológica, não subscrevo uma teleologia historiográfica que pressupõe qualquer linearidade na história das ideias ou na história das formas, ou seja, não acredito em “superação” dos pressupostos de uma corrente anterior por outra posterior. O pensamento que persigo nesta tese pressupõe uma dialética da irresolução, sem síntese, que concebe a história como um vaivém constante, permeado por retornos, acidentes, desvios, anunciações. Se um dos alvos implícitos e explícitos do texto de Sganzerla é o cinema de Glauber Rocha, não é surpresa alguma encontrar em um texto contemporâneo de Glauber (escrito em 1969) uma argumentação fanoniana bastante próxima à de seu adversário:

Apesar de fazer cinema voltado para a realidade social, nunca admiti nenhuma forma de demagogia estética em face de uma arte política; porque o que acontece é que existem intelectuais, escritores, artistas e cineastas que justificam uma péssima qualidade da obra artística em nome de intenção política progressista. Isso é traição que não admito porque acredito que o fenômeno político, o fenômeno social só ganham importância artística quando expressos através de uma obra de arte que esteja colocada numa perspectiva estética. Ou seja, a bela frase de Brecht que diz: "para novas ideias, novas formas". Não há outra saída. (...) Especialmente na América Latina, onde se encontram grandes intenções nas declarações, mas os resultados denotam uma alienação completa em relação ao processo cinematográfico. Ou seja, autores que combatem a alienação do ponto de vista sócio político realizam filmes que – em sua maioria – aparecerem profundamente alienados e que estão, no fundo, ligados aos preconceitos culturais colonialistas do cinema americano ou europeu a (ROCHA, 2004, p. 170).

Do mesmo modo, não é difícil constatar, hoje, que a expressão máxima da estética da fome glauberiana não seria encontrada nos filmes de Glauber, mas na obra de Ozualdo Candeias, cineasta vinculado justamente ao grupo oposto ao do Cinema Novo. No mesmo

---

<sup>58</sup> Tradução nossa. No original: “Hoy en día un cine perfecto – técnica y artísticamente logrado – es casi siempre un cine reaccionario. La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos – cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario – es precisamente la de convertirse en un cine perfecto”.

sentido, na *Eztétyka do Sonho*, Glauber faria um ataque explícito ao cinema de Solanas/Getino, mas tampouco seria um exagero pressupor uma mesma corrente fanoniana a percorrer as escritas, cujo epicentro é o imperativo da descolonização estético-política, da indissociabilidade entre invenção formal e invenção política, partilhada, ao menos no campo das ideias, por autores tão distintos como Solanas/Getino, Glauber e Sganzerla. A crítica ao didatismo e à demagogia conteudista, presente nos fragmentos Glauber e Sganzerla, é encampada explicitamente por “Hacia un Tercer Cine”:

Cinema panfleto, cinema didático, cinema informação, cinema ensaio, cinema testemunho, toda forma militante de expressão é válida e seria absurdo ditar normas estéticas de trabalho. Receber o povo inteiro, proporcioná-lo o melhor ou, como diria o Che, respeitar o povo dando-lhe qualidade. Convém ter isso em conta diante das tendências sempre latentes no artista revolucionário, de rebaixar a investigação e a linguagem de um tema a uma espécie de neopopulismo, a planos que, embora possam ser aqueles que movem as massas, não as ajudam a desembaraçar-se dos estorvos deixados pelo imperialismo. A eficácia obtida pelas melhores obras do cinema militante demonstra que camadas consideradas como atrasadas estão suficientemente aptas para captar o exato sentido de uma metáfora de imagens, de um efeito de montagem, de qualquer experimentação linguística que esteja colocada em função de uma determinada ideia (SOLANAS & GETINO, 1988, p. 38)<sup>59</sup>.

Do mesmo modo, embora “Hacia un Tercer Cine” nomeie explicitamente Fernando Birri entre os cineastas pertencentes ao Segundo Cinema, a proposta revolucionária de Solanas/Getino é prenhe de ecos do manifesto “Cine y Subdesarrollo”, como se pode perceber neste trecho que recupera – sub-repticiamente – o binômio negação/afirmação presente no texto de Birri:

O cinema da revolução é simultaneamente um cinema de destruição e de construção. Destruição da imagem que o neocolonialismo fez de si mesmo e de nós. Construção de uma realidade palpitante e viva, resgate da verdade em qualquer uma de suas expressões (SOLANAS & GETINO, 1988, p. 36)<sup>60</sup>.

A “conscientização popular” – nos termos de Ismail Xavier –, contudo, já não basta. Como para García Espinosa, para Solanas/Getino o cinema revolucionário “não é

---

<sup>59</sup> Tradução nossa. No original: “Cine panfleto, cine didático, cine informe, cine ensayo, cine testimonial, toda forma militante de expresión es válida y sería absurdo dictaminar normas estéticas de trabajo. Recibir del pueblo todo, proporcionarle lo mejor, o como diría el Che respetar al pueblo dándole calidad. Convendría tener esto en cuenta frente a aquellas tendencias latentes siempre en el artista revolucionario de rebajar la investigación y el lenguaje de un tema, a una especie de neopopulismo, a planos que, si bien pueden ser aquellos en que se mueven las masas, no las ayudan a desembarazarse de las rémoras dejadas por el imperialismo. La eficacia obtenida por las mejores obras de un cine militante demuestran que capas consideradas como atrasadas están suficientemente aptas para captar el exacto sentido de una metáfora de imágenes, de un efecto de montaje, de cualquier experimentación lingüística que esté colocada en función de determinad idea”.

<sup>60</sup> Tradução nossa. No original: “El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones”.

fundamentalmente aquele que ilustra e documenta ou fixa passivamente uma situação, mas o que tenta incidir nela, seja como elemento impulsor ou retificador” (SOLANAS & GETINO, 1988, p. 38). Daqui em diante o Terceiro Cinema, o cinema revolucionário será aquele comprometido cotidianamente com as lutas de liberação: nem “cine-testemunho”, nem “cine-comunicação”, e sim, antes de tudo, “cine-ação”. As figuras do povo que emergem de “Hacia un Tercer Cine” – e as que já haviam sido forjadas em *La Hora de los Hornos* e incendiado o debate em Mérida 68 – guardam, nesse sentido, algumas continuidades com as anteriores, mas também profundas diferenças em relação ao cinema latino-americano legitimado em Viña del Mar 67. As relações entre o intelectual e o povo ganham novos sentidos:

O cinema de guerrilha proletariza o cineasta, quebra a aristocracia intelectual que a burguesia outorga a seus seguidores, democratiza. A vinculação do cineasta com a realidade o integra mais a seu povo. Camadas da vanguarda, e até mesmo as massas, intervêm coletivamente na obra quando entendem que esta é a continuidade de sua luta cotidiana. *La Hora de los Hornos* ilustra como um filme pode ser levado a cabo até mesmo em circunstâncias hostis, quando conta com a cumplicidade e a colaboração de militantes e quadros do povo (SOLANAS & GETINO, 1988, p. 39).<sup>61</sup>

Se pudéssemos fazer uma síntese bastante grosseira, diríamos que o povo que emerge em “Hacia un Tercer Cine” – e, em grande medida, em *La Hora de los Hornos* – não é o povo orgânico e reconciliado com o Estado dos *noticieros* da primeira metade do século, nem o povo sofredor – e utópico – dos primeiros filmes de Birri e do Cinema Novo, nem o povo como alteridade radical dos filmes brasileiros autocríticos pós-1965, mas um povo eminentemente insurgente, um povo figurado na tela em seu compromisso revolucionário com a liberação, e que, fora dela, se alia aos cineastas na produção, na distribuição e na mobilização que se seguem ao filme.

Obviamente, como temos enfatizado, as figurações do povo são mais complexas, não suportam a síntese retrospectiva e a linearidade, há retornos e multiplicidades insuspeitas à primeira vista nos textos e nos filmes, mas há aqui um dado novo, na teoria e na práxis, que diz respeito a uma figuração propriamente militante do povo, a figura de um povo engajado na luta histórica pela liberação latino-americana – que retoma, no entanto, o vislumbre

---

<sup>61</sup> Tradução nossa. No original: “El cine de guerrillas proletariza al cineasta, quiebra la aristocracia intelectual que la burguesía otorga a sus seguidores, democratiza. La vinculación del cineasta con la realidad lo integra más a su pueblo. Capas de vanguardia, y hasta las masas, intervienen colectivamente en la obra cuando entienden que ésta es la continuidad de su lucha cotidiana. *La hora de los hornos* ilustra cómo un filme puede llevarse a cabo aun en circunstancias hostiles cuando cuenta con la complicitad y la colaboración de militantes y cuadros del pueblo”.

materializado em *El Funeral de Luis Emilio Recabarren* (Carlos Pellegrín, 1924). Se a primeira parte de *La Hora de los Hornos* figura as mazelas do subdesenvolvimento, expõe a violência material e simbólica do neocolonialismo, cita fragmentos de *Maioria Absoluta* e *Tire Dié*, exhibe a face desolada de um povo vencido e anuncia a revolução, em uma montagem agressiva e enérgica, a segunda e a terceira partes se dedicam a fazer a crônica histórica das lutas na Argentina, figuram um povo mobilizado e presente, em consonância com uma visada ideológica que, no caso do Cine Liberación, se vincula a uma defesa da franja revolucionária do peronismo.

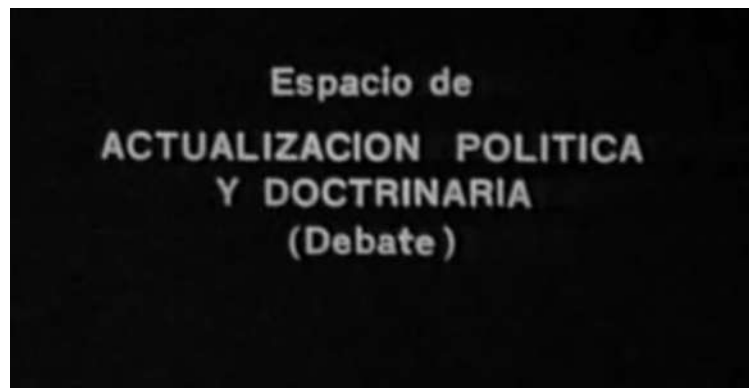
Contudo, se a radicalização proposta por Solanas e Getino diz respeito às obras, o alvo da destruição do Cine Liberación é mais amplo: trata-se não apenas de fazer outros filmes, mas de demolir a instituição-cinema tal como a conhecemos. “A câmera é a inesgotável expropriadora de imagens-munições, o projetor é uma arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo” (SOLANAS & GETINO, 1988, p. 40). Essa também é a argumentação de García Espinosa, que rechaça uma arte feita por uma minoria para as massas e defende a abolição da arte tradicional, como atividade separada da vida, e a democratização radical da atividade artística.

Como lembra Mariano Mestman (2001), a experiência de *La Hora de los Hornos* inventou um circuito de exibição paralelo, forjado desde a produção do filme na aproximação entre os realizadores e grupos combativos da esquerda peronista. Esse circuito, formado por espaços como sindicatos, associações de bairro, terrenos baldios, fábricas ocupadas, universidades, casas de militantes e de intelectuais, foi sustentado em situação de clandestinidade – durante a ditadura automeada “Revolución Argentina” (1966-1973) – pelas chamadas “unidades móveis” do grupo Cine Liberación, que se estruturaram em cidades como La Plata, Rosario, Santa Fe, Córdoba, Tucumán, além de várias na região metropolitana de Buenos Aires. É importante notar que é de um primeiro balanço sobre essa experiência de exibição do filme é que surgem as elaborações teóricas cristalizadas no manifesto. Em um folheto de 1971 destinado à circulação interna no grupo, redescoberto por Mestman, lemos:

O que define um filme como militante e revolucionário não são apenas a ideologia ou os propósitos de seu produtor ou de seu realizador, nem mesmo a correspondência existente entre as ideias expressas no filme e uma teoria revolucionária válida em determinados contextos, e sim a própria prática do filme com seu destinatário concreto: aquilo que o filme desencadeia como coisa

recuperável em determinado âmbito histórico para o processo de liberação (*apud* MESTMAN, 2001, p. 5)<sup>62</sup>.

O que emerge nessa teoria é um conceito de filme-ato, que reconfigura inteiramente o se compreendia até então como cinema nas teorias latino-americanas. As projeções clandestinas de *La Hora de los Hornos* se transformam em atos políticos, a noção de obra se esfacela (na medida em que o próprio filme contém letreiros e voz over que convidam explicitamente ao debate), a sessão de cinema comporta canções, intervenções verbais, cartazes, discussão aberta, numa permeabilidade integral entre o cinema e a luta política que ainda não havia sido experimentada na região. O povo visado por essa teoria e por esses filmes (seria preciso incluir também, ao menos, *El Camino Hacia la Muerte del Viejo Reales*, realizado durante muitos anos por Gerardo Vallejo em Tucumán e terminado em 1971, além de *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* e *Perón, la revolución justicialista*, ambos filmados por Solanas e Getino em Madri com Perón no exílio, também em 1971) não é uma massa distante, a quem é preciso conscientizar e convencer, mas um aglomerado de cúmplices, desde já engajado – ou ao menos interessado – na luta pela liberação.



*Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (Fernando Solanas & Octavio Getino, 1971)

---

<sup>62</sup> Tradução nossa. No original: “Lo que define a un filme como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aún siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación”

O que se afirma é a existência de “um público receptor que toma sua obra como própria, que a incorpora vivamente a sua própria existência” (SOLANAS & GETINO, 1988, p. 41). Se *Maioria Absoluta* – laureado como melhor filme documentário em 35mm em Viña del Mar 67 – figurava um povo abatido e endereçava um ponto de interrogação à massa espectralora pequeno-burguesa (“E o país, o que lhes dá?”), *La Hora de los Hornos* – premiado como melhor filme em Mérida 68 – sentencia, citando *Os Condenados da Terra* de Frantz Fanon: “Todo espectador é um covarde ou um traidor”. A frase, que aparece como letreiro provocativo em meio à montagem febril do épico revolucionário, seria retomada nas projeções clandestinas do filme.



Fotografia reproduzida em MESTMAN, Mariano. “La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del ‘Che’”. *Secuencias* 10, julio 1999, p. 53.

Como lembra Mariano Mestman, no festival de Mérida em 68 as ideias de Solanas e Getino dão o tom das discussões, e encontram um aliado decisivo no boliviano Jorge Sanjinés, cujo discurso anuncia “a passagem de um momento de registro dos fatos, de denúncia do subdesenvolvimento e da miséria, a uma etapa de agitação e ofensiva por meio do cinema” (MESTMAN, 2016, p. 29). Na coletânea de escritos publicada anos mais tarde como *Teoría y práctica de um cine junto al pueblo* (1979), Sanjinés e o Grupo Ukamau refletem sobre sua própria produção. Em um texto de 1972, analisam a experiência boliviana e afirmam que “agora se faz necessário considerar a passagem desse cinema revolucionário da *defesa* à *ofensa*. O cinema queixoso, chorão e paternal do começo passou a ser um cinema ofensivo, combatente e capaz de infringir golpes contundentes ao inimigo (SANJINÉS *et al*, 1979, p. 16).

Essa passagem não acontece por puro voluntarismo ou decisão intelectual, mas está assentada na experiência das projeções públicas em localidades miseráveis no interior do país.

Os primeiros filmes do Grupo Ukamau mostravam o estado de pobreza e miséria de algumas camadas da população. Esses filmes, considerados inicialmente como muito úteis, se limitavam no fundo a lembrar a muita gente das cidades – as camadas médias, a burguesia e a pequena burguesia que frequentava os teatros onde eles eram exibidos – que existia outra gente, com a qual conviviam na mesma cidade ou que vivia nas minas e no campo, que se debatia em uma deplorável miséria, calada e estoicamente. Mas foram as projeções populares, as projeções nas minas ou nos bairros marginais, que abriram os olhos desses jovens cineastas e os localizaram corretamente. Foi ali que eles descobriram que esse cinema era incompleto, insuficiente, limitado; que, para além dos defeitos técnicos, continha também defeitos de concepção, defeitos de conteúdo. Foi essa mesma gente do povo que os fez notar esses defeitos, quando lhes disseram que eles conheciam casos mais terríveis de pobreza e sofrimento que aqueles que os cineastas os mostravam; em outras palavras: esse tipo de cinema não dava a conhecer nada novo (SANJINÉS et al, 1979, p. 16-17)<sup>63</sup>.

Trata-se da passagem das ficções realistas *Ukamau* (1966) e *Yawar Mallku* (1969) ao misto de documentário e ficção histórica, de reencenação e filme-processo, de agressão e informação que é *El coraje del pueblo* (1971). Ao aprofundar a experiência de contato com as comunidades indígenas marginalizadas, o grupo Ukamau concebe um cinema de realização coletiva, radicalmente democrático, com uma intensa participação daqueles que agora são considerados partícipes fundamentais do processo e destinatários privilegiados dos filmes.

Enquanto isso, no Brasil, em dezembro de 1968 é publicado o AI-5. Em referência à conjuntura brasileira, Schwarz explica a ruptura da seguinte maneira:

Se em 1964 fora possível à direita "preservar" a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 1968, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (SCHWARZ, 2008, p. 72-73).

---

<sup>63</sup> Tradução nossa. No original: “Las primeras películas del Grupo Ukamau mostraban el estado de pobreza y miseria de algunas capas de la población. Estas películas, consideradas primero muy útiles, se limitaban en el fondo a recordar a mucha gente de las ciudades —a las capas medias, a la burguesía y pequeña burguesía que asistía a los teatros donde se pasaban— que existía otra gente, con la que se convivía en la misma ciudad o que vivía en las minas y en el campo, que se debatía en una deplorable miseria, callada y estoicamente. Pero fueron las proyecciones populares, las proyecciones en las minas o barrios marginales las que les abrieron los ojos a esos jóvenes cineastas y los ubicaron correctamente. Fue allí que descubrieron que ese cine era incompleto, insuficiente, limitado; que además de los defectos técnicos contenía defectos de concepción, defectos de contenido. Fue la misma gente del pueblo la que les hizo notar esos defectos, cuando les dijeron que ellos conocían casos más terribles de pobreza y sufrimiento que los que los cineastas les mostraban; en otras palabras: con ese tipo de cine no se les daba a conocer nada nuevo”.



No momento em que, em fins de 1968, “o policialismo torna-se verdadeiramente pesado, com delação estimulada e protegida, a tortura assumindo proporções pavorosas, e a imprensa de boca fechada” (SCHWARZ, 2008, p. 85), o cinema brasileiro já havia experimentado mudanças significativas, da exasperação ideológica de *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) às paisagens desoladas de *A Margem* (Ozualdo Candeias, 1967). A partir de 1968, contudo, o cinema de ficção responde frontalmente ao golpe dentro do golpe. O desespero do momento histórico seria figurado expressamente nas manifestações violentas de *Manhã Cinzenta* (Olney São Paulo, 1969) e nas sessões de tortura de *Jardim de Guerra* (Neville d’Almeida, 1968) ou visado pelas alegorias de *Jardim das Espumas* (Luiz Rosenberg Filho, 1970) e *Hitler III Mundo* (José Agrippino de Paula, 1969).

O desconcerto, longe de um entrave para a criação, mostrou-se um desafio que recebeu resposta vigorosa na atualização das artes perante o quadro internacional da época. 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).

Como se sabe, ao menos no que tange à arte do Ocidente industrializado, o ano-emblema 1968 é o ponto de ebulição máxima de duas fervuras simultâneas: o ápice do êxtase revolucionário inaugurado pelo horizonte da Revolução Cubana no fim da década anterior e o apogeu da contracultura gestada ao longo dos anos 1960. Mariano Mestman propõe “pensar as duas dimensões das rupturas de 68 – que de modo sintético nomeamos como o político e o contracultural” (MESTMAN, 2016, p. 38), mas logo adverte para as contaminações entre os campos, como se pode perceber na febre do Super 8 mexicano pós-68, que conjugou de forma exuberante a contrainformação política e a experimentação contracultural.

No caso brasileiro, talvez fosse possível separar a radicalização contracultural das ficções próximas ao Cinema Marginal – cujo emblema é a experiência da Belair – da radicalização política que se experimenta no documentário engajado nos moldes defendidos por Solanas/Getino. Mas a que custo? Embora a primeira tendência seja muito melhor documentada e conhecida – até por ter sido menos perseguida e censurada –, as condições atuais nos permitem avaliar com mais acuidade o cinema do período, e perceber melhor os entrelaçamentos. Senão, vejamos: como separar a alegoria contracultural *Orgia ou O Homem que Deu Cria* (1970) da colagem de contrainformação *Contestação* (1969), ambos dirigidos por João Silvério Trevisan? Ou filmes como o frontalmente político *Blábláblá* (1968) e o alusivo *Bang Bang* (1970), ambos de Andrea Tonacci? Ou ainda, como separar o deboche

contracultural da necessidade imperiosa de intervenção em filmes como *Indústria* (Ana Carolina, 1968) e *Lavra-Dor* (Ana Carolina & Paulo Rufino, 1968)?

O que se observa por todo o continente é uma tendência à radicalidade. Trata-se de eliminar o que ainda restava de esperança numa solução conciliatória até 1968, de implodir qualquer restolho de relação pacífica com o público pequeno-burguês, de partir para um cinema de agressão, tanto no sentido de dinamitar o bom gosto médio quanto de intervir diretamente na luta revolucionária. Em meio a um cruzamento de referências aparentemente díspares – a analítica brechtiana e a crueldade artaudiana –, surgem filmes que combinam a crítica das representações nacionais-populares e as táticas de agressão ao espectador. Aos exemplos brasileiros, seria possível acrescentar os do cinema argentino, que produziu simultaneamente tanto os filmes militantes dos grupos Cine Liberación e Cine de la Base quanto aqueles realizados na órbita do chamado *cine subterráneo* ou *underground*, filmes de forte tendência contracultural como *The Players vs. Ángeles Caídos* (Alberto Fischerman, 1969), ... (*Puntos Suspensivos*) (Edgardo Cozarinsky, 1970) ou *Alianza Para el Progreso* (Julio Ludueña, 1971).

Em plena ditadura de Onganía, o cinema argentino viu nascer tanto o filme coletivo de agitação revolucionária *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* – que reuniu cineastas como Rodolfo Kuhn, Humberto Ríos, Eliseo Subiela, Nemesio Juárez, Pablo Szir, Fernando Solanas, Jorge Martín, Octavio Getino, Jorge Cedrón e Enrique Juárez, nomes históricos do cinema político argentino – quanto a chamada *Noche de las cámaras despiertas*, que no ano seguinte reuniu cerca de vinte realizadores – a maioria próxima dos jovens *underground* – em uma experiência coletiva de produção que, em uma noite e uma manhã intensas, resultou em sete ou oito curtas experimentais em 16mm exibidos em um ato político em Santa Fe. Como seria de se esperar, embora houvesse contaminações de lado a lado – como a presença do veterano Jorge Cedrón nos dois grupos e o forte experimentalismo de alguns momentos do filme de 1969 –, a convivência nem sempre foi pacífica: os curtas da noite de 1970, levados no dia seguinte à projeção em Santa Fe, terminaram por disparar uma polêmica que terminou com uma batalha campal.

O clima de radicalização geral do cinema latino-americano seria consolidado novamente em Viña del Mar, com a realização do II Encontro de Cineastas Latino-americanos em 1969. O cartaz do festival é uma síntese figurativa daqueles tempos:



Durante o festival, as polêmicas se intensificariam, como na famosa confrontação em um dos debates entre Raúl Ruiz – defensor de uma cinema latino-americano inteiramente livre, sem compromissos, desinteressado, radicalmente experimental – e Fernando Solanas, que advogava por uma dissolução da instituição-cinema e por um envolvimento direto dos cineastas na luta pela liberação da América Latina. Na virada da década, as figurações do povo se multiplicam em direções novas, as energias estético-políticas se sobrepõem sem resolução pacífica, convivem sem solução de compromisso, numa dialética sem síntese que marcará esse que foi o momento mais efervescente e poderoso da história do cinema latino-americano. Não será uma surpresa quando Raúl Ruiz, após a eleição de Allende, se filiar ao grupo de cineastas militantes da Unidad Popular e realizar um filme ao mesmo tempo engajado e autocrítico, revolucionário e experimental: o extraordinário *Ahora te Vamos a Lllamar Hermano* (Raúl Ruiz, 1971)

A imensa produtividade teórica e social do emblema do *povo* nos cinemas latino-americanos entre os anos 1960 e 1970 reenvia ao ato de nomeação, de constituição desse emblema. É porque o *povo* abriga um conjunto muito amplo de equivalências, porque cristaliza um número impressionante de demandas particulares, que sua invocação pode ser tão intensa. E é assim, enquanto um emblema, enquanto um significante a um só tempo pleno e vazio – condensação de demandas extremamente heterogêneas, nomeação singular e constitutiva – que o *povo* adentra o cinema de Aloysio Raulino. Forjado histórica e figurativamente na década que precede a filmagem de *Lacrimosa*, esse emblema retorna no

primeiro filme maior de Raulino e, desde então, percorrerá todo o seu cinema. É por ser constitutivamente pleno e vazio que o povo se abre à figuração múltipla.

*O povo, o povo – disse o secretário do Bem-Estar Público, entrelaçando as mãos. A voz ficou um brando queixume.  
– Só se fala em povo e o povo não passa de uma abstração.  
- Abstração, Excelência?  
- Que se transforma em realidade quando os ratos começam a expulsar os favelados de suas casas.*

Lygia Fagundes Telles, *Seminário dos ratos*

### CAPÍTULO 3

#### Viagens ao país do povo: *Lacrimosa* encontra *Tire Dié*



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960) + *Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Santa Fe, Argentina, 1956. O professor Fernando Birri leva seus alunos até a periferia capital da província, onde, coletivamente, ao longo de dois anos de filmagens, eles descobrirão uma outra cidade, às margens das ruas asfaltadas e dos prédios de alvenaria. Lançado definitivamente em 1960, *Tire Dié* explodiu na tela como “a verdade nessa absoluta ficção em que vivíamos”, como disse Fernando Solanas (*apud* AVELLAR, 1995, p. 48) ao lembrar aquela tarde de 1958, quando viu, ainda em sua primeira versão, o filme que se tornaria o marco de uma refundação do cinema latino-americano. São Paulo, Brasil, dezembro de 1969. Aloysio Raulino e Luna Alkalay, ainda estudantes universitários, entram num Fusca com destino às margens da Marginal Tietê, a recém-inaugurada avenida que “obriga a ver a cidade por dentro”. Décadas depois, Jean-Claude Bernardet reconheceria tardiamente nessas imagens uma “discreta revolução”, que “transforma o documentário no Brasil” (BERNARDET, 2013, p. 132).

Nessas “curtas viagens ao país do povo” – como escreveu Jacques Rancière sobre as empreitadas poéticas de Woodsworth, Büchner ou Rilke (RANCIÈRE, 2015) –, a aventura consiste em ver “como vive a outra metade”, como no belo título do célebre livro fotográfico de Jacob Riis. Mas se um dia o itinerário consistiu em percorrer longas distâncias em busca do “país novo” (RANCIÈRE, 2015, p. 7), aqui se trata de inventar um descentramento: descobrir uma outra cidade nas entranhas da cidade visível. Se um dia a busca foi pelo desconhecido, aqui é preciso estranhar o banal, transfigurar o conhecido que se apresenta desde sempre ao olhar.

### Revelação e opacidade

No prólogo de *Tire Dié*, há uma tendência composicional dominante: as imagens aéreas, produzidas a partir de um pequeno avião, esboçam uma figuração homogênea e transparente, uma cidade que parece inteiramente disponível para os olhos. “Santa Fé, capital do estado de mesmo nome. República Argentina. 31° de latitude Sul e 60° de longitude Oeste”. A locução pausada e clara enumera estatísticas diversas – do número de vacas abatidas no matadouro municipal ao consumo anual de cerveja, da quantidade de igrejas à de quartéis –, enquanto os planos super-gerais desenham uma composição de linhas francas, prédios e ruas, a cidade e o rio. À primeira vista, nos primeiros minutos desta “encuesta social filmada”, parece que estamos no puro reino da ciência, em que o pensamento figurativo parece confinado à representação cientificista do mundo. Impossível não ouvir aqui os ecos dos *noticieros* latino-americanos da primeira metade do século, com sua retórica que traduz visualmente o regime informativo postulado pela voz *over* ou pelos letrados.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

Basta olhar mais de perto, contudo, para perceber as nuances, para começar a notar a pulsação figural que atravessa essas imagens. Se a visibilidade é majoritariamente franca, não é sem espanto que notamos como a homogeneidade da imagem aérea é constantemente perturbada pela intrusão de pedaços do umbral do avião que se insinuam nas bordas do quadro. A escala científicista, que mantinha o mundo a uma distância segura de quem o observava, é instantaneamente perturbada por essas grossas linhas intrusas que perturbam a espacialidade homogênea ao intrometer-se na perspectiva e se tornam índice de uma presença entre nosso olho e o mundo.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

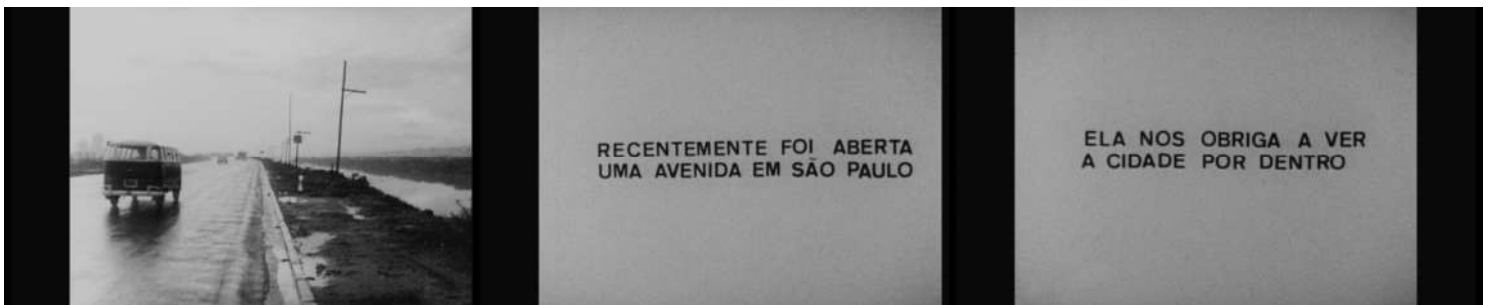
A recorrência desse outro padrão – minoritário, mas insistente – bastaria para afastar qualquer argumento de factualidade técnica, mas um outro pensamento figurativo – subterrâneo – começa a se insinuar quanto atentamos para a construção sonora: a locução é clara e altissonante, mas acrescenta-se a ela uma outra camada sonora, igualmente notável: o ruído do avião. O barulho é monocórdico, não varia, mas instala outra camada de mediação: quem olha não é a onividência divina tantas vezes invocada pela teoria do documentário, mas alguém instalado em um veículo cuja presença se insinua visual e sonoramente.

A homogeneidade da figuração é perturbada uma terceira vez nas mudanças de escala: se a cidade vista tão de cima se parece ao seu mapa – numa organicidade absoluta, que produz uma quase equivalência entre território e representação geométrica, acentuada pelo texto estatístico –, basta atentar para os planos ainda gerais, ainda aéreos, mas um tanto mais próximos dos prédios e das ruas, para perceber como os contornos se tornam difusos, como o desenho das edificações se desestabiliza com o tremor do quadro. Quanto mais aberto o plano,

mais estáveis são os contornos dos prédios, das ruas, dos rios, mais organizada a cidade que, vista tão de cima, se parece ao seu mapa. Mas basta aproximar o olhar para que tudo se torne difuso, para que o tremor das formas venha desestabilizar o desenho. Ver mais de perto, em *Tire Dié*, não corresponde a ver melhor.

Esse movimento em direção à figuração de contornos menos estáveis, longe de ser um detalhe técnico circunstancial, é coerente com a poética do filme. O texto, que enumerava dados, coletava números, vocalizava certezas matemáticas, agora se enfrenta ao informe: “Ao chegar às margens dessa cidade organizada como tantas outras, a estatística se faz incerta. Há muitos, tantos, inúmeros casebres onde vivem centenas de famílias santafesinas”. Desaparecem as linhas retas da cidade organizada, a quadratura dos prédios públicos, os números exatos, os tons claros e o desenho uniforme do concreto. A figuração agora tem de se haver com a fluidez do rio, a desordem da aglomeração urbana periférica, a forma incerta do barro, a matemática incontável dos ranchos improvisados.

Essa profunda alteração figural vem se juntar a um aspecto marcante e frequentemente negligenciado do filme: *Tire Dié* é um filme de viagem, um filme de aventura. “Aqui foi filmada, entre as quatro e as cinco de uma tarde de primavera, verão, outono, inverno de 1956, 1957, 1958, a seguinte *encuesta*, enquanto os meninos correm para pedir uma moeda ao trem que a passos de homem avança por esta ponte de dois quilômetros de comprimento”, diz a voz *over* logo antes do encerramento do prólogo com o aparecimento do título. O que veremos a seguir é uma jornada em direção ao desconhecido da margem, uma viagem ao impensado de suas formas tortuosas.



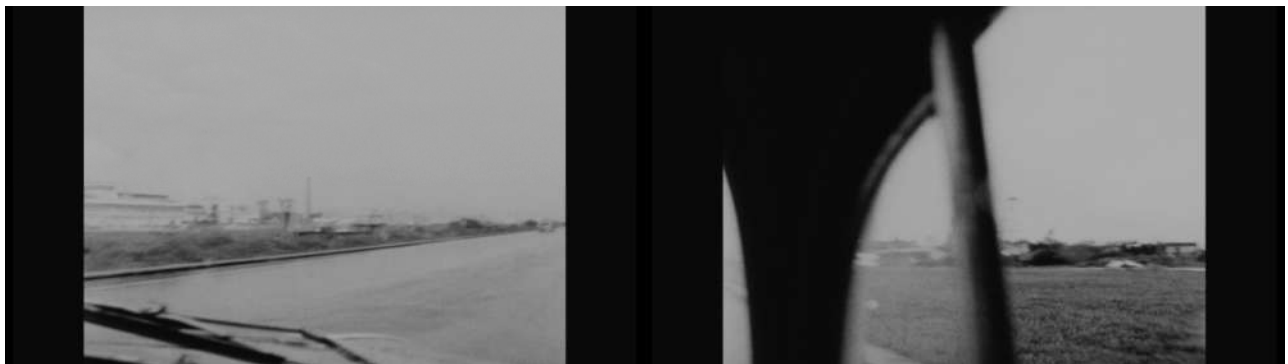
*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

*Lacrimosa* começa por um longuíssimo prólogo, que se estende até a metade do filme, algo assim como os prólogos intermináveis do *Museu do Romance da Eterna*, de Macedonio



Fernández. Esse início é contundente em sua recuperação dos motivos tratados em *Tire Dié* – e mais contundente ainda na torção figurativa que o filme opera logo de cara. Aqui também se tratará de ir até onde vive a outra metade, de figurar uma cidade a partir de um descentramento; aqui também viveremos uma aventura do deslocamento; aqui também haverá um rio e suas margens. Por outro lado, se no prólogo de *Tire Dié* predomina a vista aérea, essa que abarca uma larga porção visível do espaço urbano, em *Lacrimosa*, desde o primeiro plano, trata-se de figurar uma beirada, um canto, uma margem torta da Marginal Tietê; se no clássico da Escuela de Santa Fe há a nitidez de um dia claro, no filme que Aloysio Raulino e Luna Alkalay realizam ainda na universidade a figuração é perturbada desde o primeiro plano pela visualidade nebulosa imposta pela chuva; se lá havia os dados estatísticos da voz *over*, aqui há somente duas sentenças lacônicas, cortantes. Partilhando de um imperativo muito semelhante, o pensamento figurativo que informa o primeiro grande filme da filmografia de Raulino retoma e retorce os vetores que constituíram esse clássico do cinema latino-americano.

Se *Tire Dié* constrói visualmente uma cidade organizada, nítida, limpa, de formas lisas e confortáveis, para depois perturbá-las no confronto com a margem, em *Lacrimosa* habitamos, desde o primeiro plano, uma figuração que se endereça às formas acidentadas da cidade – o mato que se acumula na beira do rio, o relevo irregular do asfalto, as poças d’água – e acrescenta-lhes camadas e camadas de opacidade: o horizonte restrito do dia nublado, a chuva que atravessa o quadro e impede qualquer transparência, o vidro do automóvel.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

No plano seguinte às cartelas iniciais, o rápido reenquadramento que se desloca de uma vista frontal a partir do para-brisa do carro para a vista lateral da janela aberta é tão

eloquente quanto um teorema. A mediação do vidro, a presença da lataria, o movimento da câmera que tem de se haver com o espaço exíguo nos instala fortemente dentro do Fusca pilotado por Luna Alkalay. O aspecto aventureiro de *Tire Dié* se acentua drasticamente nessa viagem ao rés-do-chão, em que nossa visão é constantemente confrontada com as intempéries da figuração. Em poucos segundos, no movimento mesmo da câmera, uma afirmação contundente: a cidade que interessa ao filme não é aquela dos prédios que se adivinham no horizonte restrito além do para-brisa, mas essa da margem cheia de mato, pontuada de espaços vazios, de poças de lama, de casebres ao lado de indústrias abandonadas.

Mas se o movimento contundente em direção à janela aberta poderia sugerir alguma demagogia (“eis a cidade real, vista em sua inteireza”), esta é logo perturbada pelo trabalho figurativo que se inicia: ao compasso da velocidade do carro – que já perturba a nitidez do que vemos –, e à trepidação da câmera 16mm, Raulino acrescenta o constante movimento de *zoom in* e *zoom out* sobre a paisagem. Tudo isso resulta num enquadramento instável, num foco intensamente variável, num deslimite dos contornos, numa fantasmagoria das figuras humanas. Se movimento do *zoom* encarna o desejo revelatório, a tremulação das formas, sua imprecisão impede qualquer transparência. Ver a cidade *por dentro*: em *Lacrimosa*, o olhar não se dirige à limpidez da *bella figura*, mas às vísceras da figuração.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

O gesto da câmera de Raulino no prólogo de *Lacrimosa* é próximo da *action painting*. Não se trata apenas de se endereçar às formas tortuosas, nem apenas de atacar a estabilidade da figura – como no *fou* dos prédios vistos a uma distância intermediária em *Tire Dié* –, mas também de acentuar a dimensão acontecimental do traço, algo que já estava presente na mobilidade das vistas aéreas do filme de Birri, mas que aqui ganha uma prioridade em pé de igualdade com o mostrar (sensação incrementada pela ausência de palavras, pela música entrecortada pelos silêncios na banda sonora). A dimensão háptica que a pintura de Jackson Pollock restitui ao espectador nas massas de tinta é a mesma que habita os desfoques e os reenquadramentos velozes das vistas laterais de *Lacrimosa*, sua imersão violenta nas entranhas da paisagem, as gotas d'água que se colam ao vidro do carro e à lente da câmera e perturbam a visão.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Mas se a pintura parte da tela em branco – e por isso pode livremente atirar os baldes de tinta, gerir as massas, dispor as cores –, o cinema (ao menos o cinema baseado no ato de filmar) tem de se haver, de saída, com uma figuratividade imposta pela indicialidade do aparelho. Assim, desfigurar torna-se um ato de força, uma violência imposta à visualidade franca que se apresenta diante da câmera, sobretudo tendo em vista a vigência da convenção mimética que se tornou, ao longo do último século, mais arraigada no cinema do que na

pintura. Enquanto o carro se movimenta adiante e se aproxima de um túnel, o mergulho abissal na paisagem distorce cada vez mais os contornos, até que só reste o escuro.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Passado o túnel, avistamos um restolho de civilização no horizonte, um conjunto de edificações que se destaca no fundo de uma paisagem marginal de escombros. É então que o enquadramento conduz nosso olhar até essa estrutura, mas no mesmo movimento contraria o desejo de ver ao se deparar com obstáculos intransponíveis e construir formas cada vez mais imprecisas. Se a civilização em *Tire Dié* é uma presença maciça – os prédios, as ruas, a ponte –, em *Lacrimosa* ela é um vestígio, um vislumbre no horizonte, um traço torto, um borrão. É nesse momento, em que o quadro varia com maior agressividade, que a outra diferença significativa em relação à pintura aparece: a temporalidade do cinema, que introduz o acontecimento figurativo na duração. A imprecisão das formas adquire uma dimensão temporal, a mobilidade torna-se ainda mais intensa, no mesmo movimento em que o espectador compartilha do desejo de imersão que o *zoom in* manifesta.

A energia figural que se desprende do trabalho de câmera de Raulino, em última instância, é um embate constante entre figuração e desfiguração, entre revelação e opacidade, entre a visão e a impossibilidade de ver. A alternância entre os momentos de maior estabilidade figurativa – após os movimentos de *zoom out* – e os mergulhos violentos na

paisagem, essa feição acidentada da visualidade de *Lacrimosa* encontra seu paralelo na trilha sonora. O prólogo se inicia com um tango melancólico (*Botines viejos*, de Juan de Dios Filiberto) que rima com a chuva e o lamento, mas a música é logo interrompida abruptamente, no meio de um plano, para dar lugar a um silêncio contundente de mais de um minuto, em que o voo solo da imagem vibra com força. O silêncio é sucedido pela irrupção de uma *copla*, canção popular de Jujuy, província do norte da Argentina. Essa inusitada incidência musical encontra sua justificativa num índice da paisagem: logo após o início da canção na trilha sonora, um novo mergulho na margem descobre uma palavra: AMERICANA.



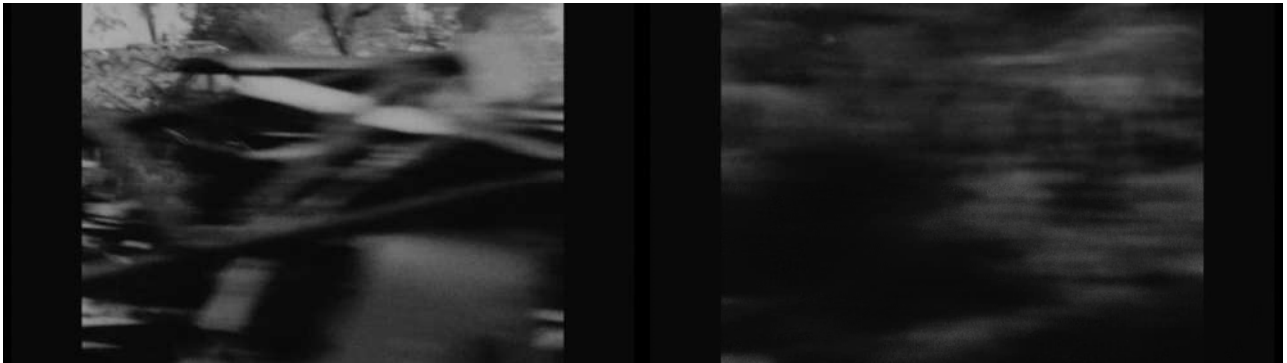
*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Parte significativa da formulação desta tese se deve à descoberta destes poucos fotogramas, em sua articulação com a canção jujeña. Raulino e Alkalay começam a tornar explícita aqui a dimensão ensaística de *Lacrimosa*, sua referência a uma outra cena, não visível, no mesmo movimento em que materializam na banda sonora – e, por um breve segundo, na imagem – uma relação com um repertório latino-americano. No exato instante em que descobre a inscrição em meio à paisagem confusa, a câmera realiza um movimento rapidíssimo de *zoom out* e imediatamente faz um chicote para a esquerda, percorre o espaço interior do carro e suas janelas – através das quais entrevemos a avenida –, para dar a ver o outro lado da marginal por um breve instante e depois retornar ao enquadramento inicial. Nesse jogo complexo entre significantes visuais e sonoros, é como se o horizonte do filme se expandisse da especificidade da paisagem paulistana para alcançar uma dimensão continental, que reata com o latino-americanismo tão presente entre os cineastas-teóricos dos anos 1960.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

No retorno ao lado direito da avenida, novas imersões e emersões se debatem com a figuração de casebres e montes de madeira em meio à vegetação, compondo uma iconografia que remete imediatamente às tantas *villas miseria* que o cinema latino-americano perseguiu desde *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) até *Estamos Todos Aquí* (Chico Santos & Rafael Mellim, 2017). À irregularidade das casas, ao improvisado que se espalha por todo o território, ao incontável das edificações precárias – que lembra a locução inicial de *Tire Dié* – vem se sobrepor a irregularidade do traço, a desfiguração, o mergulho na instabilidade das formas.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Ainda com a canção na banda sonora, o plano-sequência continua para descobrir um paredão de outdoors publicitários, que aparecem de súbito, como que a bloquear a visão da paisagem tomada pelos casebres de madeira. A força expressiva da contiguidade figurativa entre um signo tão evidente do bem-estar capitalista e a miséria que indica a falência completa desse sistema não é sublinhada pelo filme, mas tampouco deixa de se fazer notar na imagem.

O filme que ainda se inicia se dedicará a quebrar violentamente a parede imposta pela publicidade, a imergir no território que o capitalismo esconde atrás dos outdoors.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

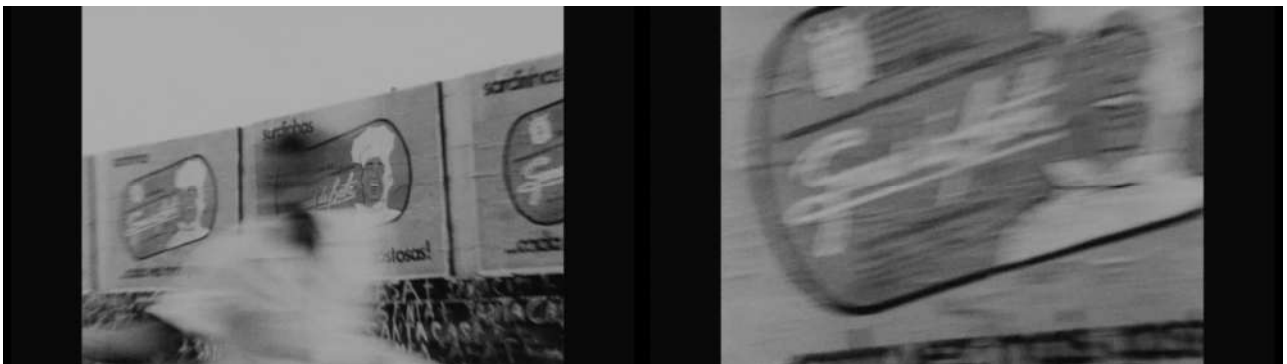
Essa contraposição figurativa entre o mundo liso proposto pela publicidade e a realidade esburacada do subdesenvolvimento é um dos *topoi* mais recorrentes no cinema latino-americano dos anos 1960 e 1970. É o tema de uma sequência-chave de *La Tierra Quema* (Raymundo Gleyzer, 1964), na qual uma criança nordestina miserável, nua, de pé no chão, arrasta uma caixa de papelão na tentativa de alcançar os pais que fogem do inferno da seca, até que a caixa fica presa em uma cerca de arame e a montagem convoca um plano-detalle, para sublinhar a imagem que a decorava: a logomarca da *Alianza para el Progreso*, o programa de “ajuda” humanitária do governo norte-americano à América Latina durante os anos 1960, que se converteu em signo máximo da falsificação ideológica imperialista<sup>64</sup>.



*La Tierra Quema* (Raymundo Gleyzer, 1964)

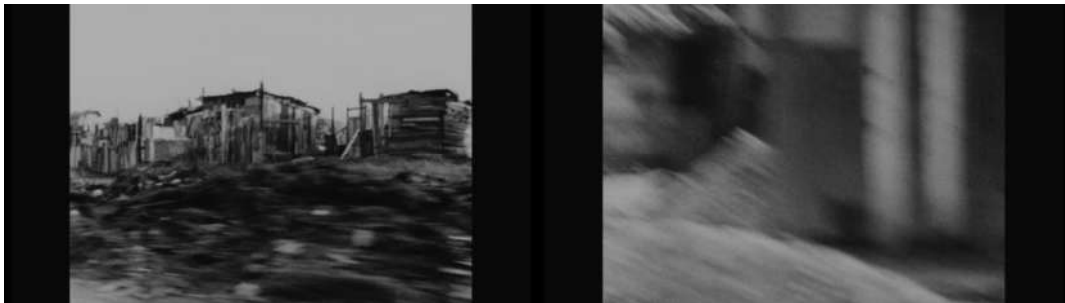
<sup>64</sup> Anos depois, esse seria o título irônico do filme do argentino Julio Ludueña, *Alianza para el Progreso* (1971).

Mas se em Gleyzer o imperativo documental conduz à encenação ficcional, à narrativa coerente, à mudança regular na escala de planos, ao *raccord*, à composição meticulosa do quadro onde se lê o significativo nítido, no filme de Raulino e Alkalay a publicidade se torna parte da mesma paisagem confusa e irregular, onde não há nenhuma estabilidade possível – nem mesmo a das letras escritas, nem mesmo a do corpo humano. A contraposição entre publicidade e miséria é evidente, mas não participa de uma economia da afirmação contundente: integra a mesma torrente oscilante entre figuração e desfiguração que caracteriza todo o filme.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Os minutos seguintes aos outdoors serão marcados por outros vaivéns entre a figuração em plano geral da aglomeração urbana desordenada e a imersão nas texturas precárias das casas, das vielas, das cercas improvisadas, do mato indomado. O movimento constante do quadro sugere atração e repulsa, proximidade agressiva e distância inevitável, como se o olhar fosse confrontado com uma materialidade que o repele, apenas para sugá-lo para suas entranhas no momento seguinte.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)



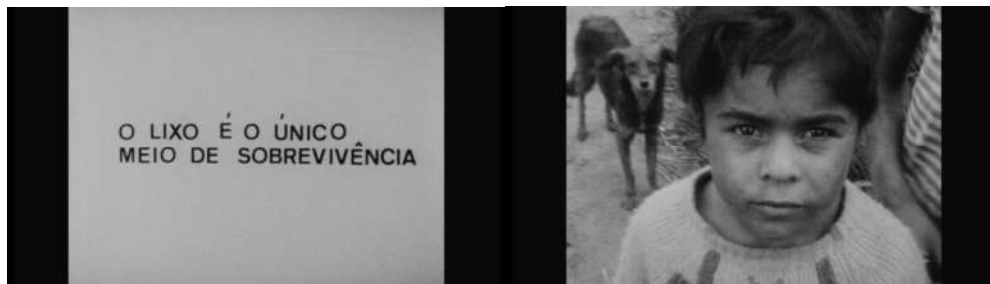
O vaivém continua, agora em silêncio, durante mais alguns minutos, nessa dialética entre uma visibilidade conturbada – pela chuva que agora aumenta, pelo vidro embaçado do carro, pelas nuvens que impõem a tudo o cinza – e uma completa desorientação do olhar. Quando o *zoom in* é mais agressivo, o olhar perde toda referência possível: sem perspectiva, sem distância, sem foco, não se sabe se o que vemos é uma parede de concreto, um casebre, uma lataria de carro, um corpo humano. Ver a cidade *por dentro*: nas entranhas da cidade, o olhar se depara com sua própria impossibilidade.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Até que o Fusca faz uma curva, deixa a avenida, diminui a marcha, adentra um território urbano com suas ruas e bares. A porta se abre diante de nós, o olho enfim liberto da vertigem do movimento incessante. Toda uma outra dimensão háptica se materializa agora nessa outra relação com a variação do quadro e com o antecampo: não estamos mais a bordo do carro, a câmera está nas mãos de Raulino, que percorre o território a pé. A margem transformada em borrão agora ganha concretude, contornos nítidos, presença.

## Proximidade e distância



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

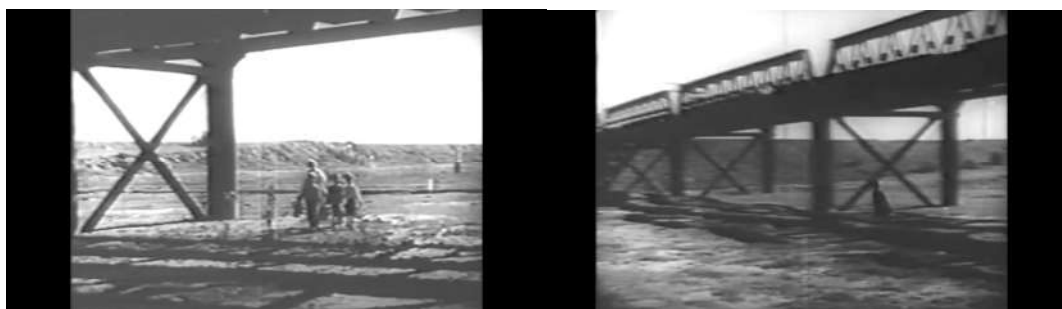
De súbito, o plano-sequência se encerra bruscamente e irrompe uma cartela insuspeita. Como em tantos filmes de Raulino que virão depois – especialmente *Jardim Nova Bahia* (1972) e *Teremos Infância* (1974) –, *Lacrimosa* é um filme partido ao meio. A chegada à favela dispara toda uma outra economia figurativa. Num repente ainda mais inesperado, o rosto de uma criança ocupa o centro do quadro, para depois tomá-lo inteiro num movimento agressivo da câmera em direção ao olhar. A expressão dura, as feições envelhecidas, o olhar-câmera que desestabiliza as relações entre quem filma, quem é filmado e quem vê. Se repararmos bem, veremos que o olho da criança que nos encara reflete o vulto do cineasta que a filma. O mundo observado de longe agora nos devolve o olhar. Mas o olho é também um espelho.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970) + *Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

O olhar do menino maltrapilho, de cabelo desganhado e expressão sisuda nos faz retornar a *Tire Dié*. No filme de Santa Fe, o primeiro plano depois do prólogo também é o

olhar de um menino. Logo após o título, a ruptura figurativa é brutal: se no prólogo predominava a vista aérea, a rarefação do quadro ou seu preenchimento por formas retas, aqui nos toma de assalto o rosto de uma criança vista à altura do olho, a projetar-se sobre o pano de fundo da ponte, seu olhar a emergir da sombra com expressão de desafio. O vestígio da cidade organizada continua lá, no fundo do quadro, mas agora há uma forma de contornos sinuosos e corporalidade densa a perturbá-lo. A irrupção abrupta da figura humana a preencher o centro de um quadro até então esvaziado de humanidade é um verdadeiro golpe figurativo, que desestabiliza inteiramente as coordenadas do filme até ali.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

“Vamos ver, traz aquele tico-tico. ‘Me dão 1 peso por passarinho, 1,50, às vezes’, nos diz um dos meninos”, são as primeiras palavras que distinguimos, em voz adulta e bem empostada, logo após um murmúrio quase indistinto. A expressividade da intervenção verbal, a vibração corporal de quem se coloca em frente à câmera para dar um depoimento – que marcaria a riqueza das intervenções verbais da segunda metade de *Maioria Absoluta*, e que Aloysio Raulino viria a explorar com maestria em filmes como *Tarumã* (1975), – ainda não é possível aqui.

A voz *over* em *Tire Dié* participa de uma economia sonora peculiar: a dublagem em estúdio, pelos atores María Rosa Gallo e Francisco Petrone, das vozes dos habitantes da favela<sup>65</sup> oscila entre uma tentativa de representação mimética – a emulação da prosódia, as expressões idiomáticas, as entonações variadas – e uma assunção de seu caráter de discurso indireto, como atesta o uso dos verbos dicendi. A voz da dupla tampouco ressoa no vazio: há

---

<sup>65</sup> Os relatos da época dão conta de uma tentativa frustrada de utilizar o som direto sincrônico, por razões técnicas.

sempre um resto de som direto audível a iniciar os planos e a acompanhar – como uma camada secundária – a trilha principal. Esse vestígio de indicialidade sonora se conjuga ainda com os ruídos artificiais e a música incidental, que, como veremos, adquirem protagonismo em alguns fragmentos. Ao mesmo tempo, a ausência do som direto sincrônico faz com que os depoimentos adquiram logo uma outra espessura: uma vez que a palavra foi terceirizada, transformada em relato pela voz *over*, a expressividade visual ganha em autonomia.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

Enquanto as vozes *over* colecionam frases esparsas ditas pelos meninos e meninas que brincam debaixo da ponte – agora vista a partir do chão –, a câmera desenha uma narrativa visual inteiramente baseada no contraste entre os corpos das crianças e as linhas de sombra da estrutura de metal e concreto. Um dos meninos escapa do grupo. A montagem convoca uma pequena sequência de três planos, cujo teor narrativo é, também, fortemente visual: trata-se do jogo de esconde-esconde entre o corpo da criança e as grossas linhas de sombra da ponte. No plano mais longo, o menino corre em direção ao eixo da câmera, como se emergisse das sombras para nos encarar frontalmente. A figuração ressalta o contraste entre a estabilidade das sombras e o corpo movente, entre as linhas – tortuosas, mas fixas – da estrutura e a emergência móvel e vital da criança<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> A contraposição é acentuada pela fotografia altamente contrastada. No ensaio audiovisual *Tire Dié, Un sueño con los ojos abiertos* (Fernando Birri & Pablo Rodríguez Jáuregui, 1998), Birri explica que o uso de película vencida influenciou no resultado: “Como yo había hecho mis estudios en Italia, en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, y había trabajado allá con De Sica y Zavattini y todas esas cosas, como un generoso aporte a esta más que noble causa, los italianos nos regalaron unas latas de película vencidas, y con esa película vencida se hizo la película, lo cual aumentó el dramatismo de la fotografía en blanco y negro”.



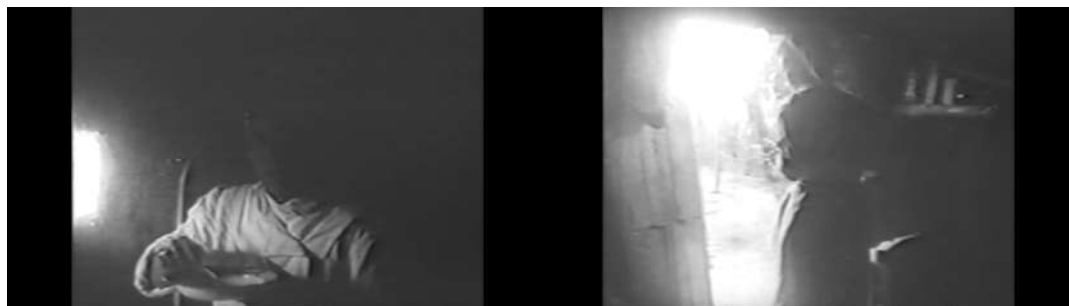
*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

As duas composições serão recorrentes em outros momentos do filme: tanto as crianças diminutas que brincam entre as linhas agigantadas da ponte ou da linha férrea quanto o movimento do corpo em direção ao eixo da câmera. Na figuração das crianças, a comparação com *Los Olvidados* é produtiva. Se no filme de Buñuel havia um tratamento desassombrado e nada paternalista – o assalto ao cego, a raiva dos esquecidos transformada em violência amoral (algo que só chegaríamos a ver no Brasil a partir de Ozualdo Candeias) –, em *Tire Dié* as crianças não são veículos da insurgência violenta contra a fome (são pedintes, afinal), mas tampouco são vítimas indefesas: afinal de contas, é por sua iniciativa, por seu empenho do corpo na aventura do “tire dié” que as famílias podem subsistir. Por outro lado, embora perfurada aqui e a ali – o ovo atirado na câmera, o surrealismo das visões esfomeadas –, a encenação de Buñuel mantinha uma clareza clássica, contornos bem definidos, desenhos límpidos, enquanto a figuração de *Tire Dié* opera uma degradação mais profunda da figuração ao assumir frontalmente a precariedade de seus meios. Se Buñuel é radical ao incorporar a desordem no plano da dramaturgia, Birri o é ao nos oferecer uma figuração degradada, corroída pela precariedade do subdesenvolvimento.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

A montagem é fortemente dialética, eisensteiniana, e se baseia em variações brutais de escala, como no corte entre um plano geral da ponte e um *close-up* do rosto da criança que ocupa todo o quadro, parcialmente ensombrecido. A energia se produz no choque entre um plano e outro, mas também no interior do quadro: é como se o filme se movesse através do choque visual entre a dureza das linhas da ponte e a potência expressiva do olhar do menino, que, no entanto, permanece obscurecida pela sombra. Não se trata de uma oposição figurativa simples entre estrutura e vida; quando o rosto emerge, sua expressão é dura, opaca.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

A presença de uma densa zona de sombra no quadro também marca a sequência seguinte, um retrato de Ángela Echágüe, sentada dentro de casa, enquanto ouvimos suas palavras contundentes: “Tenho 29 anos, como se tivesse 40. Se a gente pede, não dão. Se rouba, vai preso. Se trabalha, criticam. Como alguém pode viver assim?” Ángela se levanta e caminha em direção à porta de casa, mas a luz que vem de fora é tão opaca quanto a sombra dentro de casa. Em momentos como esse, o dramatismo da fotografia fortemente contrastada de *Tire Dié*, com suas zonas de sombra densas e suas luzes estouradas, anunciando de uma

tacada só a *eztetyka da fome* glauberiana e o *cine imperfecto* de García Espinosa, faz da precariedade de meios uma linguagem: o acesso irrestrito aos moradores do bairro, que a ideia do filme como “enquete social” promete, esbarra em uma visualidade frequentemente opaca.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

A sequência seguinte começa com um novo retrato de um morador, Don Juan Esquivel, em pé na porta de casa, sobre um fundo de lixo acumulado, mato, árvores retorcidas. Enquanto o pai descreve as precárias condições de vida, os filhos partem para a coleta de esmolas na ponte e o trabalho de câmera figura a corrida desembastada pelo território acidentado. A consciência de Esquivel sobre a situação de exploração em que se encontra é cristalina: “Queremos trabalhar, desde que não seja para nos explorar. Nós, que construímos os maiores edifícios da cidade, não podemos nem levantar um rancho que seja”. A crítica à alienação do povo – que seria tão presente nas cartelas iniciais de *Barravento*, na primeira metade de *Maioria Absoluta* ou mesmo no final de *Viramundo* – respira mal aqui. Quando um favelado faz a própria crítica de sua alienação, no sentido marxista original – a separação entre o trabalhador e o produto de seu trabalho no capitalismo –, o “passemos a palavra aos analfabetos” da paradigmática sequência de *Maioria Absoluta* – seguido pelo silêncio e por uma retórica exclusiva da queixa – é destronado vários anos antes de surgir.

Embora não haja sinais de organização popular possível no bairro, embora a consciência individual não se converta em subjetivação política – algo que só acontecerá na passagem à ficção em *Los Inundados* (1962), filmado numa *barriada* semelhante à do filme anterior –, os depoimentos tampouco denotam um lamento diante de uma coleção de miseráveis irracionais. Na banda sonora, as descrições objetivas das condições materiais de vida (fala-se muito de dinheiro, o tempo todo) convivem com momentos de reflexão que as

transcendem. Se há o menino que diz que foi expulso da escola porque gostava mais de jogar bola, há também as frases cortantes de Ángela Echágue e Juan Esquivel.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

No campo visual, esta será uma constante da montagem: enquanto as vozes *over* se encarregam do regime da informação, de dispor as respostas à enquete sob a forma de depoimentos, o quadro oscila entre os retratos dos moradores e a deriva livre pelo território, num trabalho figurativo que ora compõe planos que ressaltam o contraste entre formas tortuosas e retilíneas, ora esboça pequenas trajetórias errantes em panorâmicas ou planos gerais. Numa dessas derivas, um grupo de crianças corre pelo terreno e toma o plano geral que abarca as linhas da ponte, os casebres, as trilhas curvas do território, enquanto a panorâmica se move do descampado para uma linha torta de casebres na beira do trilho.

Se na figuração populista do povo predominavam as formas regulares do desfile militar, da linha de produção, do plantio organizado ou da marcha uniforme diante do líder, *Tire Dié* rompe violentamente com essa iconografia: a retidão das linhas pertence apenas à ponte, essa estrutura exógena que paira a seis metros do chão da *barriada*<sup>67</sup>, onde os viventes se aglomeram como podem. Todas as outras formas – casebres improvisados, poças de lama que se espalham pelo chão como um campo minado, troncos retorcidos que despontam aqui e acolá, corpos maltrapilhos que se apoiam cansados na parede ou aglomerações provisórias de crianças que correm desembestadas pelo espaço – são tortuosas, acidentadas, irregulares. Diferente de *Lacrimosa*, no entanto, o quadro, em sua fixidez ou em suas panorâmicas elegantes, mantém certa estabilidade da figuração em meio à irregularidade dos motivos.

---

<sup>67</sup> O termo em espanhol, mencionado na voz *over*, diz respeito aos bairros periféricos marcados pela ocupação desordenada, e em *Tire Dié* adquire uma segunda camada de sentido por se tratar de um terreno alagadiço, às margens do rio Salado. Esse mesmo território será a tônica do próximo filme de Birri, o longa-metragem ficcional *Los Inundados*.





*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Na favela de *Lacrimosa*, tudo é instabilidade, movimento, desordem – inclusive, e sobretudo, o trabalho de figuração. Ainda em silêncio, o reenquadramento nos conduz do olhar incisivo da primeira criança a um cachorro em meio à lama e ao mato, que escapa pela tangente. O aspecto acontecimental cresce, a câmera de Raulino é agressiva, a encenação é persecutória, no enalço de tudo que se move. No plano seguinte, um grupo de crianças assustadas e inquietas, que a figuração desenha como uma aglomeração confusa, torta, desenquadrada. A energia figural que desponta é a de um estranhamento profundo, que desestabiliza incisivamente o olhar e a atenção.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

No plano seguinte, um *tableau vivant* extraordinário se forma: paradas, como se congeladas por um momento, as crianças nos encaram frontalmente, entre a curiosidade e a inquietude, entre o pavor e o desafio. Desaparece qualquer sombra de homogeneidade, a figura do povo não traduz nenhuma retórica prévia. Num movimento inesperado, enquanto soa o primeiro fragmento do Réquiem de Mozart convocado pela montagem, um *travelling* agressivo reenquadra o *tableau* e se concentra no menor dos meninos, com uma bandagem na

cabeça, o nariz escorrendo, a boca banguela. O movimento é tão incisivo que a criança começa a chorar, tentando se desvencilhar dos braços do menino maior.



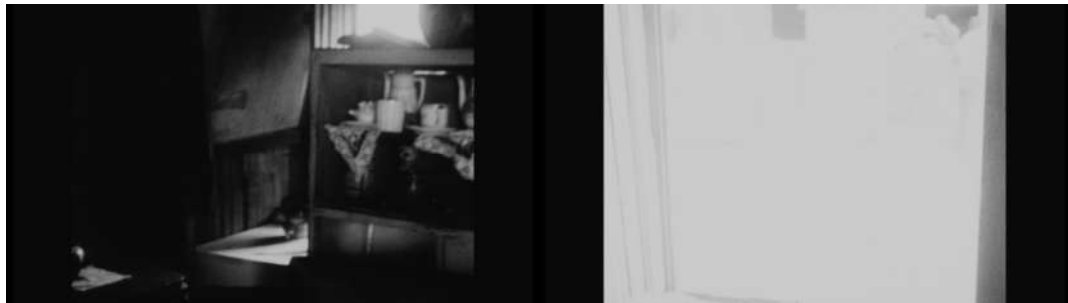
*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Enquanto a música ressoa alta, imponente, no plano seguinte a bola que as crianças jogavam alegremente em *Tire Dié* ressurge furada, transformada em insólito chapéu na cabeça de uma menina circundada por outras crianças que se aglomeram na borda do quadro, desenquadradas, ou no fundo, em meio aos montes de terra e de lixo. A dissonância das figuras no quadro é a mesma dos movimentos de câmera, que produzem reenquadramentos cortantes, revelam de um golpe novas porções de um mundo em desordem. Na deriva entre os olhares das crianças, a figuração se abre ao abismo do desencontro e se enche de lascas, detritos visuais, arestas insuspeitadas.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

O plano seguinte começa com uma nova ruptura. Por um instante, o quadro se estabiliza para mostrar uma placa sobre o umbral de uma casa de madeira, que indica um centro educacional organizado por um movimento social. De repente, temos a impressão de que a desordem absoluta do território será contrariada por uma iniciativa de organização popular. É então que aparecem uma mulher e duas crianças na soleira da porta, a câmera as enquadra, mas logo se dirige à escuridão no espaço interno da edificação, para terminar no rosto da mulher antes do corte. O traço acontecimental da figuração cinematográfica que invocávamos no contraste com a pintura aparece sob novas formas na segunda metade de *Lacrimosa*. O trabalho figurativo incorpora, decisivamente, a corporalidade que se adivinha no antecampo. Na duração do plano, é impossível não compartilhar a tentativa de entrar pela porta e o recuo, o esforço da revelação que se depara com uma opacidade intransponível.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Esse movimento em direção à opacidade se repete logo em seguida, quando o corpo-câmera consegue entrar numa casa, mas logo é atraído pela luz estourada na janela, onde mal se divisam as figuras lá fora. Novamente, nos deparamos com a impossibilidade de mostrar: um excesso de luz se torna um anteparo que ofusca a vista e conduz à desfiguração ostensiva.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

No fragmento seguinte, o silêncio contundente de *Lacrimosa* adquire uma nova força. Se os depoimentos de *Tire Dié* contrariavam a economia sonora e política do famigerado fragmento de *Maioria Absoluta* comentado por Bernardet (a afirmação cabal do silêncio do povo na voz *over* e sua confirmação na imagem e no som), no mesmo movimento em que expunham uma contradição – em *Tire Dié*, o povo fala, mas sua fala é sobreposta por uma dublagem –, aqui o silêncio absoluto retorna, mas refigurado: o homem fala, canta até, mas não o ouvimos. Enquanto o rapaz negro dança e a câmera descreve um balé em torno de seu corpo, a contradição formal se torna ainda mais violenta: o movimento dos lábios é visível, adivinhamos o canto em seu sorriso, mas a voz é subtraída pela ausência de som direto.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

O balé dá lugar a dois planos mais estáveis, que rompem com a imersão na favela ao figurar, em plano geral, a paisagem do rio e suas margens industriais. O segundo plano mantém o ângulo do primeiro, mas interpõe uma distância maior em relação ao referente no horizonte. Se em *Tire Dié* os sinais do progresso apareciam não só em sua concretude e proximidade, mas em sua interação tensa com as crianças moradoras da *barriada*, aqui a civilização é um resto distante, coberto por uma névoa densa, que nubla a vista.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Os territórios marginais de *Tire Dié* e de *Lacrimosa* são semelhantes: a irregularidade das formas, os casebres de madeira improvisados, o mato que se acumula por todo lado, as poças de lama, o lixo, a contiguidade com o rio. Além da mobilidade e da agressividade exacerbadas no trabalho figurativo de *Lacrimosa*, no entanto, há uma outra diferença significativa: os habitantes da favela não raro nos aparecem como figuras insólitas, heteróclitas – a bandagem na testa, a bola na cabeça, as roupas que parecem não caber nos corpos –, longe do humanismo cinemanovista e mais próximas das figuras desterradas do cinema de Candeias, de um *Orgia ou o homem que deu cria* (João Silvério Trevisan, 1970) ou do primeiro Bressane. João Dumans, ao comentar a entrada na favela, escreve:

o filme explode numa forma nova, como se a realidade saltasse para fora de si mesma, e os moradores daquele lugar (a criança com a ferida na testa, a menina com a bola de borracha na cabeça, o homem com a máscara) nos interpelassem de uma terra distante, como derrotados de um mundo pós-apocalíptico, numa evocação simultânea de *Terra sem Pão* (1933) e *La Jetée* (1962) (DUMANS, 2014, s/p).

A relação de *Lacrimosa* com as vanguardas dos anos vinte e trinta ou com os cinemas novos europeus sessentistas é certamente decisiva. Seria importante reconhecer, no entanto, esses outros ecos do chamado cinema marginal, que vivia um momento de auge, e que se fazia bem perto do círculo de Raulino e Alkalay. Luna, inclusive, dirigiria alguns anos mais tarde o longa *Cristais de Sangue* (1975), filme vinculado ao movimento, e Raulino faria referências a filmes canônicos do período em *Noites Paraguayas* (1982). O território acidentado faz pensar nos descampados de *A Margem* (Ozualdo Candeias, 1967), as figuras humanas lembram os tantos corpos espalhados que povoaram esse cinema, a descontinuidade da câmera e da montagem reenviam a tantos outros filmes. É como se Raulino e Alkalay retomassem, tardiamente, um *leitmotiv* dos primórdios do Cinema Novo – a revelação do país oculto – e o retorcessem a partir de uma figuração turbinada pelo momento histórico da América Latina (e, no Brasil, pelo pós-AI-5), conjugada à exasperação dos filmes marginais.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Essa exasperação se insinua na absoluta ausência de condescendência em relação aos sujeitos filmados. Em toda a segunda metade do filme, a câmera persegue as crianças (que fogem amedrontadas), força *travellings* e *zooms* cortantes, busca os olhares que interpelam o espectador, parece querer instigar (sem demagogia) uma revolta que é a mesma da câmera que se move veloz e urgentemente pelo espaço. Não há justa distância. Num plano decisivo, ao som do Réquiem, três crianças atravessam o território cheio de poças de lama, inicialmente curiosas. Até que a câmera se coloca em modo de caça, se move no encalço dos meninos, até que eles escapam pela tangente e a única opção é um *zoom* agressivo, que desfigura inteiramente o motivo. O embate entre o imperativo desesperado da revelação e a opacidade que conduz à desfiguração (que marcava o filme desde os vaivéns do prólogo) se revela aqui em sua feição mais problemática: por um instante, o povo tornou-se um borrão.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

O movimento figurativo se repete segundos depois, quando um grupo de crianças maiores brinca com um guarda-chuva quebrado enquanto olha de esguelha para a câmera, entre o acaso da brincadeira e a pose. É então que o *zoom* dinamita o plano geral, desfaz o retrato de grupo e parte em direção a um rosto (a sensação é de uma corrida em direção ao olhar). O desfoque inevitável, no entanto, contraria qualquer tentativa de figuração íntegra. Cada encontro em *Lacrimosa* é tratado como um experimento, uma aventura singular, e o filme será o palco desses múltiplos instantes de descoberta, plasmando a cada plano a aspereza dessas lascas do mundo. Ao invés de selecionar apenas os planos em que a figuração é estável e escamotear as “sobras”, as pontas de planos, a montagem de Raulino aposta conscientemente numa justaposição entre o plano geral e o movimento truncado, que tende ao desfoque e à desfiguração. Mais do que um retrato de uma favela, *Lacrimosa* é a encenação desse (des)encontro – tenso, múltiplo, improvável – entre uma vontade desesperada de filmar e uma matéria humana que lhe impõe restrições, fugas, desvios. Se cada tomada é plena de inquietude e de imprevisibilidade, a montagem é também uma experiência, que não vem para apaziguar, mas justamente para ensejar um mergulho na densidade das arestas.

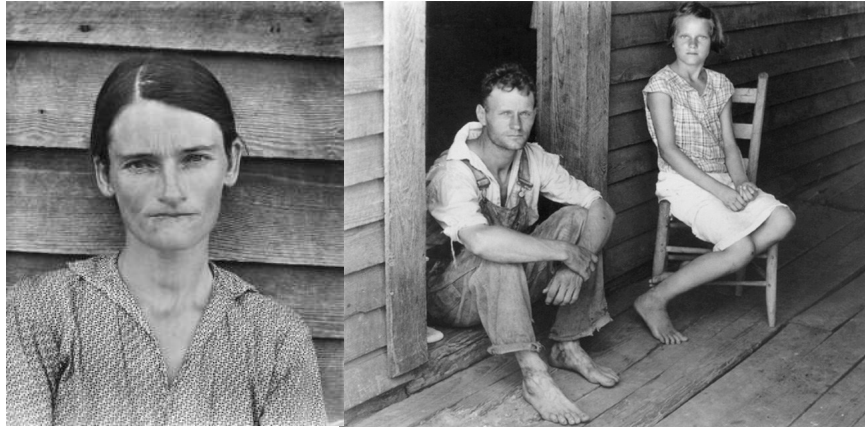
## Prosa e poesia



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

Essa violência em relação às figuras humanas está ausente dos retratos dos moradores na porta de casa em *Tire Dié*. Ora em situações de trabalho manual, ora de descanso, ora em posição de fala, ora em pose para o retrato, essas figuras se multiplicam por todo o filme. A recorrência do motivo, a repetição do enquadramento e a duração alongada de cada aparição fazem com que haja certa coerência: a figuração do povo em *Tire Dié* é da ordem do inventário, da multiplicação dos retratos individuais ou – mais raramente – de grupo, num gesto que reenvia aos muitos habitantes de Hale County fotografados por Walker Evans em 1936, posteriormente reunidos no célebre livro em co-autoria com James Agee, *Let us now praise famous men* (1941).





*Let us now praise famous men* (Walker Evans, 1941)

O que predomina na figuração dos moradores da *barriada* – como em Evans – é um profundo respeito pela estabilidade dos contornos, por uma distância média no enquadramento que mantém a integridade da figura humana, por um ângulo frontal que a dignifica. Em *Lacrimosa*, não há nenhum problema em suprimir a distância, esfacelar o corpo, desfazer o desenho, mudar radicalmente o ângulo no interior do plano. E isso porque o que interessa à figuração de *Lacrimosa* não é a individualidade dos personagens que conduz ao inventário – como é o caso dos tantos nomes que a voz *over* de *Tire Dié* faz questão de dizer, e que aproxima o filme das formas do romance –, mas um pensamento figurativo mais próximo da evocação poética.

### **Antecampo e olhar-câmera**

Embora possamos encontrar nos retratos de *Tire Dié* outros ecos figurativos muito claros do inventário fotográfico de Walker Evans (a preferência pelo retrato nas imediações da casa, por exemplo), a predominância do olhar-câmera neste último (o olhar frontal que encara o antecampo e intensifica a atenção do espectador à relação entre fotógrafo e fotografado) será retomada com mais força e aprofundada em *Lacrimosa*. No filme de Raulino e Alkalay, há alguns retratos individuais e de grupo próximos aos de *Tire Dié*, mas a intensa mobilidade do enquadramento, o aspecto persecutório do trabalho de câmera, a sustentação do olhar e a dimensão temporal da figuração cinematográfica transformarão o filme em uma investigação crítica das relações entre quem filma, quem é filmado e quem vê.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Se os enquadramentos de Evans – como os de *Tire Dié* – mantêm com muita força e beleza uma distância média do retratado, o trabalho figurativo de *Lacrimosa* persegue com obcecação os olhares, fragmenta os corpos para se concentrar nos rostos, instaura uma caçada ao olhar-câmera na duração do plano. Por vezes, num único plano, os olhares variam intensamente, plurais, indecíveis. Nesses movimentos agudos, nossa relação com o olhar singular e mutante de cada criança ou adulto – e com sua ausência de palavras – é intensa, mas a multiplicação é tão veloz que o motivo passa a ser não mais este ou aquele retratado, mas o próprio ato de olhar.

### **Pensar o subdesenvolvimento**

Na sequência crucial de *Tire Dié* (quando a esmola da qual se falou o filme inteiro é, enfim, figurada na tela), o jogo de olhares adquire uma importância mais decisiva. Enquanto o trem atravessa lentamente a ponte, a montagem alterna entre o interior do veículo e a corrida das crianças lá fora, entre planos fechados dos passageiros a bordo e dos meninos e meninas que correm com as mãos estendidas. O som da locomotiva se junta aos gritos (“Tire dié! Tire dié!”) transformados em grunhidos, numa elevação da matéria sonora que era pano de fundo

para a voz *over* e agora se torna a porção mais significativa da trilha sonora. Nessa situação-limite, em que um bando de crianças miseráveis arrisca a vida por uma moeda enquanto os burgueses portenhos leem o jornal, encena-se um drama dos olhares: os de comiseração e os de expectativa, os de indiferença e os de desespero.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

A feição especulativa de *Tire Dié* também se torna mais evidente. O binômio civilização/barbárie, onipresente na cultura argentina desde o *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento (considerado o livro fundador da literatura nacional no século XIX), é ao mesmo tempo constatado e destruído, figurado e desfigurado. Por um lado, a figuração descreve com imenso poder de síntese um mundo cindido: no interior do trem, em cima da ponte, as roupas bem alinhadas, o conforto, a segurança, a ordem; lá fora, no chão da *barriada*, as crianças maltrapilhas, o lixo espalhado pelo território, os humanos que se misturam aos porcos.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

Por outro lado, o pensamento figurativo de *Tire Dié* destrói as premissas que sustentam o pensamento da cisão: a ponte, com suas formas retilíneas e sua promessa de progresso, essa que fora sinônimo de civilização, agora é, de súbito, tomada pelo caos da corrida desembestada, pela iminência da morte, pela desordem absoluta da multidão infantil faminta. A maior estabilidade do enquadramento a bordo do trem e sua oscilação ao figurar a corrida acrescentam dramaticidade à montagem, assim como a trepidação geral do quadro instaura uma atmosfera de crise.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

A barbárie, que sempre esteve do lado do povo imerso na ignorância e na fome, agora adentra o interior desse trem vindo da capital: a passividade das poses, a alienação de uma burguesia que permanece confortavelmente separada, protegida em sua redoma, enquanto o

desastre se anuncia lá fora. No meio da sequência, ouvimos da voz de um burguês: “Olhe esta miséria. Essa gente vive assim porque não quer trabalhar”. A sentença é contundente, mas a destruição da farsa civilizatória não se dá através da utilização irônica da frase. É na violência das mudanças de escala, no ritmo intenso e quebrado da montagem, nos grunhidos da banda sonora exasperante que desponta uma energia figural capaz de destronar as teses tão arraigadas na cultura argentina e tornar intolerável a crise do processo civilizatório que resultou em seu exato contrário – a barbárie absoluta, cuja imagem-síntese é esse trem que atravessa lentamente uma ponte apinhada de crianças miseráveis que se engalfinham por uma moeda de dez centavos.



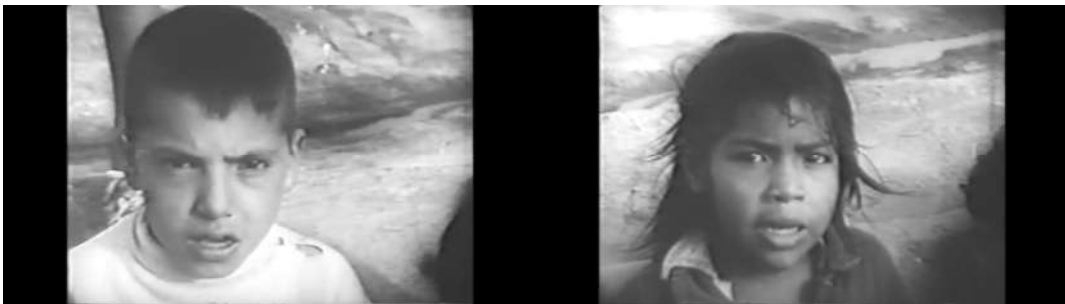
*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

A constatação da cisão – assim como sua desconstrução crítica – também passa por uma afirmação radical da igualdade figurativa que convive, dialeticamente, com seu oposto diametral: que diferença há entre a menina a bordo do trem e essa outra, que sorri em meio ao caos?



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

Que diferença além do fato de que uma masca chiclete enquanto contempla a miséria e a outra sobrevive em meio à destruição? Que diferença senão o enquadramento lateral que salienta a contemplação de uma e este outro, insidiosamente frontal, que nos coloca diante do mistério desse sorriso?



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

Há um movimento figurativo recorrente na sequência. Postada na janela do trem, a câmera se dirige frontalmente às crianças lá fora, busca os rostos, persegue os olhares. Mas como o trem continua em frente, o enquadramento se torna inevitavelmente móvel, até que os rostos são empurrados para a beira do quadro e, finalmente, são deixados para trás. A angulação em relação ao motivo e o movimento imperativo do quadro produzem uma espectralidade singular: somos nós, espectadores, que, a bordo do trem, encaramos essas crianças e depois as deixamos para trás. No centro magnético do quadro, como em *Lacrimosa*, o olhar atrai todas as atenções. Mas o olho que convida imediatamente à decifração é, ao

mesmo tempo, o reino da ambiguidade. Impossível subsumir os olhares dessas crianças a uma retórica da carência ou do apelo.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

Se *Tire Dié* nos instala naquele trem, é para nos fazer encarar longamente esses olhares, frente a frente, sem voz *over*, sem música, sem nenhuma muleta retórica – até que a contemplação se torne intolerável. O olhar frontal prolongado é um anteparo à atribuição de sentido, uma afirmação cabal da opacidade. Esse pensamento figurativo, tão presente em *Lacrimosa*, também surge com força nessa sequência – e não apenas nos olhares-câmera. A opacidade também vibra nessa menina que, de costas, caminha pelo descampado. Ou nesse rapazote louro, visto em *contra-plongée* radical, numa velocidade tão intensa que seu corpo se transforma em borrão.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

Na volta do “tire dié”, o território marginal continua lá, com suas formas imprecisas, devolvido à normalidade do restante do dia. Mas agora se projeta sobre ele uma canção: o célebre tango de Carlos Gardel, *Mi Buenos Aires Querido*, que se derrama de amores pela

cidade portenha – a mesma de onde partiu o trem que atravessou a *barriada* e deixou cair umas moedas. A ironia da utilização da música que se derrama agora sobre o bairro – o mesmo, mas outro – torna patente o desastre civilizatório e acentua seu caráter intolerável. No plano final, sobrepõe-se à canção o depoimento de uma mãe, que diz que o filho ainda é muito pequeno para ir ao “tire dié”. Com essa trilha sonora nos ouvidos, somos obrigados a suportar a duração do olhar frontal dessa criança.



*Tire Dié* (Fernando Birri, 1960)

Em *Lacrimosa*, a dimensão especulativa também se acentua mais perto do fim. A todo momento, o absoluto desinteresse do filme pela especificidade geográfica (a favela não tem nome), pelo inventário (os moradores não têm nome), em suma, pelo regime da informação (o máximo de informação que temos são as cartelas, mas estas são muito mais versos de um poema político do que qualquer outra coisa), aliado à montagem extremamente fragmentada, à música entrecortada, aos pedaços de desfiguração, em suma, a um pensamento figurativo da descontinuidade irresolvível, empurram *Lacrimosa* para o ensaio.





*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Embora a cartela reafirme a proximidade com o lixo já indicada antes e o homem negro que vemos no plano a seguir porte uma máscara que remete à primeira vista a esse insuportável do cheiro, é impossível não reconhecer, na duração do fragmento, uma série de ecos de outras cenas: a tortura generalizada no pós-AI-5, a cassação da fala pela repressão, mas também um gênero de tortura muito mais arraigado na história brasileira: as máscaras de Flandres implantadas sobre o rosto dos escravos desobedientes<sup>68</sup>. Se as alegorias cinematográficas do subdesenvolvimento estudadas por Ismail Xavier “não se furtaram ao corpo a corpo com a conjuntura brasileira” e “marcaram muito bem a passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da ‘promessa de felicidade’ à contemplação do inferno” (XAVIER, 2012, p. 32), no filme de Raulino e Alkalay o ensaísmo adquire uma inflexão histórica mais ampla, instaura num átimo uma constelação temporal entre o presente e o passado.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

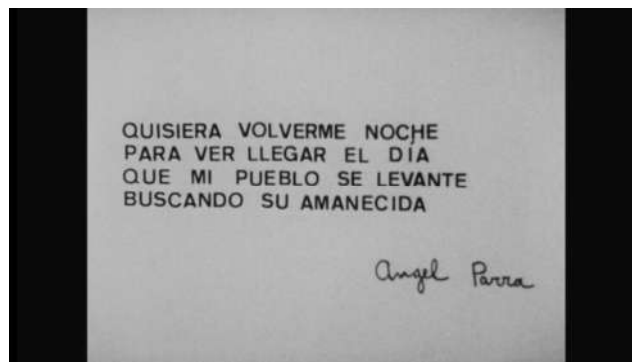
A brancura do mapa do Brasil que se ergue sobre o fundo negro faz pensar, imediatamente, no cheiro insuportável desse país que se quer branco, edificado sobre o

---

<sup>68</sup> Devo essa observação iconográfica ao colega de doutorado Bernard Belisário.

inferno da escravidão. A imagem visual estática reenvia certamente à hegemonia absoluta da branquitude na história do país, sustentada pelo apagamento da presença negra, mas há algo que só o cinema pode produzir: enquanto vemos a brancura do mapa, a duração injeta vibração na imagem, e a canção melancólica e utópica do poeta chileno Ángel Parra na trilha sonora contrasta dialeticamente com o que vemos:

*Acceptando el desafío  
del vuelo de la paloma  
tomo mi ronca guitarra  
para cantarte, señora.  
Paloma de vuelo fino  
y de muy fino plumaje,  
enrédate entre mis cuerdas,  
señora, para cuidarte.  
Señora paloma pueblo,  
¿dónde te fuiste a volar?  
Tu guitarra fusilera  
ya no quiere disparar.  
Han muerto tantas palomas  
de mil formas y colores,  
pero a la paloma pueblo  
no hay muerte que la aprisione.*



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

A imagem seguinte ao mapa é um letreiro com uma estrofe do poeta, que reafirma essa melancolia que guarda ainda um resto de esperança. A indissociabilidade entre a contemplação do inferno da desintegração do povo e a promessa de um povo por vir, entre o

Réquiem e o engajamento da canção latino-americana aparecem no final de *Lacrimosa* em sua ambiguidade irresolvida. Se a fala da mãe ao final de *Tire Dié* apontava para um futuro de continuação da miséria enquanto o olhar prolongado da criança nos instalava em um estado de interrogação e incitava ao combate, o final de *Lacrimosa* é atravessado por essa mistura profundamente incômoda de resignação e esperança, de lamento e utopia.

A economia figurativa que se formula em *Lacrimosa* é a de uma justaposição sem correspondência: entre o som e a imagem, entre a constatação da morte e a celebração da vida, entre o desejo de ver e a devolução do olhar. Se o Réquiem sugeria um lamento, um luto por um povo miserável e esquecido, mas os olhares-câmera das crianças e o homem que dança contrariavam essa figura da prece (pois eram também figuras da afirmação, do desejo, da resistência), essa oscilação retorna ao final e aponta novamente para o estranhamento, para essa energia figural que é tão indecível.

Raulino escreveu sobre *Lacrimosa* uma descrição que é também um poema:

1969 Marginal do Tietê a Luna a câmera-ôlho o fusca a chuva de um lado o rio do outro os povoadores avança mostra a cidade por dentro vai Luna mais depressa esses paredões terremotos pára Luna vou descer entrar na favela esse homem com a máscara de gazes achada no lixo/por Vertov! ele tem uma faca íntima depois avança eu recuo esses meninos com sapatos de mulher enormes achados no lixo esse guarda-chuva quebrado achado no lixo esses sorrisos ah não reconheço essa forma de mostrar junta revolta sentimento está impregnada que confusão estou gostando o menino está ferido na testa chora grita de medo eu avanço ele me olha grita vida e morte eu avanço ele grita explode o Réquiem Mozart Lacrimosa<sup>69</sup>.

Se *Tire Dié* anunciava uma nova figuração do povo no cinema latino-americano – no mesmo movimento em que se antecipava a muitas das recaídas posteriores nas formas gastas de um pensamento figurativo engessado –, *Lacrimosa* exhibe, numa dialética irresolvida, um compromisso simultâneo com energias díspares que povoariam os anos 1960: o ímpeto revelatório dos primeiros anos convive com a autocrítica da representação que sucedeu a euforia; o imperativo da intervenção nas lutas de liberação encampado pelo cinema latino-americano em 1968 é atravessado pela corrosão da linguagem do cinema marginal.

Se até os anos 1950 predominavam as figuras orgânicas, coesas e telúricas de uma massa homogênea chamada de povo por seus líderes, *Tire Dié* nos mostrou uma multidão de derrotados que se aglomera na desordem de um território marginal, enquanto um punhado de

---

<sup>69</sup>Sem referência precisa, disponível em: [http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/depoimentos/04\\_02\\_05.php](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/depoimentos/04_02_05.php)

vencedores o atravessa a uma distância segura, a seis metros do chão. O povo se desintegrou, e se existe aqui, é no vislumbre de uma subjetivação política embrionária ou no olhar indecível de uma criança. Em *Lacrimosa*, essas formas tortuosas da margem e essa aglomeração dispersa de viventes retornam exasperadas: o mergulho nas entranhas do território desfaz qualquer resquício de estabilidade das formas; a figuração não conhece distância justa do motivo (a proximidade é visceral); a *mise-en-scène* que era encontro e acolhimento se converte em desencontro e batalha campal; o jogo dos olhares-câmera, que tornava intolerável a sustentação do olhar contemplativo do espectador, agora se tornou obsessão e ataca também a relação entre quem filma e quem é filmado, transformando-a em um problema denso, irresolúvel; o lamento diante de um povo derrotado é também a instigação a golpes de câmera e de montagem de uma revolta por vir, mas que só pode existir, por enquanto, na energia figural que desponta em meio às canções e aos poemas.

*Experimento, en todos los sitios que he visitado en Cuba,  
en particular en Isla de Pinos, el sentimiento de algo así  
como un juego que nunca antes fuera jugado;  
es un juego deslumbrante.  
Jamás hemos visto un espectáculo parecido;  
un pueblo en el que cada individuo es creador.  
El juego existe a escala del individuo;  
el juego engendra el juego y el juego engendra el juego y así sucesivamente;  
es un pueblo completo que se encuentra en la escala de la creación.*

Marguerite Duras, 1967<sup>70</sup>

## CAPÍTULO 4

### O êxtase do povo: *Arrasta a Bandeira Colorida* encontra *P.M.*



*P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, 1961) + *Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Havana, Cuba, 1961. Da proa de um barco que traz homens e mulheres em busca de festa vemos as luzes da zona portuária da cidade. No interior dos bares enfumaçados, ao som dos ritmos afro-cubanos, o trabalho de figuração ressalta o movimento sinuoso dos corpos – que dançam ou cambaleiam bêbados –, as trocas de olhares cheios de desejo, o tilintar percussivo dos copos. O suor se mistura à fumaça dos cigarros e ao álcool derramado e compõe uma economia figurativa fluida, intensificada pelo alto contraste da fotografia, pelo desfoque frequente e pelas manchas na tela. Nessa multidão festiva filmada tão de perto, tudo

---

<sup>70</sup> DURAS, Marguerite. “Conversando con los realizadores y artistas del ICAIC”. *Cine Cubano*, n. 45/46, pp. 65-69.

aponta para um estado de embriaguez coletiva, que o curta-metragem *P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, Cuba, 1961) retrata em sua incandescência ambígua: haverá encontro e briga, harmonia e desordem nessa noite *habanera* de delírio e perdição.

São Paulo, Brasil, 1970. A partir de um conjunto de fotografias do carnaval de rua paulistano e de um repertório de marchinhas, Aloysio Raulino e Luna Alkalay realizam *Arrasta a Bandeira Colorida* (1970), curta-metragem que também elabora uma figuração do povo calcada nos signos da festa e da embriaguez. À primeira vista, os filmes parecem mais distantes do que próximos: se *P.M.* é uma incursão observacional herdeira das primeiras experiências do cinema direto norte-americano, *Arrasta a Bandeira Colorida* é um filme de montagem a partir de imagens fixas, cuja operação predominante parece reenviar a outras fontes latino-americanas: as fotomontagens de Fernando Birri ou filmes como *Now!* (1965), de Santiago Álvarez, cujas poéticas também se apoiam no tratamento cinético, sonoro e temporal das fotografias.

Há, assim, mais que uma afinidade de procedimentos estilísticos, uma economia figurativa próxima e, de forma ainda mais intensa, uma energia figural comparável. Em *Arrasta a Bandeira Colorida*, as fotografias dançam como os corpos nos planos-sequência de *PM*: em panorâmicas, *zooms* agressivos, tremores e balanços – com ou sem música – ao ritmo sincopado dos cortes da montagem, que alterna paradas na imagem e entrecosmos velozes numa musicalidade complexa. Além de compartilharem um motivo semelhante – a festa popular –, ambos figuram o povo como uma potência sensual, múltipla, atravessada por ambiguidades e opacidades. A sinuosidade das composições e a fluidez da montagem, os enquadramentos descentrados e o alto contraste da fotografia, as zonas de desfoque e os borrões que produzem um *flo* constante, a economia sonora baseada nos ritmos afro-cubanos e afro-brasileiros, as singularidades dos corpos em cena, tudo aponta para a elaboração de uma energia figural extática, plural, densa. Em Havana como em São Paulo, trata-se de elaborar, no cinema, uma potência estético-política do povo que escapa às configurações tradicionais da luta e do cinema políticos.

### **Potências de uma controvérsia figurativa**

*P.M.* se tornou mundialmente conhecido por ser o primeiro caso de censura do cinema cubano revolucionário. Após terem realizado o filme de maneira independente e o veiculado

na televisão sem qualquer constrangimento, os realizadores buscaram obter uma licença para sua exibição em uma sala de cinema especializada em curtas-metragens – autorização essa que, para espanto geral, foi negada. Impedido de circular publicamente à época em que foi lançado e condenado ao ostracismo, o filme passou cinquenta anos praticamente sem ser exibido ou mencionado pelos historiadores da produção cinematográfica da ilha. Um retorno aos textos dos relatórios de censura – e a seu vocabulário fortemente figurativo – nos permite avaliar como a figuração do povo, nesse caso, foi tratada não apenas como uma questão eminentemente estética e política, mas transformou-se em controvérsia pública e, efetivamente, em problema de Estado.

O Acordo oficial do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC) sobre a proibição do filme – que fora apresentado no dia 12 de maio de 1961 – começa com uma citação da lei de criação do Instituto, que assinala que “o cinema constitui, por virtude de suas características, um instrumento de opinião e formação da consciência individual e coletiva”, que colabora para tornar “mais profundo e diáfano o espírito revolucionário e a sustentar um fôlego criador”. E segue dizendo que “essa premissa tem normatizado o trabalho do ICAIC, garantindo uma produção acorde com as circunstâncias revolucionárias que vive o país”, para arrematar com o veredito: “a Comissão de Estudo e Qualificação de Filmes reunida em sessão ordinária acordou, depois de estudar o citado filme, proibir sua exibição, por oferecer uma pintura parcial da vida noturna *habanera*, que empobrece, desfigura e desvirtua a atitude que o povo cubano mantém contra os ataques arteiros da contrarrevolução às ordens do imperialismo ianque” (*apud* LUIS, 2003, p. 223).

É importante reter os traços gerais do contexto histórico preciso em que essa proibição acontece: nos primeiros anos de uma revolução ainda pouco sólida, fartos em episódios de sabotagem e focos de contrarrevolução (o filme é apresentado ao ICAIC menos de um mês após o famoso episódio da invasão da Playa Girón por mercenários a serviço dos Estados Unidos), o cinema é tido como um instrumento fundamental para a própria consolidação do processo revolucionário. Não nos esqueçamos de que o primeiro filme do cinema cubano revolucionário – *Esta Tierra Nuestra*, de Tomás Gutiérrez Alea (1959) – é realizado ainda durante a tomada do poder, pela cooperativa Cine Rebelde e pela Direção de Cultura do Exército Revolucionário, nem do fato de que o decreto de criação do ICAIC data de menos de três meses após a tomada de Havana pelos guerrilheiros. Para o bem ou para o mal, cinema e

revolução em Cuba são indissociáveis, e é por isso que a figuração do povo em um único filme de curta-metragem é tratada como questão de interesse nacional.

À época, instala-se uma controvérsia pública em torno do episódio de censura, que desperta preocupação em parte da classe artística quanto à garantia da liberdade de criação estética no novo regime. De um lado, o ICAIC – e, por extensão, o governo central –, cioso da preservação do espírito revolucionário; de outro, associações de artistas e especialmente o grupo ligado ao suplemento cultural semanal *Lunes de Revolución*, liderado pelo célebre escritor Guillermo Cabrera Infante, irmão de um dos realizadores de *P.M.*, que fora responsável pelo financiamento do filme e por sua exibição no programa de televisão ligado ao semanário. Em um texto de 30 de maio de 1961, enviado pela Comissão de Estudo e Qualificação de Filmes do ICAIC à Associação de Escritores e Artistas, o órgão reiterava que *PM*, embora “tecnicamente dotado de valores artísticos dignos de consideração, oferecia uma pintura parcial da vida noturna habanera que, longe de dar ao espectador uma correta visão da existência do povo cubano nesta etapa revolucionária, a empobrecia, desfigurava e desvirtuava” (*apud* LUIS, 2003, p. 224). No entanto, diante do temor despertado entre intelectuais e artistas de um ataque governamental à liberdade de expressão, o Instituto se apressa em propor projeções privadas do filme às “organizações de massas do povo cubano”, como a Central de Trabalhadores de Cuba (CTC), a Federação Estudantil Universitária (FEU), a Associação de Jovens Rebeldes, a Federação Democrática de Mulheres, as Milícias Nacionais Revolucionárias, entre outras, e se dispõe a retificar a decisão caso haja uma única solicitação por parte de alguma dessas organizações. Ao justificar a decisão, o ICAIC conclui que “ninguém mais autorizado do que esses organismos populares para determinar se a proibição de *P.M.* é uma justa medida de proteção do prestígio do povo de Cuba nesses instantes ou, ao contrário, é uma decisão antidemocrática e mutiladora da liberdade de expressão dos artistas de nosso país” (*apud* LUIS, 2003, p. 224).

No dia 31 de maio, é realizada uma reunião na Casa de las Américas, com a exibição fechada do filme a artistas, intelectuais e representantes de várias organizações populares. Após um debate que durou dezessete horas e após reafirmar que o filme seria “nocivo aos interesses do povo cubano e de sua Revolução”, o ICAIC decide manter a proibição, alegando – em palavras oficiais do Instituto – que o público reunido na projeção “esteve de acordo por imensa maioria, especialmente pelos defensores, ou pelos que simpatizavam com o filme, em proibir a exibição e dar por concluído o incidente” (*apud* LUIS, 2003, p. 225). Segundo o



relato de Emilio Saborido (2009), a cópia é devolvida aos realizadores, que não aceitam a proposta do ICAIC de realizar novas exposições para as associações de massa – uma vez que consideravam que todos esses organismos estariam irremediavelmente controlados pelo poder central –, não sem uma moção de protesto que reuniu mais de 200 assinaturas contra a proibição. Haveria ainda reuniões duas reuniões na Biblioteca Nacional com o próprio Fidel Castro e intensos debates nas páginas de *Lunes de Revolución* e em outros espaços, mas o fato é que as pressões não teriam força para derrubar a proibição e o filme permaneceria censurado por décadas.

Nas palavras de Emilio Saborido, “com *P.M.* se abria uma batalha pelo controle do poder cinematográfico cubano que se traduzia em duas formas de entender a sétima arte” (SABORIDO, 2009, p. 66). O “caso *P.M.*” entrou para a história como o primeiro episódio de censura à produção cultural no período revolucionário e vários autores convergem em dizer que a partir daí começaram tempos mais duros na relação entre os artistas e o governo. O semanário *Lunes de Revolución* teria de fechar as portas poucos meses depois, e seu diretor logo encontraria o caminho do exílio, junto com outros artistas e intelectuais – entre eles, o próprio Orlando Jiménez Leal. No documentário *La Otra Cuba* (Orlando Jiménez Leal, 1984), realizado no exílio, o realizador volta ao *affaire P.M.* e o retrata como episódio central na história cultural do período revolucionário, com direito a uma longa entrevista com Guillermo Cabrera Infante.

Haveria ainda outros episódios de censura e intrincadas disputas internas no ICAIC ao longo das décadas seguintes, mas o que interessa reter aqui é o aspecto eminentemente figurativo da controvérsia. As questões que nos interessam mais de perto são: por que a figuração do povo em *P.M.* incomoda tanto, a ponto de impor ao filme uma proibição tão severa e tantas vezes reiterada? Em que medida as alegações de parcialidade, empobrecimento, desfiguração, desvirtuação, desprestígio, nocividade e incorreção na figuração do povo presentes nos textos oficiais de justificação da censura nos ajudam a compreender, a contrapelo, a potência da invenção figurativa do filme?

### **Um povo em riste**

No dizer de Paulo Antonio Paranaguá, *P.M.* chega em um momento em que o cinema produzido no ICAIC caminha na direção oposta:

De saída, o filme não se enquadrava no clima de mobilização permanente, nem muito menos na visão edificante do proletariado portuário. Nesse sentido, o que incomodava não era tanto o que o filme continha, e sim o que não continha, o que deixava de fora. *P.M.* estava descomprometido com qualquer missão messiânica adjudicada ao cinema, em um momento em que tudo precisava passar pelo filtro das justificações ideológicas. E o documentário, justamente, era um terreno minado, disputado por diversos organismos (PARANAGUÁ, 2003, p. 48)<sup>71</sup>.



*Esta Tierra Nuestra* (Tomás Gutiérrez Alea, 1959)

Se atentamos para as figurações do povo que irrompem em Cuba logo após a revolução, veremos que predominam os motivos do trabalho, do compromisso coletivo, da coesão e da luta revolucionária. Num filme como *Esta tierra es nuestra* (1959), realizado ainda no correr da luta, trata-se de figurar a inauguração guerreira de um país em transformação radical através da ação autônoma de seu povo, que tomou as rédeas de sua história. A imagem mais emblemática do filme é, justamente, o plano que figura a chegada triunfal dos guerrilheiros a uma aldeia: inicialmente, vemos apenas uma estrada em aclave, vazia, até que, detrás da ladeira, desponta uma linha de soldados com a frente alta e as armas em punho, caminhando resolutos em direção ao vilarejo – e ao espectador.

---

<sup>71</sup> Tradução nossa. No original: “Desde luego, la película no cuadraba con el clima de movilización permanente ni mucho menos con una visión edificante del proletariado portuario. En ese sentido, lo que molestaba no era tanto lo que contenía, sino lo que no tenía, lo que dejaba fuera. *P.M.* estaba descomprometido con cualquier misión mesiánica adjudicada al cine, en un momento en que todo necesitaba pasar por el filtro de las justificaciones ideológicas. Y el documental, justamente, era un terreno minado, disputado por diversos organismos”.



*Esta Tierra Nuestra* (Tomás Gutiérrez Alea, 1959)

Os planos seguintes figuram uma festa. Diferentemente da celebração noturna, lasciva e sensual que caracterizaria dois anos depois *P.M.*, no entanto, trata-se de um festejo diurno, feito de abraços e sorrisos entusiasmados com o porvir da luta. O que se celebra na imagem é a união entre os camponeses e os guerrilheiros para a formação de uma coletividade inédita, propriamente revolucionária, que será responsável pela ruptura radical na história do país. O povo aqui é sinônimo de uma figura coletiva em estado de inauguração, cujos traços principais são a reunião dos corpos e a euforia revolucionária. A reunião é, aqui, um acontecimento estético e político, que dá ensejo a uma coletividade nova, assim como a euforia que se percebe nos rostos e gestos nunca fora dantes experimentada.



*Muerte al Invasor* (Tomás Gutiérrez Alea & Santiago Álvarez, 1961)

Podemos encontrar um desenvolvimento dessa primeira figuração revolucionária do povo em *Muerte al Invasor* (Tomás Gutiérrez Alea & Santiago Álvarez, 1961), filme realizado já no contexto do recém-criado ICAIC, que retrata justamente a resistência armada do povo cubano aos achques do imperialismo ianque em Playa Girón. A euforia revolucionária inaugural da aldeia de *Esta Tierra Nuestra* se transfigura aqui na multidão maciça dos comícios em Havana, nas colunas bem delineadas dos desfiles militares e nas fileiras de combatentes com destino ao litoral. A narração triunfalista, os enquadramentos geométricos, a música imponente e a montagem implacável figuram um povo em estado de mobilização permanente, sempre disponível para a luta.



*Muerte al Invasor* (Tomás Gutiérrez Alea & Santiago Álvarez, 1961)

Da multidão reunida na enorme praça às marchas militares, das colunas de soldados à *contra-plongée* das metralhadoras em riste, tudo aponta para a coesão, a linearidade, a altivez, o concerto dos corpos e das armas – seja na aclamação diante do líder, seja na disposição para o combate. Filas, desfiles, fileiras: civis e militares pertencem a uma mesma figuração retilínea e ritmada, cujo vetor aponta sempre para a frente. Trata-se de ostentar o caráter maciço, altivo, coerente e unívoco de um povo em riste, capaz de resistir – ao menos na ficção voluntarista elaborada pelo cinema – à potência planetária que o ameaça.

### **De um êxtase a outro**

Como escreve Jorge Ruffinelli, “enquanto a revolução, tão fresca (tinha apenas dois anos) se exibia triunfalista e até socialista (é o ano em que se assumiu como tal), aquelas imagens podiam ser interpretadas ou como resquícios de um mundo anterior ou como

provocação ideológica” (RUFFINELLI, 2012, p. 29). Se *Esta Tierra Nuestra* figura a euforia revolucionária inaugural e *Muerte al Invasor* o júbilo da primeira vitória massiva no combate à contrarrevolução, *P.M.* se lança à figuração de um outro êxtase popular, diametralmente oposto no espectro ideológico: aquela euforia diária, noturna, aquele júbilo recomeçado a cada madrugada e que, a princípio, não poderia estar mais distante da grande História ou mesmo da política. Nesse sentido, a sinopse descritiva escrita por Sabá Cabrera Infante é, ao mesmo tempo, modesta e profundamente reveladora:

P.M. é um pequeno ensaio de free cinema, seguindo, mais do que a escola inglesa, os filmes dos irmãos Maisles em geral e, em particular, Primary. (...) É uma sorte de documentário político, sem aparente linha argumental, que apanha as maneiras de se divertir de um grupo de habaneros em um dia de fins de 1960. Ou seja, trata-se de um mural cinematográfico sobre o fim de uma época. No filme se veem cubanos dançando, bebendo e, em um momento da peregrinação por bares e cabarés de “mala muerte”, uma briga. Começa cedo da noite na esquina de Prado e Neptuno e termina na madrugada do outro lado da baía, com o barquinho regressando de Havana a Regla (CABRERA INFANTE apud SABORIDO, 2009, p. 66).

Embora insista em ressaltar o caráter banal dos acontecimentos retratados no filme e o aspecto minoritário da empreitada fílmica, o realizador não hesita em qualificá-lo como “documentário político” e “mural cinematográfico sobre o fim de uma época”. As expressões são misteriosas e dão margem a múltiplas leituras: em que sentido *P.M.* poderia ser considerado um filme político? Que época é essa que está em vias de desaparecer? Se se trata do período pré-revolucionário, qual seria o sentido de retratar o seu fim em um filme tão jubiloso? Para onde apontaria o gesto político do cineasta que compõe esse mural? Nosso gesto aqui não consistirá em desvendar as intenções subterrâneas das breves descrições do autor, nem mesmo em seguir sua perspectiva de exegese do filme – em certo sentido, tratar-se-á, inclusive, de contrariá-la. No entanto, as expressões de Cabrera Infante nos permitem organizar o pensamento em torno da questão que interessa de perto a esta tese: que figuração do povo é essa que emerge em *P.M.*, e em que medida ela se distancia das anteriores, sem abandonar seu caráter político? Ou ainda, num segundo movimento: em quais aspectos o êxtase da boemia *habanera* é comparável ao êxtase carnavalesco de *Arrasta a Bandeira Colorida*, e em que sentido o filme cubano nos ajuda a pensar o brasileiro?

O contexto do aparecimento de *Arrasta a Bandeira Colorida* é muito diverso do de *P.M.* (a começar pelo abismo histórico e geográfico entre uma Cuba em pleno processo revolucionário e um Brasil saído da derrota de um golpe de Estado e que atravessava o período mais duro da repressão ditatorial), porém a inserção do filme no ambiente

cinematográfico local – e mesmo mundial – é certamente comparável. O panorama oferecido por um texto de Miguel Marías dá conta dos processos de radicalização estética e política no seio do cinema moderno em várias partes do mundo no pós-1968:

Por volta de 1968, o que vinha acontecendo de forma subterrânea, na Europa e em outras partes, atingiu a superfície nos acontecimentos de Maio em Paris e em seus ecos (menos visíveis) em toda parte, de Berkeley a Praga. Uma aparente ruptura aconteceu, embora fosse preciso alguns meses para começar a vê-la claramente, nas obras de vários cineastas ao redor do mundo: de Glauber Rocha a Dušan Makavejev, de Bernardo Bertolucci a Miklós Jancsó, de Jerzy Skolimowski a Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, de André Delvaux a Marco Bellocchio, de Pier Paolo Pasolini a Milos Forman, de Ruy Guerra a Nagisa Oshima, de Godard a Lewis (MARIAS, 2012)<sup>72</sup>.

No calor da hora, Fernando Solanas e Octavio Getino também apontavam a urgência do momento histórico e descreviam a alvorada do cinema militante em várias partes do mundo, com especial atenção à América Latina:

As interrogações apareciam como algo promissor, surgiam de uma situação histórica nova à qual o homem de cinema, como costuma acontecer com as camadas ilustradas de nossos países, chegava com certo atraso: dez anos de Revolução cubana, a epopeia da luta vietnamita, o desenvolvimento de um movimento de liberação mundial cujo motor se assenta nos países do terceiro mundo – a existência de massas revolucionadas, a nível mundial, se convertia no fato substancial sem o qual aquelas interrogações não poderiam ter sido propostas. Uma situação histórica nova para um homem novo, nascendo através da luta anti-imperialista, demandava também uma atitude nova e revolucionária aos cineastas de nossos países e, inclusive, aos das metrópoles imperialistas. A pergunta sobre se um cinema militante era possível antes da revolução começou a ser substituída em grupos ainda reduzidos pela interrogação sobre se o cinema era ou não necessário para contribuir à possibilidade da revolução. A partir de uma resposta afirmativa, o processo das possibilidades foi encontrando seu canal incipiente em numerosos países. Bastam como exemplos os filmes que diferentes cineastas estão desenvolvendo “na pátria de todos”, como diria Bolívar, por trás de um cinema revolucionário latino-americano, ou os *news reels* americanos, os *cinogiornale* do Movimento Studentesco, os filmes dos Estados Gerais do Cinema Francês e os dos movimentos estudantis ingleses e japoneses, que são a continuidade e o aprofundamento da obra de Joris Ivens ou de um Santiago Álvarez (SOLANAS & GETINO, 1988, p. 24)<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Tradução nossa. No original: “Around 1968, what had been happening – mostly underground in Europe as well as elsewhere – crashed to the surface in the May events in Paris and their more subdued (or less publicised) echoes everywhere, from Berkeley to Prague. An apparent break happened, although it took some months to begin to see it clearly, in the work of several filmmakers around the world: from Glauber Rocha to Dušan Makavejev, from Bernardo Bertolucci to Miklós Jancsó, from Jerzy Skolimowski to Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, from André Delvaux to Marco Bellocchio, from Pier Paolo Pasolini to Milos Forman, from Ruy Guerra to Oshima Nagisa, from Godard to Lewis”.

<sup>73</sup> Tradução nossa. No original: “Los interrogantes aparecían como algo promisorio, surgían de una situación histórica nueva a la que el hombre de cine, como suele ocurrir con las capas ilustradas de nuestros países, llegaba con cierto atraso: diez años de Revolución cubana, la epopeya de la lucha vietnamita, el desarrollo de un movimiento de liberación mundial cuyo motor se asienta en los países del tercer mundo; vale decir la existencia de masas a nivel mundial revolucionadas se convertía en el hecho sustancial sin el cual aquellos interrogantes no podían haber sido planteados. Una situación histórica nueva a un hombre nuevo naciendo a través de la lucha antimperialista demandaba también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas de nuestros países e

No Brasil, guardadas as devidas proporções (a começar pela quase ausência de um cinema militante feito na clandestinidade, aos moldes argentinos ou colombianos), um grupo extremamente expressivo de cineastas se radicaliza a partir de 1968, tomando o rumo de uma figuração explícita da luta política: são as cenas de tortura de *Jardim de Guerra* (Neville d'Almeida, 1968), *A Vida Provisória* (Maurício Gomes Leite, 1968) e *Manhã Cinzenta* (Olney São Paulo, 1968); a sugestão da guerrilha armada em *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1970) ou sua presença maciça no final de *Desesperato* (Sérgio Bernardes Filho, 1968); a empreitada documental de Glauber Rocha e Affonso Beato na Passeata dos 100 Mil em 1968 (1968), entre muitos outros exemplos possíveis. Praticamente ao mesmo tempo em que João Silvério Trevisan filmava e montava na clandestinidade o *ciné-tract* febril *Contestação* (1969), petardo expressamente dirigido contra a ditadura, Raulino e Luna Alkalay decidiam fazer um filme sobre o carnaval. Embora não conheçamos registros sobre a recepção do filme, não seria de se espantar que a fortuna crítica de *Arrasta Bandeira Colorida* à época tenha sido semelhante à de um filme como *Antes, o Verão* (Gerson Tavares, 1968), que também se distanciou da luta política contra a ditadura para figurar um drama burguês naquele momento histórico explosivo e acabou esquecido, destruído por seu autor frustrado e só recuperado há alguns anos entre as latas desconhecidas de uma cinemateca<sup>74</sup>.

---

incluso de las metrópolis imperialistas. El interrogante de si un cine militante era posible antes de la revolución comenzó a ser sustituido en grupos aún reducidos por el si era o no necesario para contribuir a la posibilidad de la revolución. A partir de una respuesta afirmativa, el proceso de las posibilidades fue encontrando su incipiente cauce en numerosos países. Basten como ejemplo los filmes que distintos cineastas están desarrollando “en la patria de todos”, como diría Bolívar, detrás de un cine revolucionario latinoamericano, o los *news reels* americanos, los *cinigiornale* del Movimiento Studentesco, los filmes de los Estados Generales del Cine Francés y los de los movimientos estudiantiles ingleses y japoneses, continuidad y profundización de la obra de un Joris Ivens o un Santiago Álvarez.

<sup>74</sup> O filme foi localizado em 2005 pelo conservador-chefe da Cinemateca do MAM, Hernani Heffner, e restaurado alguns anos depois por iniciativa de Rafael de Luna Freire.



*P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, 1961)



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Se as figurações revolucionárias do povo ressaltavam o êxtase das ações coletivas de enorme envergadura histórica – a resistência em Playa Girón, a própria Revolução –, *P.M.* retrata o júbilo carnal contido em eventos banais, corriqueiros, concentrados em uma única noite de festa popular. No primeiro plano do filme, um pequeno barco chega à zona portuária de Havana trazendo os notívagos que partem em direção aos bares e cabarés da cidade; no último, alta madrugada, após as sequências embriagadas de música, bebida e baile, o barquinho se afasta da região boêmia levando de volta os bêbados em direção ao outro lado da baía. Em *Arrasta a Bandeira Colorida*, a concentração temporal é muito semelhante: o filme começa noturno, privilegiando imagens em um sambódromo em toda a primeira metade, para depois retratar o carnaval diurno pelas ruas da cidade. Lá como aqui, o êxtase começa febril e se torna mais e mais embriagado, até a ressaca do fim de festa.





*P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, 1961)

Frente à organicidade de um povo íntegro e mobilizado, *P.M.* figura a confusão enérgica dos bares, a música improvisada e o baile espontâneo, a imprevisibilidade da noite *habanera*. Aos planos fixos e gerais da celebração triunfalista da revolução, o filme contrapõe os movimentos intensos e a proximidade de um êxtase físico, ébrio, numa figuração epidérmica e tátil dos corpos. Contudo, nessa outra modalidade de figuração do corpo popular também desponta um traço político, que reside justamente na afirmação do povo como energia múltipla, imprevisível, indomável (pelos governos, pelos discursos, pelas grades da representação correta e desejável). Tanto *P.M.* quanto *Arrasta Bandeira Colorida*, de forma mais ou menos indireta, encontrarão na celebração extática dos corpos populares uma energia de resistência e uma singular potência de invenção.

## Formas da embriaguez



*P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, 1961)

A economia figurativa de *P.M.* é inteiramente governada pelo signo da fluidez. A começar pela concentração temporal no período noturno, tudo na matéria plástica do filme se contrapõe aos contornos rijos, claros e diretos dos filmes revolucionários: a noite, reino da indeterminação figurativa – o tempo dos contornos imprecisos, das zonas de sombra, das regiões de indistinção –, empresta o mote que impregna todo o resto: do privilégio a certos motivos visuais até as escolhas de enquadramento, da aposta no alto contraste fotográfico aos movimentos sinuosos da câmera, do jogo com os reflexos até a aposta nas luzes estouradas, toda a arquitetura visual aponta para a fluidez.

Do ponto de vista do que se filma, *P.M.* privilegia motivos visuais que materializam estados da matéria líquidos ou gasosos: abundam os planos-detalle que enfatizam a espuma das cervejas, a água ondulante do mar, o suor nos rostos, a fumaça dos cigarros. É como se a textura do filme absorvesse os vapores do álcool que exala dos corpos dançantes e fosse tão tomada pela embriaguez quanto seus personagens. A visão turva da embriaguez também tinge a preferência de *P.M.* pelas superfícies de transparências imprecisas: as luzes bruxuleantes do

porto na água, o espelho sujo do balcão do bar que reflete nebulosamente os corpos dos frequentadores, as recorrentes janelas embaçadas que transformam o interior dos estabelecimentos em um território fluido e cambiante.



*P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, 1961)

O tratamento fotográfico também contribui sobremaneira para a construção dessa arquitetura visual: as luzes sobressalientes produzidas pelo alto contraste, na medida em que estouram, criam zonas de sombra mais densas, impregnando cada imagem de um *flo* muito intenso. Nessa atmosfera fluida, tomada por líquidos e gases – suor, fumaça, cerveja – e acentuada pelos sobrequadramentos – janelas embaçadas, espelhos turvos –, as figuras humanas se exibem como que banhadas pela luz leitosa do interior dos bares. Especialmente na segunda metade do filme – que retrata a preparação de uma apresentação musical e alguns lances do concerto –, o filme se enche de silhuetas, formas imprecisas, brancuras mais radiantes e negruras mais densas.

Como um filme essencialmente musical, *P.M.* retrata diversas cenas de dança nos bares e cabarés. Essa figuração privilegiada do movimento perpétuo do corpo se desdobra no movimento constante e sinuoso da câmera, que se imiscui entre os grupos para traçar, junto

dos corpos bailantes, trajetórias irregulares e imprevisíveis – que culminam nas entradas e saídas abruptas de quadro. A agitação dos corpos contamina o frenesi da câmera, que não suporta a inércia: se um casal começa a dançar num espaço exíguo, o quadro se move das nádegas ao rosto, e deste de volta aos pés; um breve *close-up* de alguém que dança muito rapidamente conduz a um reenquadramento súbito, que encontra outro rosto na pequena multidão; mesmo quando fora dos bares, é preciso estar a bordo de um veículo em movimento para retratar as luzes da zona portuária.



*P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, 1961)

A dramaturgia operada pela montagem segue a mesma toada: não há personagens, nem discursos; o que o filme nos oferece é uma imersão sensorial na noite *habanera*, inteiramente constituída por planos breves, quase sempre com muito movimento e agitação em seu interior. A montagem constrói *raccords* baseados no movimento e na forma dos corpos que dançam, conversam, bebem, fumam, tocam instrumentos musicais; compõe sequências que se costuram muito mais a partir de ressonâncias visuais do que de quaisquer lógicas narrativas. Se vemos um plano-detalle das costas de uma dançarina, no qual se pousa a mão do parceiro, um *raccord* logo faz migrar o olhar para a mesma região do corpo de uma outra mulher que dança, sozinha, no canto do bar – e, de lá, de volta ao casal.



*P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, 1961)

Algo semelhante ocorre com as variações de escala: a montagem salta constantemente do plano-detalhe ao plano geral, das pequenas multidões de espectadores à epiderme dos casais que dançam, do ambiente do bar à mão do percussionista. Se os cortes quase sempre mutilam a continuidade dos movimentos – um passo de dança a meio caminho, alguém que anda de um lado a outro do bar e não chega até o destino –, é porque o que interessa à montagem é transferir a energia desse movimento interrompido em pleno curso ao plano seguinte, como se um corpo pudesse emprestar ao outro o suíngue, como se uma imagem pudesse reter da anterior a sensualidade que lhe é constitutiva e contaminar a seguinte.



*P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, 1961)

O movimento durante quase toda a duração de *P.M.* é perpétuo porque a montagem não permite que a forma corporal cambiante se estanque em uma postura; porque a intensidade dessa economia figurativa não admite a inércia. A construção sonora do filme aponta para uma direção semelhante. Já no início, quando o barco chega ao porto, só o que ouvimos é o ruído do barco a contaminar o barulho das conversas entre os tripulantes. Mas dessas conversas não se distingue uma palavra sequer: no flanco oposto dos filmes revolucionários, em que predominavam as palavras de ordem e as locuções em *voz over* imponentes, *P.M.* se interessa pelas conversas enquanto uma materialidade plástica, musical, que comporá a banda sonora do filme em pé de igualdade com os tambores, os violões ou as vozes cantadas. Como escreve Bob Taber,

Trata-se de uma abstração artística, uma tentativa de fundir a poderosa e excitante música afrocubana com suas correspondentes sequências e impactantes imagens e os sons naturais do ambiente. A música de *PM* não é música de fundo, da maneira que o espectador corrente entende o termo. Ao contrário, quando a música constitui o tema central, são as imagens, uma fugaz visão da vida noturna na região portuária de Havana, que se convertem em fundo para a música (TABER, 2012, pp. 8-9).<sup>75</sup>



*P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, 1961)

<sup>75</sup> Tradução nossa. No original: “se trata de una abstracción artística, un intento de fundir la poderosa y excitante música afrocubana, con sus correspondientes secuencias e impactantes imágenes y los sonidos naturales de ambiente. La música de *PM* en sí, no es música de fondo, a la manera que el espectador corriente entiende el término. Al contrario, cuando la música constituye el tema central, son las imágenes, una fugaz visión de la vida nocturna en los muelles de La Habana, las que se convierten en el fondo de la música”.

Ao som indistinto das conversas ruidosas que não conformam palavras ou frases logo vem se juntar a música: o *son*, a rumba e outros ritmos afro-cubanos enchem a banda sonora de *P.M.* do começo ao fim, com sua pulsação vibrante e seu *crescendo* de intensidade que rimam com a figuração extática do filme. Se é possível estabelecer um pequeno arco narrativo em seis movimentos – a chegada à Playa de Marianao, o início da noite, o clímax apoteótico, a calma, a ressaca e o regresso –, este se vincula diretamente à banda sonora: após os ruídos de barco da chegada, a montagem faz conviver a música improvisada em meio aos frequentadores – os violões e instrumentos percussivos dividindo espaço com os dançarinos – e os ruídos de conversas, risadas, disputas verbais. O *son*, mais melódico, apoiado nas cordas, oferece a atmosfera sonora para o início da embriaguez. Pouco a pouco, a confusão nervosa dos bares atinge um clímax: a melodia que anima os casais cede espaço à explosão percussiva da rumba, que parece contaminar a multidão e convidar todos a dançar – o êxtase corporal se realiza na apoteose *rumbera*. O quarto movimento – o da calma – é constituído pelo concerto do lendário percussionista Chori e sua banda em um bar de iluminação baixa, já vazio, frequentado por uns poucos notívagos inveterados e casais apaixonados. A ressaca de fim de noite vem com um bolero, cuja sonoridade já não retém os traços da captação direta e sim parece reproduzida em um rádio distante: a música soa enquanto as luzes dos bares se acendem e os braços dos frequentadores pendem sobre as mesas, entre os olhares fundos e os últimos tragos. Ao final, quando o ruído do barco de regresso a Regla já soa, ainda ouvimos ao longe os últimos acordes do bolero final.

Assim como a arquitetura visual do filme, a construção sonora de *P.M.* também prima pela fluidez e pelo convívio entre camadas distintas. Ainda que a qualidade um tanto precária da cópia digital com a qual trabalhamos não permita análises mais finas, é notável que o trabalho sonoro privilegia a combinação entre ruídos e música. É extremamente difícil distinguir as letras das canções e o som alto das conversas indistintas no interior dos bares contamina os três primeiros movimentos – que ocupam dois terços da duração do filme. No quarto movimento os ruídos se aquietam para deixar soar a música do conjunto de Chori em todo o seu esplendor e no quinto o bolero soa nítido, como *score* musical do fim de noite, mas logo se junta às últimas conversas e ao barulho do barco para animar o regresso.

Em todo o filme, a música soa forte e é parte fundamental da intensidade energética da economia figurativa de *P.M.* O frêmito corporal, o tremor das imagens, a instabilidade dos contornos, a embriaguez das texturas, a fluidez do tratamento fotográfico, a intensidade da

música afro-cubana compõem uma energia figural singular, que encontra na apoteose popular dos recintos de *mala muerte* da Playa de Marianao uma vibração inaudita. A embriaguez extática do povo, longe de representar sua decadência – como queriam os censores –, é o signo máximo de sua potência e vitalidade.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Como veremos, a energia figural construída em *Arrasta a Bandeira Colorida* é certamente comparável à de *P.M.*, mas à primeira vista tudo parece opor as arquiteturas visuais dos dois filmes. Se *P.M.* se apoiava nas conquistas do cinema direto para construir uma imersão sensorial na noite *habanera* – a começar pela extrema fluidez da câmera que se imiscui entre os corpos dançantes –, o filme de Raulino e Alkalay enfrenta um primeiro desafio: como extrair energia cinética de imagens majoritariamente fixas? Se em *P.M.* as imagens-movimento se impregnam de uma variação ainda mais intensa nos enquadramentos moventes, em *Arrasta a Bandeira Colorida* é a partir de um conjunto de fotografias que a montagem terá de construir sua energia própria.

Após uma introdução animada pela marchinha *Ó Abre Alas!*, constituída por recortes de uma série de desenhos de uma publicação carnavalesca – cuja montagem faz pensar no trabalho de reapropriação de Santiago Álvarez com as páginas de revistas em filmes como *Now* (1965) ou *LBJ* (1968) –, vemos as primeiras imagens fotográficas: em vários ângulos diferentes, as fotografias retratam um desfile carnavalesco no Vale do Anhangabaú – lugar de dispersão das escolas de samba que desfilavam à época pela Avenida São João. O traço figurativo que logo desponta aqui é uma intensa vibração das imagens: desde tremores e variações de luz quase imperceptíveis, quando uma única fotografia é sustentada por alguns



segundos, até uma tremulação incisiva das imagens, reenquadradas velozmente de um lado a outro (como que sacudidas por uma mão em frente à câmera). Embaladas pela banda sonora, as fotografias como que dançam ao som das marchinhas.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

À tremulação incisiva, somam-se outros procedimentos de reenquadramento da mesma imagem fotográfica: movimentos de *zoom in* e *zoom out* velozes; reenquadramentos laterais que fazem o olho deslizar pela fotografia como numa panorâmica sobre uma paisagem; variações bruscas de escala que revelam diferentes porções da imagem; movimentos giratórios que invertem o eixo do olhar. Na mesma toada, a montagem é tomada pelo frenesi: em inúmeros cortes e justaposições, as imagens se sucedem como lampejos, em durações muito diferentes que fazem com que o ritmo seja fortemente dinâmico e imprevisível. Entre uma imagem e outra do desfile, interpõem-se brevíssimos planos-detalle da arquitetura da cidade: luzes, fragmentos da arquibancada, pedaços de chão.

O altíssimo contraste do tratamento fotográfico também cria movimento: as luzes estouradas do sambódromo se destacam em meio à escuridão da noite, assim como os rostos negros nas fantasias predominantemente claras. O estouro acentuado das luzes conduz à abstração: por vezes, são massas de brancura que dançam sobre a negrura da noite. O movimento aqui não advém apenas dos corpos que dançam o carnaval – se espalha pelas cores, pelas formas, pelas sombras, pelas sombras e pelos reflexos na arquitetura da cidade.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Se, mesmo constituído quase integralmente de imagens fotográficas, *Arrasta a Bandeira Colorida* é um filme fortemente enérgico, dinâmico, com ritmo contagiante, isso se deve às operações da montagem. Os reenquadramentos diversos, a intercalação entre planos brevíssimos e outros mais longos e a multiplicação frenética das imagens injetam fluidez no filme. O auge dessa fluidez se dá nas operações de fusão, que vez por outra fazem com que os rostos dos passistas se messem à paisagem da cidade.



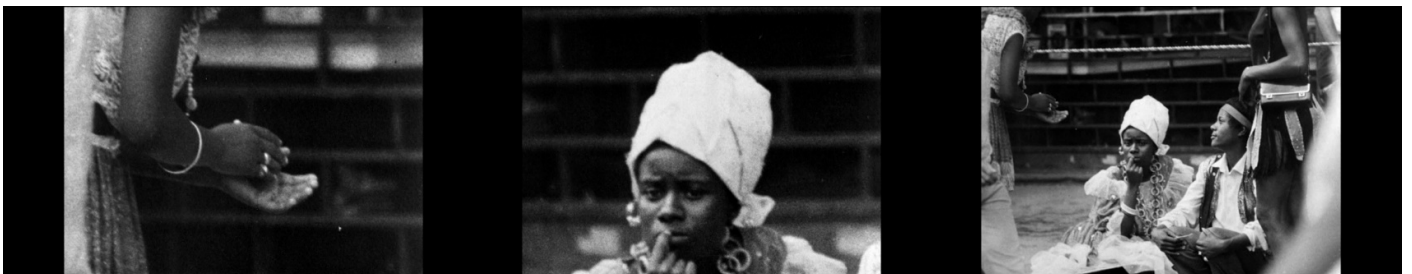
*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

A fluidez também se manifesta no privilégio de alguns motivos visuais: se em *P.M.* predominavam as janelas embaçadas, o suor e a espuma da cerveja, aqui saltam aos olhos os motivos aquáticos. As poças d'água na avenida encharcada pela chuva se somam aos estouros das luzes, aos constantes desfoques do tratamento fotográfico e às largas zonas de sombra para criar uma economia figurativa igualmente marcada pela indeterminação dos contornos e pelo intenso *flo* que toma conta do filme em vários momentos. Nalgumas imagens, é muito difícil distinguir onde começa um corpo e termina outro, onde termina um rosto e onde começa a cidade.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Há uma diferença fundamental, entretanto. Se a fluidez em *P.M.* opera quase sempre num *crescendo* de intensidade embalado pela música, esse mesmo traço figurativo se mostra, em *Arrasta a Bandeira Colorida*, muito mais acidentado, sincopado, cheio de arestas. A montagem frequentemente interpõe brevíssimos planos-detelhe que rompem momentaneamente com a figuração extática do carnaval; a decomposição do movimento – via repetições diferidas da mesma imagem fotográfica, reenquadramentos laterais, *zoom* – desconstrói a continuidade figurativa. É como se a celebração carnavalesca dos corpos populares estivesse sempre sob suspeita, contrariada por outros vetores figurativos que interrompem o fluxo e impedem qualquer imersão apaziguada do olhar.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

## Fluidez acidentada

A interrupção constante do *continuum* figurativo tem como correspondente sonoro a forte presença dos silêncios (traço característico das bandas sonoras dos filmes de Aloysio Raulino). Se a arquitetura sonora de *P.M.* privilegia o ostensivo preenchimento – materializado na multiplicação das camadas de ruídos e música –, a de *Arrasta Bandeira Colorida* preza pela extrema depuração: só o que ouvimos são alguns fragmentos de marchinhas de carnaval, entrecortados por silêncios expressivos. Na introdução, o filme aponta um falso caminho e aparenta ser uma simples ilustração de um conjunto de marchinhas célebres do repertório carnavalesco com imagens a festa pelo centro de São Paulo. Logo percebemos, contudo, que tão importante quanto a escolha das canções – algumas delas encarnando diálogos sugestivos com as imagens – são os momentos de silêncio, esculpidos com precisão obsessiva pela montagem.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

O primeiro desses silêncios abruptos não poderia ser mais expressivo. Após o refrão da marchinha *O Teu Cabelo não Nega*, que anima a primeira sequência após a introdução, fortemente cinética (todo o repertório dos reenquadramentos, aproximações, distanciamentos e fusões se esboça já aqui), há um corte súbito no som e passamos a ver um breve conjunto de corpos negros de passistas em completo silêncio. Essa sequência de fotografias culmina em um movimento veloz de *zoom in* sobre um plano geral da avenida tomada pela escola de samba e pela arquibancada: no centro da imagem, porém, divisamos a presença insólita e maciça de um carro de polícia.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

O silêncio que encerra a metade noturna do filme é ainda mais incisivo: dura mais de um minuto (mais do que qualquer fragmento de canção em toda a banda sonora do filme) e traz consigo um conjunto de imagens predominantemente preservadas em sua fixidez e em seu enquadramento estável – o que contrasta fortemente com a intensa mobilidade da montagem até esse momento. A única imagem a romper esse padrão de estabilidade do

quadro é justamente a de um policial, sobre a qual há um reenquadramento lento em *zoom in*. A posição do policial no quadro – a angulação torta, o corpo emoldurado por regiões de escuridão – sugere uma tomada rápida, pouco preparada, de esguelha, que também rompe com a figuração majoritariamente franca e esbelta dos corpos dos passistas.

A inserção dessa fotografia na composição desse longo silêncio faz parte de uma figuração que prioriza as margens do espetáculo carnavalesco: as arquibancadas, os espectadores que observam o desfile, os cantos esvaziados da avenida, os olhares de cansaço e, notadamente, a presença da polícia em meio à multidão. Mas esse silêncio povoado pelas beiradas do espetáculo é ainda mais incisivo porque sucede a celebração da potência do samba como expressão da negritude do fragmento anterior, composto por várias imagens dos desfiles tomando a avenida e animado pela canção *Na Pavuna*, de Candoca da Anunciação e Almirante, cuja letra traz os seguintes versos:

*Na Pavuna  
Tem um samba  
Que só dá gente reiúna  
O malandro que só canta com harmonia,  
Quando está metido em samba de arrelia,  
Faz batuque assim  
No seu tamborim  
Com o seu time, enfezando o batedor.  
E grita a negrada:  
Vem pra batucada  
Que de samba, na Pavuna, tem doutor*

Essa exaltação visual e sonora do samba é contrariada pelo silêncio repleto de policiais por todos os lados. Na economia figurativa de *Arrasta a Bandeira Colorida*, marcada por essa fluidez sempre acidentada, esse fluxo constantemente interrompido, começa a saltar aos olhos uma tensão dialética entre a afirmação do êxtase carnavalesco e o vislumbre do horizonte de opressão cotidiana.

## **Utopia e desastre**

Na metade diurna de *Arrasta a Bandeira Colorida*, essa fluidez acidentada assume formas ainda mais incisivas. Uma delas é o corte radical que interrompe a celebração da festa popular para figurar abruptamente seu entorno de opressão. Da leve *contra-plongée* que ostenta a dignidade do monarca negro, que ocupa o centro do quadro e encara a câmera em

toda sua opulência carnavalesca, o olhar é transportado, velozmente e sem escalas, para a *plongée* de uma mulher negra de roupas esfarrapadas sentada na calçada, emoldurada pelas pernas indiferentes dos homens de terno e gravata ao redor.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

É como se a montagem, momentaneamente dialética, encarnasse uma tensão irresolvida entre a afirmação da potência política do carnaval – esse instante glorioso de reversão do cotidiano popular, tantas vezes evocado na arte brasileira, de *A Lira do Delírio* (Walter Lima Jr., 1978) a *Antropologia da Face Gloriosa* (Arthur Omar, 1997) – e a constatação da opressão cotidiana, secular, que se manifesta ali mesmo no canto da avenida. É justamente em um texto recente de Omar, refletindo sobre sua célebre série de fotografias carnavalescas começada em 1973, que encontramos uma tensão semelhante:

Aos olhos do fotógrafo, naqueles momentos cruciais, momentos de intensa dilapidação da essência, os retratados pareciam vindos de outro universo. Cada um era uma população ou uma tribo de uma só pessoa, pertencente a uma esfera de total disfarce, mas, ainda assim, dividido em grupos estudáveis e passíveis de descrição (embora in-descritíveis). Ali, havia simulações de mundos que aparentemente eram primitivos, saídos do interior do inconsciente coletivo e transformados pela fantasia concreta de outros mundos, encaixados como cartas de baralho (OMAR, 2018).

A tensão entre a “esfera de total disfarce” e a singularidade irreduzível do rosto, perseguida por Omar em cada uma das fotografias, é semelhante àquela buscada por Raulino e Alkalay em *Arrasta a Bandeira Colorida*. No filme, contudo, a essa tensão se sobrepõe uma outra: o êxtase carnavalesco é constantemente interrompido pelo vislumbre da opressão diária, onde não há disfarce possível. A vizinhança material entre o mundo da potência de simulação e a concretude do desastre social brasileiro, constantemente justaposta e reafirmada



pela montagem, transforma o filme em um terreno acidentado, em que a potência política do êxtase é simultaneamente celebrada e contrariada, instaurada e interrompida.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Noutros momentos, essa tensão irresolvida não é obra de corte e justaposição, e sim habita uma só imagem fotográfica, nas muitas sínteses iconográficas extraordinárias das quais é feito o filme. Numa delas, um punhado de foliões aparece sentado em plena avenida, com suas fantasias monárquicas, qual uma insólita família real europeia de pele negra. No fundo do quadro, os espectadores assistem à cena com seus trajes diários de trabalho, enquanto dois policiais velam pela ordem pública. O contraste radical entre o primeiro e o segundo planos da imagem – que figura a um só tempo a fragilidade e a efemeridade da utopia carnavalesca, sua alteridade extrema em relação ao cotidiano gris da cidade e o horizonte de opressão sempre à espreita – é uma síntese prodigiosa das forças em jogo na economia figurativa de *Arrasta a Bandeira Colorida*.



*Seja Marginal, Seja Herói* (Hélio Oiticica, 1968) + *Arrasta a Bandeira Colorida* (Raulino & Alkalay, 1970)

Outra síntese iconográfica prodigiosa é a imagem de um homem estirado no chão da avenida, com os braços abertos, como um corpo sem vida estendido na rua em pleno carnaval. É impossível não reconhecer as ressonâncias da célebre bandeira-poema de Hélio Oiticica (1968), realizada apenas dois anos antes de *Arrasta a Bandeira Colorida* a partir de uma fotografia do cadáver do bandido conhecido como Cara de Cavalo, executado por um esquadrão da morte ainda nos primeiros anos daquela ditadura. A distensão cadavérica, a posição dos braços, a evocação visual da marginalidade, os ecos crísticos ressoam com força nesse corpo insólito, que transforma a avenida carnavalesca em cena improvável da morte diária.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Mas talvez a mais contundente das operações do filme a encarnar a tensão figurativa entre utopia e desastre esteja presente nos momentos em que um reenquadramento lateral faz o olho percorrer a fotografia, até que um signo insuspeito de opressão apreça, num lampejo, em uma região inaudita da imagem. Num desses momentos, duas moças e um rapaz posam altivos para a câmera, até que um reenquadramento súbito para a direita nos faz perceber que aquela cena da celebração carnavalesca também contém em seu interior uma dupla de policiais que parece caminhar em direção ao grupo. Noutra, mais sutil, um menino vestido com um chapéu encara a câmera, até que um reenquadramento para a direita revela, no canto inferior do quadro, a visão inconfundível de um coturno militar.

Se, nas primeiras sequências do filme, os constantes e velozes reenquadramentos buscavam injetar energia cinética nas imagens fixas e catalisar a embriaguez extática, nesses outros momentos é como se o deslocamento do olhar provocado pelo reenquadramento escrutinasse o interior da imagem, mergulhasse em suas entranhas para revelar, no cerne mesmo do êxtase carnavalesco, a ameaça renitente da repressão. O carnaval, essa espécie de zona utópica temporária em que a figura de um povo altivo, poderoso e feliz se esboça momentaneamente como promessa de um povo por vir, é também o terreno da perpetuação da violência cotidiana do poder, sempre à espreita – mesmo que nas bordas ou no fundo do

quadro, mesmo que para percebê-la seja preciso desfazer a festa e deslocar o olhar para suas margens. Se temos em conta que o contexto de fabricação do filme é o sombrio Brasil pós-AI-5, a montagem de *Arrasta a Bandeira Colorida* aparece como um dos mais sofisticados dribles à censura que imperava à época: um inofensivo filme sobre o carnaval paulistano transformado em vigoroso campo de pensamento político.

### **Embriaguez: do êxtase à dissolução**



*P.M.* (Sabá Cabrera Infante & Orlando Jiménez Leal, 1961)

Tanto em *P.M.* quanto em *Arrasta Bandeira Colorida* há uma passagem muito marcada entre o êxtase noturno e sua dissolução, entre o auge da embriaguez festiva e o começo da ressaca. Nos dois filmes, a economia figurativa se transforma drasticamente na passagem entre esses dois momentos. Se em *P.M.* os dois primeiros terços do filme figuram os bares abarrotados, a extrema mobilidade da dança que rima com os deslocamentos da câmera pelo espaço e a intensidade orgástica da música afro-cubana percussiva, o entrecho final revela uma distensão e uma oposição simétrica a esse êxtase: os planos se esvaziam e passam a compor retratos com figuras humanas isoladas no centro do quadro; os enquadramentos passam preferir a fixidez à mobilidade anterior, o bolero soa distante no rádio, tingindo a cena de uma melancolia de fim de noite.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Em *Arrasta a Bandeira Colorida*, a passagem entre a noite e o dia é sintetizada em um corte abrupto que interrompe a noite extática do Vale do Anhangabaú e justapõe uma fotografia de um homem sentado na calçada, com a cabeça entre os joelhos. A ressaca misturada à continuação da festa no dia seguinte começa com a melodia romântica de *As Pastorinhas*, enquanto vemos as únicas imagens-movimento do filme, um pequeno fragmento de cinco planos. A câmera, situada no meio da rua, figura a dispersão de um desfile na avenida, a passagem dos últimos passistas e os espectadores em volta. Se em *P.M.* a fluidez da câmera que se imiscuía entre os dançarinos amontoados nos bares figurava o êxtase da embriaguez noturna, em *Arrasta Bandeira Colorida* a mobilidade das imagens, ao contrário, nos mostra uma festa que insiste em durar, enquanto se mistura com a vida diurna da cidade em um outro estado de embriaguez, menos extático e mais melancólico, mais atravessado pelos espaços vazios, pelo cansaço, pelos restos de fantasias já se acumulam nas beiradas da rua.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Em *P.M.*, a câmera se infiltrava entre os corpos bailantes nos bares, buscava se imiscuir na multidão e retratar por dentro o êxtase de uma festa em curso. Em um texto publicado logo em seguida às primeiras exposições privadas do filme, ainda em 1961, o então crítico Néstor Almendros escrevia:

A cámara-bisturi se traslada como um noctámbulo incansável de Regla, na lancha em direção ao porto de Havana, aos cafés de Cuatro Caminos, para terminar nos botecos da praia de Marianao e de volta a Regla. O procedimento não poderia ser mais simples: é o cinema espontâneo, o *free cinema* que está tão em voga agora no mundo. A cámara escondida, nunca impertinente, vai recolhendo coisas sem que os fotografados o saibam (ALMENDROS, 2012, p. 6)<sup>76</sup>.

Embora haja olhares-câmera aqui e ali, é notável que não há um esforço para que a câmera se faça notada. O ritmo e a energia de *P.M.* devem muito de sua intensidade a essa presença orgânica da câmera nos bares, a esse antecampo que preserva sua discrição para melhor retratar a integridade da festa. Em *Arrasta a Bandeira Colorida*, ao contrário – e especialmente nesse trecho das imagens-movimento –, a câmera de Raulino e Alkalay persegue os olhares frontais, deseja esse encontro que instaura a relação de alteridade entre quem filma e quem é filmado. Inscrita na duração da imagem-movimento, a relação se sustenta e se transforma, apostando em uma figuração atravessada também pela diferença. O caráter acidentado da figuração de *Arrasta a Bandeira Colorida* também se sustenta nesse trabalho de câmera que expõe o antecampo e aposta ativamente numa aproximação que não evita o confronto – ao contrário, persegue-o.

---

<sup>76</sup> Tradução nossa. No original: “La cámara-bisturí se traslada como un noctámbulo incansable de Regla, en la lancha al puerto de La Habana, y a los cafés de Cuatro Caminos, para terminar en los timbiriches de la Playa de Marianao y de nuevo a Regla. El procedimiento no ha podido ser más simple: es el del cine espontáneo, el free cinema de tanto auge ahora en el mundo. La cámara escondida, nunca impertinente, va recogiendo las cosas sin que los fotografiados lo sepan”.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Como no final de *P.M.*, a festa se desfaz em melancolia, que no filme brasileiro vem embalada pelo refrão do samba-canção *Não me Diga Adeus*, na voz de Aracy de Almeida: “*Não/Não me diga adeus/Pense nos sofrimentos meus*”. Os versos animam um conjunto de imagens em que predomina o cansaço e a despedida, os signos do fim de festa que já se misturam com os signos do trabalho. Nessa outra economia figurativa em que já se notam o terno e a gravata, as pastas a caminho do escritório, os bêbados inveterados e, claro, a polícia, a imagem mais recorrente é a do corpo entregue à embriaguez, escornado na calçada ou, em sua versão mais extrema, estirado no meio da rua.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Essa insistência composicional sobre a posição fatigada do corpo em meio à derrocada do êxtase carnavalesco é a síntese figurativa da indissociabilidade entre lamento e promessa, que atravessa as figuras do povo no cinema de Aloysio Raulino em várias ocasiões, desde *Lacrimosa* (1970), passando por *O Tigre e a Gazela* (1976) e culminando em *Noites Paraguayas* (1982). A potência energética do povo por vir é muitas vezes contrariada por uma vibração melancólica, que tinge de desesperança a promessa febril.





*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Os músicos na calçada, o vislumbre da derrota nos rostos cansados, as fantasias estropiadas dos passistas, as canções melancólicas (“*Mangueira/ Onde é que estão seus tamborins, ó nêga?*”, diz o samba dos Quatro Ases e Um Coringa), a família real negra sentada com seu troféu no meio da avenida imprimem um traço forte de lamento na utopia carnavalesca. O trabalhador de terno e gravata atravessa a rua desviando de um bêbado estirado no chão, enquanto uma passista de fantasia faustosa se retira de cena: difícil imaginar uma síntese figurativa mais prodigiosa dessa energia utópica violentamente cancelada pelo cotidiano, desse país possível vislumbrado como lampejo no carnaval e brutalmente cortado pelo fluxo da cidade-locomotiva que retoma seu curso habitual – e, por extensão, pela repressão que volta a imperar no dia a dia.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

Esse cancelamento súbito, esse corte brusco no sonho carnavalesco ganha força numa sequência extraordinária, já perto do fim. Um reenquadramento lateral realiza mais uma “panorâmica” sobre uma imagem fotográfica que revela um plano geral da avenida, com foliões estirados no chão da rua e espectadores na calçada com os olhares voltados para a esquerda, observando uma cena que acontece no fora-de-campo. Inicialmente animado por uma canção, o som é interrompido em um *fade out* sonoro rápido, até que vislumbramos de relance a presença de um policial na extremidade direita do quadro, caminhando na direção assinalada pelos olhares.



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

É então que, do silêncio profundo, surge o ruído expressivo de um apito (de polícia? de mestre de bateria? de fim de festa?), que transforma toda a figuração da sequência e dispara um conjunto final de imagens da avenida, que começa com planos gerais da confusão derradeira (dentre os quais se destaca a admoestação de um policial a um folião deitado no chão) e culmina em uma série fabulosa de retratos de crianças, que encaram frontalmente as câmeras de Raulino e Alkalay. Os olhares-câmera, que igualmente atravessam a inteira obra filmica de Raulino, surgem aqui uma vez mais em sua potência disruptiva. Diante do fim abrupto do sonho e da opressão recomeçada que o apito anuncia, erguem-se esses rostos infantis, ora altivos e desafiadores, ora puras forças de interrogação. A infância, essa potência

de promessa – que seria logo retrabalhada sob o signo da melancolia em *Teremos Infância* (1974) – surge aqui, nesse fim de festa, como uma energia múltipla, que aponta para um futuro incerto.

### A apoteose do povo



*Arrasta a Bandeira Colorida* (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970)

A imagem final de *Arrasta Bandeira Colorida* é uma fotografia altamente contrastada de um homem negro, de camisa aberta e flor na mão, que se ergue no centro do quadro sobre outros homens que ocupam o fundo. A espontaneidade da tomada, a postura, a expressão, o movimento ondulante da camisa, tudo indica um ápice do êxtase carnavalesco, ao mesmo tempo em que o olhar e o sorriso – tomados pela sombra – exalam incerteza. Sobre essa imagem fotográfica, que se sustenta por mais tempo do que nenhuma outra ao longo do filme, projetam-se os versos de “Quero morrer no carnaval”, de Luis Antônio e Eurico Campos, na voz de Linda Baptista:

*Quero morrer no Carnaval  
Na Avenida Central  
Sambando  
O povo na rua cantando  
O derradeiro samba*

*Que eu fizer chorando*

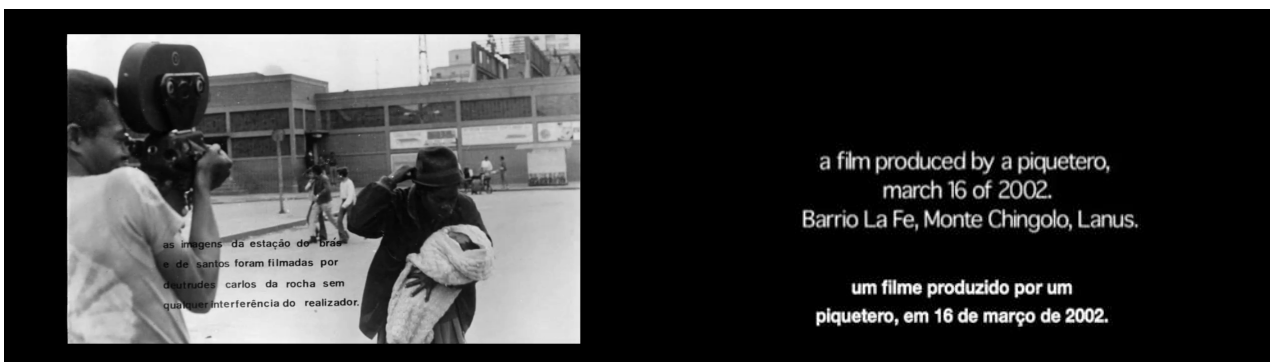
O final de *Arrasta a Bandeira Colorida* figura a apoteose carnavalesca, esse momento glorioso que, embalado pela canção, só pode rimar com a morte. A força da imagem projetada pelo samba – a morte em pleno carnaval – e sua cintilação no rosto escultural da fotografia são a culminação de uma energia figural múltipla, ao mesmo tempo arrebatadora e mortífera, promessa e lamento, êxtase e dissolução iminente. Se o fim de *P.M.* figurava o regresso melancólico do barco em direção a Regla ao final da apoteose na boemia *habanera*, aqui ainda ressoa uma última nota que aponta para o futuro. Em ambos os filmes, no entanto, o povo em festa é uma energia selvagem, intensa e indomada, multiplicada pela singularidade de cada rosto, que contraria os vetores figurativos que apostam no comprometimento coletivo e na mobilização guerreira tutelada pelo Estado. A festa, nesses filmes, encontra as palavras que Marguerite Duras, em visita a Cuba em 1967, reservou para a Revolução: “um povo inteiro que se encontra na escala da criação”.

*Yo canto por los caminos  
y cuando estoy en prisión  
oigo las voces del pueblo  
que canta mejor que yo.*

Atahualpa Yupanqui, *Preguntitas sobre Dios*

## CAPÍTULO 5

### O olhar do povo? *Jardim Nova Bahia* encontra *Compañero Cineasta Piquetero*



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971) + *Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, Argentina, 2002)

São Paulo, 1971. Aloysio Raulino realiza um retrato de Deutruedes Carlos da Rocha, lavador de carros na periferia da cidade. Até que, a certa altura, decide entregar a câmera para o retratado e incorporar as imagens filmadas por ele na montagem final de *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, Brasil, 1971). Lanús, Argentina, 2002. Na ressaca da crise de 2001, Movimento dos Trabalhadores Desempregados ocupa terras no município. Enquanto as organizações militantes Proyecto ENERC e Indymedia Argentina fazem a cobertura da ocupação, um rapaz integrante do movimento se aproxima da equipe de filmagem e pede uma câmera para filmar. Tempos depois, essas imagens se tornam o curta-metragem *Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, Argentina, 2002), publicado na Internet pela Indymedia.

O traço figurativo principal que convida à comparação entre *Jardim Nova Bahia* e *Compañero Cineasta Piquetero* não está materializado numa imagem filmica, mas descrito num texto. Está expresso em uma cartela em cada filme. No filme de Raulino, trata-se do

leiteiro final, que nos conta que uma parte significativa das imagens do filme – aquelas realizadas na estação do Brás e em Santos – foram filmadas por Deutruedes “sem interferência do realizador”. Em *Compañero Cineasta Piquetero*, é logo na cartela inicial que o espectador é informado de que se trata de um filme produzido por um “*piquetero*”, nas terras ocupadas pelo movimento. E acrescenta: “O trabalho de pós-produção<sup>77</sup> limitou-se a título e legendas. A montagem do filme foi realizada pelo *piquetero* enquanto filmava”.

A ênfase na “não interferência” que perpassa os dois letreiros transparece uma premissa de fundo: o que se busca aqui é um olhar outro, que contrarie as premissas figurativas assentadas na tradição documentária, essa que foi tantas vezes teorizada a partir de sua ancoragem em uma diferença constitutiva – de classe, de perspectiva – entre quem filma e quem é filmado. Dois filmes tão distantes no tempo, mas que comungam de uma aventura tantas vezes imaginada na história do cinema (e particularmente na história do cinema latino-americano): reverter o caminho habitual do cinema e da arte, desfazer a hierarquia prévia da autoria e oferecer ao sujeito trabalhador, marginal, tantas vezes retratado, a possibilidade de adentrar o território das imagens com seu próprio olhar.

Como tantas vezes entre nós, antes de realizada, essa aventura foi sonhada teoricamente. O ensaio-manifesto *Por un cine imperfecto*, publicado em 1969 pelo cubano Julio García Espinosa, continha em seu cerne o desejo de romper com uma hierarquia tradicional que, mesmo no seio de um processo revolucionário, permanecia inalterada:

Quando nos perguntamos porque somos nós os diretores de cinema e não os outros, ou seja, os espectadores, a pergunta não é motivada somente por uma preocupação de ordem ética. Sabemos que somos diretores de cinema porque pertencemos a uma minoria que teve o tempo e as circunstâncias necessárias para desenvolver, nela mesma, uma cultura artística; e porque os recursos materiais da técnica cinematográfica são limitados e, portanto, estão ao alcance de alguns e não de todos. Mas o que acontece se o futuro é a universalização do ensino universitário, se o desenvolvimento econômico e social reduz as horas de trabalho, se a evolução da técnica cinematográfica (como já há sinais evidentes) torna possível que esta deixe de ser privilégio de uns poucos? O que acontece se o desenvolvimento do *videotape* soluciona a capacidade inevitavelmente limitada dos laboratórios, se os aparatos de televisão e sua possibilidade de ‘projetar’ com independência da planta matriz, tornam desnecessária a construção infinita de salas cinematográficas? Acontece então não apenas um ato de justiça social, a possibilidade de que todos possam fazer cinema, e sim um fato de extrema importância para a cultura artística: a possibilidade de

---

<sup>77</sup> Realizado pelas organizações Proyecto ENERC e Indymedia Argentina.

resgatar, sem complexos, nem sentimentos de culpa de nenhum tipo, o verdadeiro sentido da atividade artística (GARCÍA ESPINOSA, 1969, p. 50-51)<sup>78</sup>.

O ensaio de García Espinosa é preciso ao localizar o problema: não se trata apenas de um gesto ético, da realização de uma justiça distributiva revolucionária, mas da possibilidade de alterar o próprio campo da arte. Como veremos em detalhe adiante neste capítulo, a promessa desse outro olhar reside na irrupção de uma outra potência figurativa, que altera, na carne do filme, as coordenadas da figuração do povo tal como a conhecíamos. Na contramão do “mandato popular” (XAVIER, 2006) autoatribuído pelos cineastas dos anos 1960 – que os impelia a filmar em nome do povo –, mas também diferente do esforço de autoproletarização instigado por Solanas e Getino em *Hacia un Tercer Cine* – que consistia em despir-se do elitismo, tornar-se proletário para poder filmar junto dos operários e dos movimentos comprometidos com a liberação –, ambos os filmes se aventuram a converter-se em um território figurativo perpassado pelo olhar de um trabalhador singular, materializado em imagens de sua própria lavra.

Contudo, a ideia de uma expressão genuinamente popular, de uma obra gestada “pelo próprio povo” só pode ser uma meia-verdade. Em *Compañero Cineasta Piquetero*, são as organizações de comunicação ativista Proyecto ENERC e Indymedia Argentina que transformam as imagens e os sons produzidos pelo rapaz em um filme: acrescentam cartelas, interpõem esses letreiros entre fragmentos de imagens no começo e no fim do material (mantendo a banda sonora original e substituindo a imagem pelo texto, o que rompe com a integridade figurativa imagético-sonora do material captado), dão um título. Esse título, inclusive, é um sintoma cabal das contradições do voluntarismo que atua aqui: importa menos o que se filma do que o fato de que estamos diante de imagens produzidas por um “piquetero” – que é chamado de “companheiro”, mas de quem sequer sabemos o nome.

---

<sup>78</sup> Tradução nossa. No original: “Cuando nos preguntamos por qué somos nosotros directores de cine y no los otros, es decir, los espectadores, la pregunta no la motiva solamente una preocupación de orden ético. Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos. Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes) hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del videotape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de “proyectar” con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social, la posibilidad de que todos puedan hacer cine, sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística”.

A empreitada – e especialmente o título – nos fazem lembrar das críticas de Jacques Rancière (2010) à chamada Estética Relacional, formulada por Nicolas Bourriaud (2009). Ao acolher essas imagens e dar-lhe um título como esse – que parece elidir as relações de poder ao promover uma equivalência entre quem sempre filmou e esse anônimo que agora se põe a filmar pela primeira vez –, a iniciativa compartilha das “veleidades políticas de uma arte saída de si na direção das tarefas políticas de proximidade e de medicina social onde se trata, nos termos do teórico da estética relacional, de ‘consertar as falhas do vínculo social’” (RANCIÈRE, 2010, p. 57). No título de *Compañero Cineasta Piquetero* há uma sorte de autossuficiência do gesto, como se a ação de captar as imagens realizada pelo rapaz fosse o cerne da obra e de seu valor estético e político.

Em *Jardim Nova Bahia*, a estrutura é bastante diferente, uma vez que o filme só acolhe as imagens produzidas por Deutrudes Carlos da Rocha em seu terço final. Antes disso, há um complexo e múltiplo retrato do personagem e de seu entorno geográfico, social e afetivo filmado por Aloysio Raulino. Por outro lado, há também uma insistência no gesto de transferência. Ainda nos créditos iniciais, vemos que o trabalho de câmera do filme é atribuído a Aloysio Raulino e Deutrudes Carlos da Rocha. No primeiro depoimento de Deutrudes, ele diz que vai “pegar uma máquina pra poder filmar alguma coisa que se passa aqui em São Paulo” – frase que será repetida minutos depois, como fragmento de voz *over*, logo antes da entrada das imagens em preto e branco da estação do Brás e de Santos, as únicas efetivamente captadas por Deutrudes.

Enquanto prepara a aventura que tornou o filme canônico na história do documentário brasileiro, Raulino é que assume as rédeas da enunciação. Mesmo nas imagens de Deutrudes, contudo, não se trata de uma enunciação soberana. Se *Compañero Cineasta Piquetero* assume a brutalidade das imagens captadas, recusa textual e materialmente (embora não inteiramente) o gesto de montagem, *Jardim Nova Bahia* se lança à aventura do olhar de Deutrudes no terço final, mas quem decide as durações dos planos, a ordem em que eles aparecem e até mesmo a música é o cineasta. A inclusão de uma canção *pop* na trilha sonora (*Strawberry Fields Forever*, na versão de Richie Havens) é o gesto mais incisivo dessa interferência decisiva.

Embora Jean-Claude Bernardet considere, em *Cineastas e Imagens do Povo*, o filme de Aloysio Raulino “provavelmente o ponto de tensão máxima a que chega a problemática relação cineasta/outro de classe na filmografia que estudamos” (BERNARDET, 2003, p. 128),



o crítico trata a empreitada como um fracasso. “Que Deutrudes segurava a câmera, não há dúvida, mas em que medida ele filmava?” (p. 131), pergunta a certa altura. E responde na página seguinte: “Esse é o primeiro obstáculo no qual esbarra o projeto de Raulino: mesmo segurando a câmera, Deutrudes não consegue se afirmar e se expressar” (p. 132). Mais adiante, o diagnóstico cabal:

A proposta do filme de Raulino redundava num fracasso, e não poderia ser de outra forma. Acusando o estado de crise entre o sujeito-cineasta e o “objeto” de seu filme, a grandeza de Jardim Nova Bahia consiste em ter tensionado ao limite, no quadro da filmografia que estudo, a abdicação do cineasta diante de seus meios de produção para que o outro de classe fale, até o impossível. O ‘sem qualquer interferência do realizador’ do letreiro funciona como expressão do desejo do realizador, e nessa insistência e no evidente exagero – “sem qualquer” (afinal, mesmo que não tenha guiado a mão de Deutrudes, lhe indicou o que fazer, preparou a máquina e a lente) – pode-se ver um desafio e uma ponta de angústia diante do impossível (BERNARDET, 2003, p. 137).

Se adotássemos as premissas teóricas da análise de Bernardet, seria impossível refutá-la. Nesse sentido, a comparação com *Compañero Cineasta Piquetero* seria um ponto de contraste interessante, pois poderia nos apontar uma empreitada na qual alguns dos supostos “obstáculos” enfrentados por Raulino não estão mais presentes: a necessidade de preparação para uma câmera de vídeo é radicalmente menor; à exceção das cartelas, toda a montagem é feita na própria câmera; não há nenhuma trilha sonora extradiegética; não há nenhum material fílmico a não ser o que foi captado pelo rapaz anônimo. Seria possível afirmar então que, enfim, três décadas depois, o povo se expressa em seus próprios termos?

Certamente não. Em primeiro lugar, pelos motivos já apontados: o filme sequer existiria se não fosse porque alguém (nesse caso, duas instituições) um dia lhe chamou “filme”, chamou seu autor de “cineasta” (embora anônimo), o fez circular em uma esfera diferente da que o fez surgir. Mas ainda que todo o controle efetivo da enunciação fosse, de fato, tomado pelo rapaz que filma, haveria ainda um risco, nomeado por Rodrigo de Oliveira em um texto sobre *Já me Transformei em Imagem* (2008), de Zezinho Yube, filme produzido no contexto do projeto Vídeo nas Aldeias. O título do texto de Oliveira (“Sua língua, meu alfabeto”) indica um problema talvez incontornável: ainda que esse “outro” se ponha a filmar, a gramática do cinema é historicamente forjada no interior de uma cultura específica, que preexiste ao ato de tomar para si a câmera. A conclusão do texto é provocadora:

É possível que tudo isto seja mais uma manifestação da aculturação pela qual vários dos índios filmados parece ter passado, de tal maneira que inclusive introjetaram a linguagem narrativa da televisão ou da reportagem. Mas é possível também que

simplesmente não se tenha dado a chance de que essas culturas milenares, tão fundamentalmente narrativas em todo processo de criação de mitos e lendas que explicassem sua existência, experimentassem também o gosto de descobrir um cinema só seu (OLIVEIRA, 2009).

Mas há ainda uma outra dobra a ser explorada. De forma mais complexa, mas ainda refém de uma ideia de autoria – fortemente vinculada à ideia de propriedade – que perpassa de cabo a rabo o texto de Bernardet, Oliveira vislumbra a possibilidade de “um cinema só seu”. Bernardet descrevia a tarefa de Raulino assim: “Buscando a voz do outro, tentando que se erga o outro – que é objeto no modelo sociológico –, negando-se a se afirmar sujeito diante do outro-objeto, questionando sua posição de cineasta, este entrega a câmera ao outro” (BERNARDET, 2003, p. 128). E acrescentava: “O cineasta abdica de sua posição para o outro assumir” (p. 128). Rodrigo de Oliveira, ainda que reconheça um problema suplementar ao apontado por Bernardet – a própria gramática cinematográfica como obstáculo último –, ainda pressupõe a utopia de um cinema autenticamente indígena, inteiramente não-branco, radicalmente outro, “só seu”. Mas será que o problema não está justamente nesse pressuposto?

A provocação de Rodrigo de Oliveira reenvia a um longo debate, cujo cerne – o “cinema indígena” feito no Brasil, sobretudo aquele decorrente das oficinas do projeto Vídeo nas Aldeias – escapa ao escopo desta tese, mas que possui uma inflexão particular que nos interessa de perto. Trata-se da discussão sobre um possível “olhar indígena”, que se encarnaria nas imagens realizadas a partir do momento em que as populações indígenas brasileiras começam a filmar por conta própria. Algo dessa busca por um “olhar do outro” certamente está presente nas empreitadas figurativas de *Jardim Nova Bahia* e *Compañero Cineasta Piquetero*. No entanto, seria preciso evitar certos pressupostos, a nosso ver, equivocados. No ensaio “Cineastas indígenas e pensamento selvagem”, Ruben Caixeta de Queirós resume o repertório de perguntas que nos interessam:

A linguagem deles seria, finalmente, diferente da nossa linguagem? Ou eles não seriam tão diferentes assim, diferentes seriam a linguagem, a estética, a habilidade técnica dos monitores e professores “brancos” (sobretudo Vincent Carelli e Mari Corrêa), que ensinam para os índios nas oficinas o “bom jeito de escrever com a câmera”? Mas, então, a “beleza” desses filmes deveria ser creditada não aos índios, mas aos não-índios, aqueles que estão por trás, se não da câmera, pelo menos do “jeito de segurar” a câmera na mão, do foco, do enquadramento e, sobretudo, da edição final? (CAIXETA DE QUEIRÓS, 2008, p. 102).

Eduardo Scorel, numa linha semelhante à de Rodrigo de Oliveira, também endereça provocações semelhantes diante do filme *Aprendiz de Curador* (Divino Tserewahú, 2003):

“Nesses casos, em que o realizador e os espectadores, sendo de um mesmo povo, falam a mesma língua, não é incongruente usar a linguagem daqui, do homem branco?”. E, como Oliveira, formula um vislumbre do futuro: “Para se dirigir aos seus e preservar tradições, documentários como *Aprendiz de Curador* não deveriam fazer uso de uma linguagem criada lá, pelos Xavantes? (ESCOREL, 2006, p. 27).

Embora as questões lançadas por Oliveira, Caixeta de Queirós e Escorel sejam pertinentes, elas merecem ser nuançadas. É o próprio Caixeta de Queirós que, ao analisar outros filmes realizados no contexto do Vídeo nas Aldeias, lança a hipótese de um “pensamento selvagem” a contaminar essas imagens. Um pensamento que “elabora estruturas organizando os fatos ou resíduos dos fatos (pedaços, pontas), ao contrário da ciência, que fabrica os fatos com base em estruturas”, ao mesmo tempo em que se afirma como “pensamento rebelde e imaginário, que não se deixa domesticar”; ou, ainda, um pensamento “construído mais a partir do corpo e da experiência do que por meio do intelecto ou da razão”, “um pensamento esquivo à instituição e ao poder” (CAIXETA DE QUEIRÓS, 2008, p. 117). Curiosamente, no entanto, o autor encontra afinidades entre esse pensamento selvagem, próprio das populações ameríndias brasileiras, e as ontologias cinematográficas teorizadas por André Bazin e Jean Epstein ainda na primeira metade do século XX. Ou seja: embora vislumbre a possibilidade da elaboração de um pensamento selvagem nos filmes indígenas, o autor rejeita uma ideia simples de propriedade ou pureza, que faria com que os filmes realizados no Vídeo nas Aldeias fossem inteiramente originais, próprios, “só seus”.

Numa linha conceitual semelhante, alguns estudos recentes de Bernard Belisário procuram encontrar afinidades entre a escritura cinematográfica e diferentes cosmologias indígenas: mbya-guarani (BELISÁRIO, 2012), kuikuro (BELISÁRIO, 2013) ou xavante (BELISÁRIO, 2018). Essas investigações compartilham um traço comum: a tentativa de perceber “como uma cosmologia pode operar na escritura fílmica” (BELISÁRIO, 2012). É o próprio Belisário, no entanto, que adverte:

Não se trata entretanto de tomar o filme como espelho dessas outras formas culturais, sociais, históricas ou cosmológicas dos povos indígenas, como se elas pudessem aparecer refletidas tais quais elas foram descritas nas etnografias, como se tais representações pudessem se imprimir na superfície do filme de modo imediato e pleno (BELISÁRIO, 2018, p. 43).

É preciso rejeitar tanto uma concepção desse cinema como um mero veículo de uma linguagem fabricada numa cultura específica – o “alfabeto” branco – quanto a oposta, que

vislumbraria ali a possibilidade de um mero espelho das cosmologias indígenas. Embora seja impossível não perceber os traços do mundo indígena – ou do mundo do trabalhador, no caso dos filmes que nos interessam neste capítulo – que atravessam essas figurações, seria equivocado procurar ali um cinema propriamente outro, inteiramente desvinculado da tradição cinematográfica majoritariamente branca. Nesses filmes, a economia figurativa é fundamentalmente impura, atravessada por múltiplas mediações. Carrega inevitavelmente a inscrição de uma história de mais de um século – uma história da qual a colonialidade é indissociável –, mas é também porosa às energias figurais que a transfiguram por dentro.



*Os Arara* (Andrea Tonacci, 1983)

Talvez nenhum outro filme seja tão expressivo da irresolução que vislumbramos aqui quanto a terceira parte, não montada, de *Os Arara*, de Andrea Tonacci. No encontro final entre a câmera de Tonacci e os índios isolados, nunca antes filmados, tudo o que tateamos aqui encontra sua tradução figurativa e atinge um paroxismo: na descoberta tátil dos corpos dos índios, nos olhares curiosos para o gravador, o que está em jogo é o embate entre uma estrutura secular de figuração do mundo – inscrita nos aparelhos – e uma força outra, que não sabemos o que é, mas que insiste com sua alteridade radical. No contato com essa corporeidade intensa, nessa frequência verbal misteriosa, nesses olhares indecifráveis, o filme instaura uma crise sem precedentes na carne da imagem, um hiato entre o que essas máquinas centenárias podem dar a ver e a ouvir e o que elas só podem nos fazer vislumbrar dessa outra presença milenar.

O método experimentado nesta tese, em sua atenção profunda à figuratividade, ao colocar a matéria plástica dos filmes em primeiro plano, rejeita tanto uma ideia de autoria herdeira da política dos autores *cahierista* – que parece contaminar o texto de Bernardet – quanto uma noção de propriedade, que anima as provocações de Oliveira e Escorel. E se *Jardim Nova Bahia* e *Compañero Cineasta Piquetero* fossem considerados não como experiências tentativas de redistribuição da propriedade, e sim, de forma mais radical, apontassem para a emergência de um cinema impróprio? E se suas economias figurativas revelassem não uma empreitada fracassada de transferência da autoria, e sim uma energia figural que vislumbra materialmente uma ruptura com as ideias de autor e de propriedade?

Sim, o terço final de *Jardim Nova Bahia* não é uma expressão genuína e autêntica de Deutrades. Mas será que os dois terços que o antecedem são uma expressão genuína e autêntica de Raulino? Ou é o paradigma da expressão que merece ser contestado por esses filmes, como nos diziam Jean-François Lyotard em sua teoria do figural, ou Susan Sontag em sua recusa da interpretação, ambas evocadas no primeiro capítulo? Nem sucesso absoluto, nem fracasso retumbante. Quiçá, essas palavras não sejam as mais adequadas para descrever o que se passa nas economias figurativas de *Jardim Nova Bahia* e *Compañero Cineasta Piquetero*. As imagens e os sons estão lá. Os filmes existem materialmente e nos convocam. Por que não tratá-los, então, na justa medida de suas contradições? Por que não encarar de frente a impropriedade radical de suas figurações? Nas páginas que se seguem, tomaremos ambos os filmes como um território figurativo múltiplo e complexo, recheado de ressonâncias figurativas improváveis.

## Um olhar impróprio



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

Duas fotografias introduzem as imagens filmadas por Deutrudes. Nelas, vemos o trabalhador com a câmera 16mm na mão, enquanto é observado pelo cineasta. Se a inversão de papéis sintetizada nas fotografias instaura a crise na tradição latino-americana da figuração do povo – marcada pelo movimento do cineasta pertencente às classes dominantes em direção aos pobres e marginalizados –, as imagens que vemos a seguir provocam um curto-circuito na estabilidade da própria noção de figuração. O ruído da máquina de filmar que ocupa a banda sonora convida ao silêncio e à contemplação: não é somente o que se vê na tela que importa ao espectador, mas cada movimento instável da câmera, cada reenquadramento, cada motivo privilegiado na tela. A corporeidade inscrita na figuração cinematográfica salta ao primeiro plano da espectadorialidade. Uma vez que sabemos que o corpo que filma é um corpo marcado, situado socialmente, cada escolha plástica adquire uma outra camada significativa, intrínseca ao que se mostra. Nas imagens realizadas por Deutrudes, o processo está à flor da tela, na medida em que essa tática convida o espectador a participar da aventura, adivinhando nas escolhas de enquadramento e angulação presentes nas imagens da estação do Brás e da praia em Santos os índices de uma sensibilidade outra, singular, que desestabiliza o regime formal do filme.



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

Em *Compañero Cineasta Piquetero*, desde a primeira imagem a corporeidade do protagonista-cineasta é determinante. A voz do rapaz guia o espectador em sua deriva pelo espaço da ocupação: em primeira pessoa, ele narra, descreve em detalhes o terreno, formula uma denúncia contundente, dirige-se brevemente aos vizinhos. No compasso da deriva, cada imagem é impregnada pelo movimento corporal de quem filma: as alterações bruscas de luz, os movimentos de *zoom in* e *zoom out*, a trepidação da câmera que materializa o caminhar pelo terreno acidentado, os ruídos da manipulação do aparelho por aquele que filma.



*Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, Argentina, 2002)

Em ambos os filmes, tudo o que vemos – das imediações da estação do Brás às texturas dos barracos da ocupação na periferia de Lanús, dos transeuntes na praia em Santos aos vizinhos do rapaz que filma na Argentina – é indissociável de uma forma particular do olhar, de uma perspectiva não apenas subjetiva, mas que carrega consigo os vestígios de um corpo histórica e socialmente marcado. O olhar de quem filma é coextensivo ao que se mostra, e o espectador é convidado a reparar em cada variação de foco, em cada desenquadramento, em cada tremulação que incide sobre estabilidade da imagem.

Em um texto publicado nos *Cahiers du Cinéma* em 1977, Pascal Bonitzer discorre sobre o olhar predominante no cinema: trata-se do olhar objetivo, que alterna livremente entre o plano-detulhe e o plano geral, e que não pertence nem a um dos personagens da narrativa nem ao espectador (uma vez que nosso olhar é regrado e dirigido por ele). “Personagens, atores, espectadores, operadores de câmera e realizadores estão implicados, de diversas maneiras, mas esse olhar não é propriamente de ninguém: ele carece de alguém” (BONITZER, 1977, p. 41). Trata-se de um olhar sem nome, impessoal, um olhar desencarnado que é hegemônico na ficção narrativa. Para Jacques Aumont (2004), é esse modo do olhar que garante uma “clivagem radical” entre o campo (o espaço que constitui a cena visada pela câmera) e o antecampo (esse espaço invisível “atrás” da câmera, onde se jogam o ponto de vista e a enunciação).

Mas o que é válido para a ficção narrativa é também hegemônico no documentário. Se seguimos a argumentação de Arthur Omar em seu célebre ensaio “O antidocumentário, provisoriamente”, “a forma documentário é inteiramente tributária dessa vertente principal da história do cinema (OMAR, 1978, p. 406). Tanto lá como cá, “a mística é a mesma: há um *continuum* fotografável que pode ser dado à visão, uma verdade que se apreende imediatamente” (OMAR, 1978, p. 406). Sem ignorar o caráter generalizante e polêmico do diagnóstico de Omar – sabemos bem que há inúmeras exceções à regra da visualidade objetiva na história do documentário –, seria possível retomar o núcleo da argumentação para constatar que, diante de *Jardim Nova Bahia* e *Compañero Cineasta Piquetero*, o *continuum* fotografável é contestado pela irrupção de uma figuração inextricavelmente situada, perspectivada, de uma potência figurativa outra que faz saltar ao cerne da espectralidade a consciência sensível de uma mediação singular.





*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

À primeira vista, tudo nas imagens de Deutrudes em *Jardim Nova Bahia* as diferencia das imagens filmadas por Raulino nos dois primeiros terços do filme. O preto e branco e a ausência de som direto são os traços mais notáveis – que marcam uma diferença imediata e inelutável –, mas seria possível também perceber uma economia figurativa muito particular: ao filmar um grupo de moças em atividade física na praia de Santos, os enquadramentos de Deutrudes são rarefeitos, descentrados, e fazem com que a figura humana ocupe apenas uma ínfima parte do quadro, enquanto os elementos naturais – a areia, as árvores, o mar – predominam. Como veremos adiante, os enquadramentos de Raulino são estáveis e inteiramente focados na figura humana em quadro, que se impõe ao espectador de maneira frontal e próxima; os de Deutrudes, ao contrário, são atravessados pela instabilidade e por uma aproximação tímida, como quando a câmera se dirige a um casal de idosos que caminha pela areia. Somente quando se põe a filmar os amigos que o acompanham na viagem o enquadramento de Deutrudes é mais próximo – e, ainda assim, o que salta aos olhos é a relação entre esses rapazes e o espaço praiano ao redor.



*Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, Argentina, 2002)

Em *Compañero Cineasta Piquetero* há também uma economia figurativa muito singular – embora oposta. A certa altura, um plano começa com o rosto de um rapaz em contra-*plongée*. Em uma panorâmica para a esquerda, o enquadramento revela outros rapazes descamisados, que conversam descontraidamente. A proximidade entre a câmera e os corpos é enorme: o aparelho parece roçar o dorso dos vizinhos. De volta à direita, em uma panorâmica reversa, mais alguns moços e moças tomam refrigerante e conversam. A câmera está situada no centro de um semicírculo, em um lugar improvável, bem no meio de uma roda de conversa entre os vizinhos. O deslocamento em relação à iconografia militante tradicional é evidente. A câmera oscila entre uma figuração testemunhal – que faz questão de mostrar o território, o carro da polícia – e uma outra figuração, difícil de definir. O que se figura nesses momentos? Certamente não apenas uma denúncia, ou um registro destinado a um interlocutor distante. A potência dessas imagens não está no que se mostra, mas no aspecto fortemente processual de seu trabalho de figuração: o que se figura é mais um certo estado do corpo em comum, um estar juntos que o espectador é convidado a partilhar.



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

No entanto, no mesmo movimento, é preciso rechaçar qualquer ideia de originalidade absoluta ou de autoria completa dessas imagens, como se estas não pertencessem, também elas, a uma tradição iconográfica passada, ou não pudessem apontar vetores figurativos para o futuro. O que espanta nas imagens de Deutrudes não é somente o modo como elas se diferenciam drasticamente das imagens anteriores de Raulino em *Jardim Nova Bahia*, mas também seus pontos de contato improváveis com a filmografia posterior do cineasta. Como olhar para a imagem de uma mulher, moradora de rua, que se aproxima cambaleante da câmera, e não pensar na mulher que canta em *O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)? Como encarar o rosto desse rapaz que encara sorridente a câmera de Deutrudes e não fazer uma conexão imediata com um outro rapaz que sorriria para a câmera de Raulino alguns anos depois, também nesse filme?

Se, como veremos, o que predomina em Raulino é a panorâmica lateral, que traça a continuidade figurativa entre os corpos retratados, nas de *Compañero Cineasta Piquetero* o movimento figurativo predominante é o círculo, ou o semicírculo, com a câmera girando sobre seu próprio eixo – um eixo móvel, instável, habitado pelo corpo que filma. A diferença é crucial: enquanto o movimento lateral desenha o laço entre os sujeitos filmados, mas

salvaguarda a distância do observador, a panorâmica circular em *Compañero Cineasta Piquetero* afirma uma energia figurativa da vizinhança, da contiguidade entre o corpo que filma e os corpos filmados.



*Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, Argentina, 2002)

Ao filmar a “famosa rua Pintos”, a câmera se move de um lado a outro, em um semicírculo, para mostrar as casas que foram construídas. Como escreve Raquel Schefer (2016), a forma filmica da panorâmica circular é central no repertório do *Nuevo Cine Latinoamericano*:

A panorâmica semi-circular e circular constitui uma das formas filmicas centrais do Novo Cinema Latino-Americano e, em particular, do Cinema Novo brasileiro. No cinema de Glauber Rocha, Ruy Guerra e Jorge Sanjinés, entre outros, a geometria da panorâmica circular, desvinculada do valor que a circularidade assume no dispositivo disciplinar panóptico, constitui a expressão formal de uma compreensão extensiva do processo de descolonização (descolonização política, cultural, estética, perceptiva e cognitiva). Entendida como uma forma filmica emancipatória, a panorâmica circular seria o vector de uma rotação do olhar em dois sentidos: do sujeito de representação sobre o mundo; do observado sobre o observador. A panorâmica circular constituiria ainda o modo de expressão de uma cosmovisão não-europeia, operando uma síntese entre o ritual e a política, o mito e a história (SCHEFER, 2016).

A forma da panorâmica circular latino-americana, tão bem sintetizada por Raquel Schefer, nos interessa aqui como ponto importante de contraste. Se nas elaborações ficcionais de Sanjinés, Glauber ou Ruy Guerra o que se formula figurativamente é uma síntese entre o mito e a história, em *Compañero Cineasta Piquetero* essa forma é retorcida, pois o que salta aos olhos é a afirmação de uma mundanidade radical das imagens, de um olhar que, de tão próximo ao que filma, só pode girar sobre si mesmo e, no mesmo movimento, afirmar uma coletividade. Nos vaivéns entre um lado e outro, no desenho do semicírculo animado pela voz vinda do antecampo há uma energia figural ao mesmo tempo centrípeta – pois se dirige para fora – e centrífuga, pois, ao fazê-lo, inclui decisivamente o corpo que filma no plano. *Compañero Cineasta Piquetero* não é apenas uma expressão “genuína” de um trabalhador, mas uma intervenção crítica decisiva no cânone das figurações do povo no cinema latino-americano.

Em *Jardim Nova Bahia*, logo após a aparição da mulher que se aproxima da câmera de Deutrudes, começa a soar na trilha sonora a canção *Strawberry Fields Forever*, dos Beatles, na voz de Richie Havens. Nesse gesto de montagem expressivo, o cineasta explicita sua intervenção de maneira incisiva. Não há, no entanto, nenhum voluntarismo ou fetiche do método. A inclusão da música não é um atestado de fracasso, como quer Bernardet, e sim é perfeitamente coerente com a empreitada figurativa do filme. Estamos mais próximos, nesse sentido, da revisita ao filme por Cezar Migliorin:

A música escolhida por Raulino, *Strawberry Fields* (sic), dos Beatles, certamente impõe a presença do autor a essas imagens, mas isso não é feito sem a plena consciência do realizador. Se há um compartilhamento nesse caso, ele se dá justamente pela forma como Raulino explicita sua presença com as imagens que, depois viemos saber<sup>79</sup>, são de Deutrudes (sic). Não vale a pena entrarmos em uma seara mais interpretativa, mas vale lembrarmos a letra da música de John Lennon e Paul McCartney escolhida por Raulino: “Nada é real e nada para aprender. Viver é fácil de olhos fechados, confundindo tudo que você vê” (MIGLIORIN, 2008).

Ao incluir uma canção *pop* na banda sonora, Raulino faz da tela não o lugar da expressão “autêntica” de Deutrudes, mas o palco de um encontro irresolvido entre a sensibilidade dele e a do próprio cineasta. Ainda Migliorin (2008): “a presença da música (...) sobre aquelas imagens torna-se muito mais um gesto de compartilhamento do filme do que um fracasso, como escreveu Jean-Claude Bernardet”. Ou mais adiante: “Mais do que um

---

<sup>79</sup> A análise de Migliorin nesse ponto é apressada. Desde o início do filme há pistas claras de que aquelas imagens serão feitas por Deutrudes.

gesto fracassado revelador de uma crise do espaço documental, o filme de Raulino me parece também bem-sucedido nesta breve sequência em que Raulino e Deutrudes inventam um olhar que escapa a ambos”. É justamente disso que se trata: inventar um olhar impróprio, que não pertence nem a Raulino nem a Deutrudes, nem ao cineasta nem ao povo, e que só é possível nessa economia figurativa que escapa à noção de autoria e de propriedade.

A montagem paratática – característica da obra de Raulino – explicita o contraste entre as perspectivas e convida o espectador a uma experiência fortemente disjuntiva. O que está em jogo aqui é um olhar impróprio, uma figuração indeterminada, cuja autoria só pode ser um imenso problema. Ao invés de considerá-lo uma empreitada fracassada, acreditamos que é justamente essa disjunção que faz de *Jardim Nova Bahia* um filme tão decisivo na história do cinema latino-americano.

A canção continua: “Sempre, não às vezes, penso que sou eu / Mas você sabe que eu sei quando é um sonho / Eu acho que sei o que significa, sim / Mas está tudo errado / Por isso eu acho que discordo”. A textura fugidia das imagens em preto e branco, o dia nublado que enevoa a visão, a canção psicodélica, tudo aponta para uma figuração instável, entre onírica e realista, tomada pela irresolução. *Jardim Nova Bahia*, no fundo, é um filme sobre esse estado de indeterminação do olhar, entre realidade e sonho, entre o que se vê e o que se quer ver, entre eu e o outro.

## Singular-comum



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

Antes de lançar-se à aventura de abrigar as imagens filmadas por Deutruedes, *Jardim Nova Bahia* elabora um retrato a um só tempo do trabalhador – convertido em protagonista – e de seu entorno. Coerente com nossa tentativa de aproximação à economia figurativa do filme em sua complexidade e em sua irresolução, continuaremos a comparação entre os dois filmes a partir também dessas imagens feitas por Raulino. Se o que está em jogo é uma figuração imprópria, será muito valioso perceber as ressonâncias não apenas entre as imagens de Deutruedes e as do rapaz anônimo, mas também entre as imagens filmadas por Raulino e as de *Compañero Cineasta Piquetero*.

Todo o trabalho figurativo de *Jardim Nova Bahia* – especialmente na primeira parte, filmada por Raulino – será governado por uma conjugação constante entre o individual e o coletivo, entre o singular e o comum. Mas aqui, ao contrário de alguns dos filmes que abordaremos nesta tese, a figura de coletividade que se esboça no bojo do retrato individual não é o país, e sim um território específico (ao mesmo tempo iconográfico, geográfico, social e afetivo): a migração nordestina em São Paulo.

Logo no primeiro fotograma, um índice que pairará sobre todo o filme: um recorte de jornal destacado – em tinta vermelha e por um reenquadramento – nos informa de um caso insólito: um rapaz, Elias Antônio Joaquim, trabalhador da indústria na capital, migrante e “sob tratamento mental”, tenta voltar para a Bahia dependurado na asa de um avião. Elias não será filmado, mas o recorte de jornal mobiliza desde já um motivo conhecido da cultura brasileira do século XX, e do cinema brasileiro em particular: de *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) a *O Baiano Fantasma* (Denoy de Oliveira, 1984); de *Migrantes* (João Batista de Andrade, 1972) a *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1981). Elias é um indivíduo – em *Jardim Nova Bahia* não há diagnóstico, nem voz *over* totalizante –, mas também um signo de uma coletividade.



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

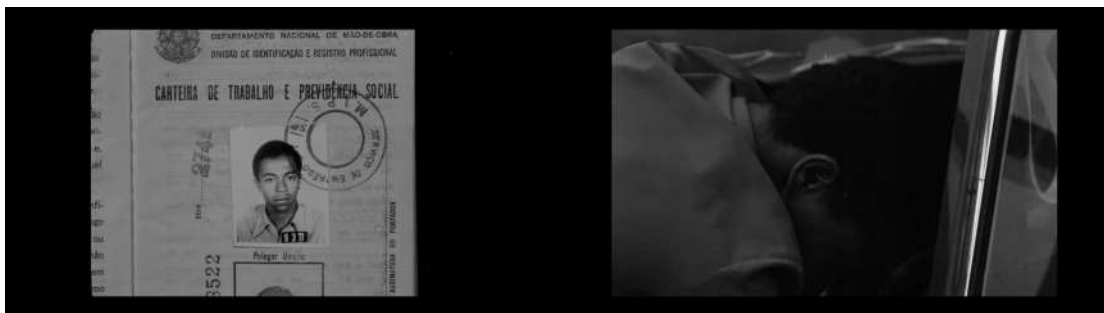
No plano seguinte, uma panorâmica para a direita revela, um a um, os rostos de quatro rapazes negros, que encaram fixamente a câmera e o espectador. À medida que se move, o enquadramento cambiante é embalado por uma canção (“Meu canarinho que do ninho voou/me dá notícia do meu grande amor/que foi embora e nunca mais voltou/meu canarinho, ai meu beija-flor”) cantada *a capella* por uma voz feminina, de sotaque nordestino. O título do filme, que vem logo em seguida, não deixa dúvidas sobre o território iconográfico que habitaremos. O último da fila é Deutrudes, protagonista do filme, que nos acompanhará com centralidade na jornada daí em diante. O trabalho figurativo aqui é preciso: os retratos são individuais – a câmera se demora por alguns segundos em cada rosto, em cada olhar fulminante –, mas o movimento lateral da câmera desenha o laço que os envolve, ao mesmo tempo em que a canção – e logo, o título – nos impele à iconografia da migração nordestina.





*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

Na sequência seguinte – o interior de uma casa de forró no auge da dança, animado pelo *Forró no Escuro* de Luiz Gonzaga na trilha sonora –, o movimento figurativo – do um ao muitos, do singular ao comum – segue sua marcha: no interior de cada enquadramento, no meio da pista de baile, a câmera se aproxima de um casal dançante e se afasta em plano de conjunto, individualiza e coletiviza; na montagem, o ritmo alterna entre planos mais fechados, que destacam uma figura humana, e planos gerais do forró em festa. Na contramão dos retratos de classe anteriores ou imediatamente posteriores, como *Viramundo* e *Migrantes*, o que interessa na sequência não é uma categoria social – expressa nos títulos dos filmes de Geraldo Sarno e João Batista de Andrade –, mas o território existencial de uma comunidade afetiva em celebração, momentaneamente reconciliada com suas expressões culturais de origem; o que desponta não é a figura do povo enquanto mão de obra na capital, mas a energia figural que se desprende de um povo em festa e contamina os movimentos sinuosos da câmera, a cintilação dos olhos, o ritmo contagiante e febril da montagem.



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

Ao final da sequência, no entanto, a febre cessa junto com a música, e dá lugar a um silêncio contundente e a dois planos de indivíduos sentados, nas bordas da pista de dança. O silêncio anuncia a chegada do plano seguinte, um recorte de uma carteira de trabalho onde vemos o último rapaz da panorâmica anterior ao forró. Não há nome – trata-se, no fim das contas, de mais um trabalhador brasileiro –, mas a fisionomia é identificável, e será logo confirmada, no plano seguinte, por uma sequência de Deutruedes lavando carros. O som do forró, melódico e cheio de vida, é sucedido, após o breve silêncio, pelo som repetitivo e monótono dos jatos d’água – o som do trabalho. O foco se expande – nada mais categórico do que a carteira de trabalho – e logo se individualiza no rosto do protagonista.



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

Uma nova panorâmica lateral produz o movimento figurativo inverso: do muitos ao um, do múltiplo ao singular. O que vemos inicialmente é um amontoado de casas em cima de um morro, geografia típica das arquiteturas periféricas do Brasil, depois o rosto de Deutruedes no centro do quadro, em primeiro plano, destacando-se sobre o fundo distante. Uma

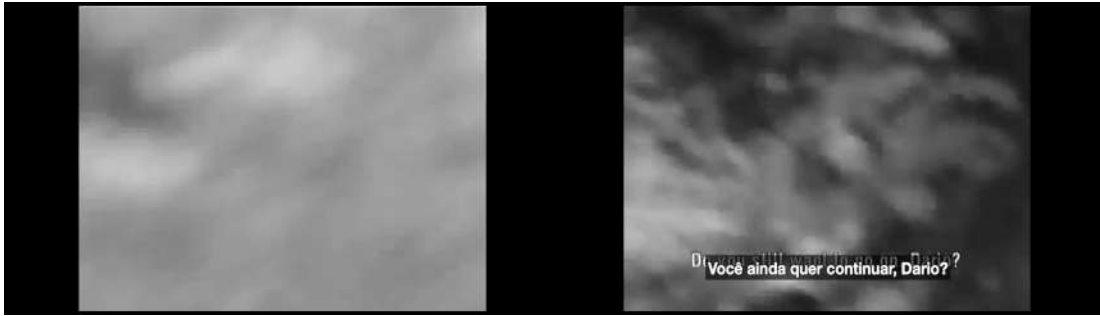
coletividade urbana singular – a periferia não é o centro da cidade, como víamos em *Teremos Infância* – é sucedida pelo rosto de Deutrudes, que se ergue sobre a paisagem. Há um traço figurativo importante, no entanto, muito bem notado por Jean-Claude Bernardet em sua análise já canônica de *Jardim Nova Bahia*. A distância focal é curta, preparada para a entrada do rosto de Deutrudes, o que faz com que a paisagem periférica seja pouco nítida, e que haja uma relação de superposição – ou seja, não de integração, mas de destaque – entre a figura e o fundo. Bernardet analisa: “Essa composição que a um tempo relaciona Deutrudes com o bairro pela superposição, mas os desvincula um do outro pela descontinuidade espacial, é a expressão sensível e gráfica desse desenraizamento espacial (e social) de Deutrudes” (BERNARDET, 2003, p. 140). Diferente da sequência do forró, em que havia uma integridade figurativa entre os corpos e o espaço – garantida pela nitidez da profundidade de campo ou pelo desfoque homogêneo que perpassava tudo –, o desfoque do fundo em relação a Deutrudes provoca uma dissonância figurativa entre rosto e paisagem.

A extrema variedade das figuras do povo em Raulino produz episódios figurativos como esse: entre duas sequências, passamos de um povo íntegro, em festa, reconciliado com o espaço, para a figuração de um desencaixe entre indivíduo e território. O desenraizamento proposto como figura importante por Bernardet, no entanto, não impede que o filme receba um título que remete não à individualidade de Deutrudes, e sim ao enigmático bairro (ao que tudo indica, fictício, já que não há registro de uma região com esse nome na cidade de São Paulo). O personagem se erguerá em protagonista, assumirá uma centralidade dramática inegável, mas sua composição participa desde já de um tensionamento entre indivíduo e território, entre a tradição figurativa do retrato e a da paisagem.



*Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, 2002)

Na economia figurativa de *Compañero Cineasta Piquetero*, é outra a relação que se esboça entre os gêneros do retrato e da paisagem. Logo no início, entre as cartelas iniciais, os primeiros fragmentos do filme traçam breves retratos de grupo, que apanham grupos de vizinhos conversando sobre a preparação de um casamento. Se em *Jardim Nova Bahia* o desfoque preciso entre figura e fundo produz um desencaixe entre Deutrudes e o espaço periférico, aqui acontece o efeito inverso: a precariedade da câmera de vídeo, seu foco selvagem e incontrolável formula visualmente uma homogeneidade figurativa entre os corpos e o território. No primeiro fragmento, a superexposição atinge igualmente corpos, barracos, roupas no varal (engolidos por zonas de cor branca), enquanto a instabilidade da nitidez produzida pelo *zoom* transforma tudo em uma massa de cores igualmente indistinta. No segundo, é o contorno dos corpos e dos espaços que é tomado pelo deslimite: a precariedade material faz com que as fronteiras entre corpo e território se tornem indistintas – é difícil definir onde termina uma casa e começa uma barriga; onde termina uma camiseta no varal e começa uma camiseta no corpo de um vizinho.



*Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, 2002)

Após esse primeiro momento de aproximação aos vizinhos, a câmera parte por uma deriva pelo terreno da ocupação. O caminhar acidentado do corpo que filma transforma tanto o espaço da quanto os corpos dos vizinhos em texturas instáveis, fluxos videográficos às vezes selvagens, às vezes mais nítidos. Se na sequência do forró em *Jardim Nova Bahia* era a nitidez perfeita do trabalho de câmera de Raulino que produzia uma integridade figurativa entre os corpos dançantes e a pista de dança, aqui são as inúmeras variações de luz provocadas pelos ajustes automáticos na abertura do diafragma, os reenquadramentos bruscos, a tremulação e os constantes movimentos de *zoom in* e *zoom out* que tornam a figuração instável e resultam, pela via inversa, em uma outra homogeneidade – não pela integridade, mas pela fluidez – entre os corpos e o território.



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971) + *Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, 2002)

As imagens de Deutruedes, embora mais instáveis, mantêm uma dissonância figurativa entre as figuras humanas e paisagem: os contornos do corpo são nítidos, há um desencaixe visível entre figura e fundo. Em *Compañero Cineasta Piquetero*, o *flo* provocado pelo movimento constante da câmera, pela instabilidade da iluminação provocada pelo diafragma

automático, pelo *zoom* nervoso e pela liquidez característica da imagem videográfica produzem um deslimite entre corpo e paisagem.

Se invocamos a *action painting* na aproximação a *Lacrimosa*, no terceiro capítulo, aqui essa invocação nos parece ainda mais convidativa. Sobretudo nessas primeiras imagens de *Compañero Cineasta Piquetero*, em que a deriva pelo território se afirma como gesto fundante, a figuração é tomada por uma pulsão de desfiguração, e o que sobra, muitas vezes, é apenas o *traço*, somente a marca processual do trabalho de quem filma, materializada em contornos instáveis, desfoques incisivos, texturas fluidas, cores selvagens que se misturam umas às outras em borrões entre o verde e o marrom.



*Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, 2002)

Em um plano geral da ocupação, a tremulação e o desfoque fazem com que o corpo de um menino que atravessa a rua pertença inextricavelmente à textura marrom da terra e dos pedaços de madeira das cercas. Noutro momento, a câmera se dirige às casas da comunidade e a voz – entre *off* (porque materialmente vinda do antecampo, no calor da tomada) e *over* (porque se projeta sobre as imagens para comentá-las) atua no sentido de inscrever uma história no que os olhos veem como uma evidência impessoal:

O que vocês veem aqui é o primeiro pedaço de terra que foi ocupado em 14 de janeiro, mais ou menos. Aqui você vê nove terrenos que foram ocupados pelas pessoas, que foram pressionadas pelo município, pelos políticos, foram ameaçadas. Estão vendo

tudo. As casas foram feitas com o que tinha, chapas de metal. Famílias, crianças, jovens, adultos, até pessoas com deficiência, foram tomando a terra aos poucos.

Cada imagem nessa deriva pelo terreno carrega, no mesmo movimento, um duplo gesto. De um lado, o desejo evidente de figurar uma comunidade ativa e pulsante, que ergueu esse espaço com as próprias mãos e agora o ocupa: comunidade e território se (con)fundem tanto na narração do rapaz quanto nos deslimites figurativos da imagem. De outro, consciente ou inconscientemente (pouco importa), a afirmação do traço singular de quem filma: para o espectador, não há dúvidas de que cada imagem carrega materialmente – em sua trepidação, em seus reenquadramentos, em suas mudanças de direção – as marcas das mãos e dos olhos de quem filma. Eis uma nova modalidade da relação entre o singular e o comum que ambos os filmes perseguem.

### **Acidentes da escuta**



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

Na breve frase que inicia seu depoimento, Deutrudes enuncia a inversão de papéis entre retratista e retratado, que só será retomada mais adiante. “Estou aqui... pra poder contar... uma coisa que se passa na minha vida aqui em São Paulo. Vou pegar... uma máquina... pra poder filmar alguma coisa que se passa aqui em São Paulo”. Além do anúncio da empreitada maior do filme, contudo, outro traço figurativo – sonoro – desponha aqui. Além

de rejeitar quase sempre a narração em voz *over*, os filmes de Raulino têm uma predileção pelas vozes de personagens que, ao falar, escapam à norma hegemônica de um português “bem-dito”, claro, límpido, como no Arnulfo de *Teremos Infância* (1974), que encontraremos a seguir, no próximo capítulo, ou na camponesa de *Tarumã* (1975). Se Arnulfo se apropriava de um vocabulário erudito para retorcê-lo, a performance vocal de Deutrudes – associada ao tratamento sonoro do filme – desafia não apenas o léxico dominante, mas a própria audibilidade hegemônica.



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

Em seu ensaio “Pode um cu mestiço falar?”, Jota Mombaça inverte a resposta negativa de Gayatri Spivak em seu livro canônico (*Pode o subalterno falar?*) e afirma, a partir de um diálogo com teorias acústicas, uma aposta na subalternidade como produtora de um ruído fundamental na episteme hegemônica:

Quiçá os saberes-ruído, subalternizados por regimes de verdade instaurados pelo cânone acadêmico-científico, não sejam legíveis como saberes, contudo os deslocamentos de que resultam atravessam infecciosamente as tonalidades do conhecimento, perturbando com estridências sem inscrição a escuta canônica (MOMBAÇA, 2015).

No jeito de falar de Deutrudes, a excitação do corpo, as interrupções súbitas das frases a meio caminho de sua formulação, o movimento ruidoso dos lábios, a respiração ofegante – que, num rompante, se intromete entre uma palavra e outra – provoca fissuras decisivas na língua colonial. A má qualidade da captação sonora apontada por Bernardet reaparece, nas novas condições de escuta propiciadas pela restauração do filme, como perfeitamente coerente com a sonoridade característica da performance vocal de Deutrudes. Na economia figurativa de *Jardim Nova Bahia*, sua voz aparece frequentemente como lasca, como fenda na



paisagem sonora hegemônica. A montagem da sequência do depoimento – que intercala imagens dos companheiros de trabalho de Deutrudes lavando carros, em um silêncio que se interpõe entre os pedaços de fala – acentua a figuração fragmentária, pontuada por buracos na sonoridade do filme.

Esse traço figurativo se acentua no fragmento seguinte do depoimento, em que Deutrudes conta em um plano de mais de dois minutos um caso acontecido em sua primeira experiência profissional em São Paulo, num canteiro de obras.

– Quando eu cheguei aqui em São Paulo, o primeiro serviço que eu arrumei foi em obra. Entrei pra trabalhar com elevador. Depois no elevador, no segundo dia, o engenheiro chega. Eu não conhecia o engenheiro. Pediu pra eu poder levar ele no quinto andar. Eu subi ele, aí depois pra descer ele deu dois sinal lá no ferro que tinha lá. – E aí? (voz de Raulino) – Aí eu desci. Desci. Quando eu chego no segundo andar, eu rastei o pé no breque, ele enfiou a cara numas tábua lá, me gritou: “Pô, baiano burro, seu filha da puta! Seu burro! Cê é um burro, rapaz. Você não sabe trabalhar nisso”. Eu falei: “não, é porque eu tô aprendendo agora. Quero ficar prático (?)”. Aí depois ele falou pro mestre pra tirar eu... (Deutrudes sai de quadro, abaixando a cabeça) – Levanta! (voz de Raulino) – Pra tirar eu do elevador. Aí o mestre falou: “Não. Ele trabalha legal no elevador. Deixa ele aí. Depois, quando o mestre tava no portão, (incompreensível) eu inventei a sacanagem, né? A malandragem. Aí depois quando o mestre tava no portão, eu tava lá em cima olhando pra cara do mestre. Quando o mestre entrava pra dentro da obra, eu entrava no banheiro, começava a jogar um pozinho (?) daqui, um pozinho dali. Aí o mestre subia lá pro elevad... lá pro portão, e eu subia de novo, ficava olhando na cara do mestre.

A transcrição é bastante aproximada, pois não inclui boa parte das hesitações, nem os momentos em que não é possível, mesmo depois de várias audições, identificar algumas das palavras. Associado ao ruído audível da câmera em funcionamento e à estridência do som precariamente captado – que exagera os tons agudos –, o particularíssimo modo de falar de Deutrudes se torna ainda mais acidentado, atravessado por repetições, rascunhos de palavras que se esboçam, mas não saem da boca, lapsos de memória, gagueira, saltos no tempo da história contada, descrições bastante opacas da situação vivida na obra.

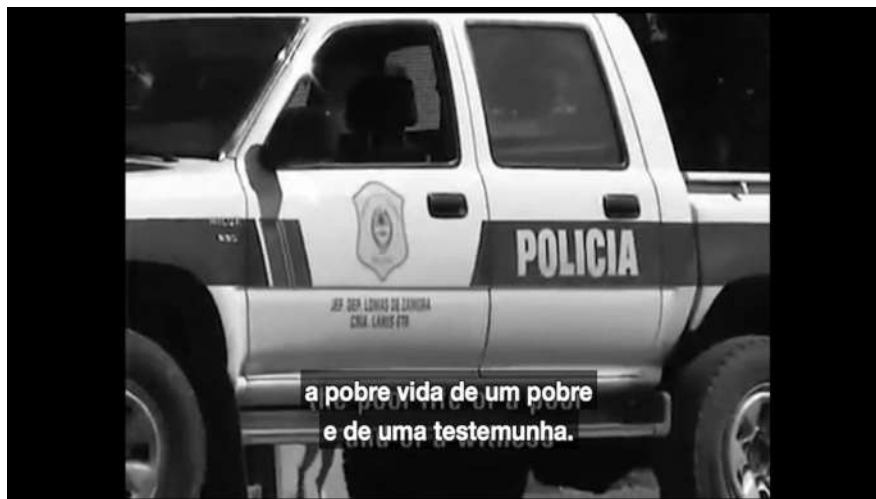
Por um lado, a história contada por Deutrudes retoma temas centrais do documentário brasileiro moderno: o abismo de classe entre patrões e empregados, os conflitos raciais decorrentes da migração. Por outro, enuncia assuntos novos, como as táticas inventivas de sobrevivência na subalternidade. O que mais salta aos ouvidos, no entanto, é o peculiar tratamento figurativo do relato. No extremo oposto da exemplaridade, seu conteúdo é marcado por certa banalidade e a intriga sequer termina. Em dissonância com as falas eloquentes da segunda metade de *Maioria Absoluta*, por exemplo, a narrativa de Deutrudes não faz da consciência da opressão matéria de diagnóstico, e sim afirma (sem afirmar) a

malandragem como resistência possível. Seu discurso opera no limite da inteligibilidade; o tratamento sonoro de sua voz desafia as fronteiras do audível.



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

O auge dessa produção de opacidade se dá no fragmento que encerra o depoimento em som direto no alto do morro. Deutrudes, com um sorriso nos lábios, diz algo como “Esse negócio que a turma fala ... Pegar mulher aqui em São Paulo... Só pra quem cheira gasolina mesmo”. A frase soa como um enigma, um enunciado cifrado, só compreensível entre aqueles que dominam os códigos específicos daquela comunidade. Se a montagem de um filme como *Maioria Absoluta* fazia da incapacidade de falar de um sertanejo um sintoma cabal da miséria, *Jardim Nova Bahia* nos instala na fronteira, no limiar da inteligibilidade, onde é preciso aprender a escutar melhor para compreender, ou ao menos suportar a oscilação entre ouvir e escutar, entre o audível e o inteligível. Ao incluir a frase cifrada, o filme também afirma que o espectador urbano de classe média não é mais o único interlocutor possível.



*Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, 2002)

Essa ruptura em relação ao privilégio absoluto do interlocutor canônico é ainda mais funda em *Compañero Cineasta Piquetero*. No filme argentino, há uma variação constante no destinatário pressuposto das imagens e sons, como se pode perceber na oscilação da escolha lexical e do tom do homem-câmera-voz. Quando a voz se dirige a alguém que não está presente na cena, de um lado há o tom de denúncia, que parece pressupor um interlocutor universal, que tenha capacidade de se indignar com a situação precária da ocupação; de outro, o tom próximo, de partilha da experiência, que parece falar de *piquetero* para *piquetero*, de trabalhador para trabalhador. Um momento privilegiado se dá logo após a deriva inicial, quando a câmera se aquieta e o rapaz se põe a filmar um carro de polícia nas imediações do terreno. Enquanto o *zoom* lento e estável conduz o reenquadramento em direção à inscrição na porta do carro, a voz diz:

Estes: os policiais. Os que te ferem, te batem, batem sem parar... Os que fizeram a repressão na Praça de Maio, sem saber por quê...ou contra quem. Reprimiram a classe média, a classe alta, até os mais pobres. Eles te prendem com suas algemas, te batem com seus facões de plástico. Machucam o seu coração com suas bombas e perdem a consciência. Eles perdem a consciência com cada golpe que te dão e perdem sua natureza com cada tiro que te dão. É assim a pobre vida... a pobre vida de um pobre e de uma testemunha.

A força dessa narração não diz respeito apenas ao lirismo violento da escolha das palavras nem ao movimento preciso do quadro em direção à institucionalidade opressora inscrita no carro, mas também na decisão sobre os pronomes. A escolha da segunda pessoa do

singular (o *tuteo* indica proximidade em alguns países de língua castelhana) imprime na narração uma dimensão de partilha de experiência, como se o interlocutor ao qual o rapaz se dirige também se encontrasse em uma situação social semelhante, como se esse corpo imaginado que escuta fosse também um corpo marcado, como se essa vida pressuposta fosse igualmente matável pelas forças do Estado. Ao mesmo tempo, o conteúdo de denúncia e o tom de protesto da descrição faz com que ela adquira uma dimensão de palavra propriamente política, dirigida explicitamente à esfera pública. A dupla autodefinição que encerra o plano (pobre/testemunha) é a síntese de um papel igualmente duplo, de observador e de companheiro de luta, de quem narra e de quem está diretamente implicado no narrado.



*Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, 2002)

O tratamento sonoro de *Compañero Cineasta Piquetero* assume de maneira ainda mais incisiva o caráter ruidoso e acidentado dessa paisagem sonora. A música que volta e meia adentra a banda sonora, saída dos barracos de lata; as conversas cifradas, apenas entreouvidas nos grupos de vizinhos, que o microfone da câmera é capaz de captar apenas precariamente; os barulhos propriamente corporais do rapaz – respiração, passos, risadas – que se inscrevem nessa sonoridade atravessada pela performance de quem filma; o som do vento a produzir incômodos no microfone; os ruídos do próprio aparelho – que, apesar de mais silencioso do que a câmera 16mm de Raulino, ainda capta o som do contato do dedo com o botão de *zoom*, do microfone acidentalmente abafado.

Toda a banda sonora de *Compañero Cineasta Piquetero* é atravessada por ruídos selvagens, incontroláveis, que, mal captados pelo microfone – cuja precariedade acrescenta uma camada de ruído –, cavam uma fenda na paisagem sonora e nas expectativas auditivas do espectador hegemônico. Associada ao uso frequente de gírias, apelidos, expressões idiomáticas muito locais, essa estridência singular – que se enche de cacos e arestas sonoras os mais variados – é capaz de produzir uma energia figural irregular, tumultuada, que perturba a normatividade das escutas dominantes.

### **O povo é uma questão de montagem**

Se, como vimos, os movimentos de câmera de *Jardim Nova Bahia* instauram uma relação constante – tensa, complexa, atravessada pelo desencaixe – entre o um e o muitos, é na montagem que o filme desenha, efetivamente, uma figura do povo. Especialmente nos momentos em que há dissociação entre som e imagem, o gesto da montagem consiste em inventar uma coletividade heteróclita, composta a partir de fragmentos singulares. À exceção da primeira sequência do forró, em que a comunidade em festa enche o plano, no resto do filme será a montagem a responsável por traçar elos, estabelecer relações entre figuras que não habitam o mesmo plano, forjar um comum.



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

Na sequência do depoimento de Deutrudes, entre um fragmento e outro da história da briga com o patrão, a montagem intercala planos dos companheiros do protagonista no lava-jato. Embora o silêncio contundente desses planos contraste com a voz *in* de Deutrudes, é como se o depoimento rebatesse sobre essas imagens, ou como se elas estabelecessem uma relação dialética com o que o protagonista diz. Não há ilustração (não vemos um canteiro de obras, não há briga no horizonte), mas o motivo do trabalho perpassa tanto a narração do caso quanto as cenas da lavagem dos automóveis. Na tomada, a câmera se dirige a cada trabalhador, individualmente; na montagem, é o comum entre eles – o trabalho duro, a mesma cor da pele, a mesma origem sugerida – que desponta.



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

A frase cifrada sobre as mulheres e o cheiro de gasolina é sucedida por uma nova montagem de imagens do forró. Nos quatro primeiros planos, grupos predominantemente femininos habitam as bordas da pista de dança, com o olhar um tanto desolado. Enquanto vemos essas mulheres, Deutrudes relata uma tragédia amorosa:

Antigamente eu namorava uma menina aqui em Pinheiros. Comecei gostar dela. Ela enfim, afinal de contas ela começou a gostar de mim. Depois, ela teve relações comigo. Depois ela ficou grávida de mim. Depois ela quis pôr questão sobre a mim. E eu não queria casar com ela porque eu era muito novo. Depois a barra esquentou.

Depois o patrão dela pôs questão sobre eu. Pôs advogado. Pois eu achei melhor fugir do que ficar no fracasso. Fui pra São Bernardo, fiquei cinco meses. Depois voltei. Depois ela me entregar a criança, eu não quis.

Por um lado, a montagem traça uma relação entre a mulher que marcou a vida de Deutrudes – evocada pela voz *over* – e essas outras que vemos no forró, um tanto solitárias, a observar a dança. Por força da comunidade inventada pelo gesto de montagem, na economia figurativa de *Jardim Nova Bahia* é como se esses outros rostos, silenciosos, também pudessem guardar histórias semelhantes de amor e abandono. Não há nenhuma coincidência entre o indivíduo que fala e os que habitam a imagem – é o próprio filme que produz as conexões impossíveis. Por outro lado, o embate entre a voz masculina de Deutrudes e os rostos das mulheres também encena um desencontro entre duas solidões – a solidão da mulher que tem de se haver sozinha com a criança e a solidão do homem que foge para não assumir a responsabilidade. Contribui para essa impressão o último plano da sequência, já sem a voz *over*, em um silêncio marcante: o rosto de um homem sozinho, no centro do plano, a encarar frontalmente a câmera.



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

O homem que nos encara na pista de dança não é Deutrudes. Não sabemos nada sobre sua própria história de vida. Mas na economia figurativa forjada por *Jardim Nova Bahia*, a potência desse rosto solitário, circundado por outros corpos em desfoque, se enlaça

decisivamente com a biografia do protagonista. A sequência do forró é sucedida por um plano em que Deutrudes volta a falar de frente para a câmera. Desta vez, ele está de pé em frente a uma parede vermelha, em plano médio, e conta sobre uma viagem ao Paraná.

Quando eu fui ao Paraná, numa ocasião em que eu fui ao Paraná, eu trabalhava de camponês, numa lavoura. Depois fui à cidade, achei um terno de linho muito bacana, comprei o terno de linho. Depois usei a primeira vez aqui em São Paulo.



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

Durante a fala de Deutrudes, no momento exato em que ele fala, a câmera de Raulino faz um movimento inesperado. De súbito, enquanto o protagonista narra, o enquadramento abandona seu rosto e se move em panorâmica para a direita. A decisão é estranha. Mas logo percebemos o motivo: o reenquadramento descobre nas imediações da cena uma mulher e cinco crianças. Ao que tudo indica, estamos diante de uma mãe e seus filhos – que encaram a câmera com curiosidade e firmeza. Mesmo após o encerramento da fala de Deutrudes na banda sonora, a montagem sustenta o plano por alguns segundos, em completo silêncio.

Novamente, é a montagem que produz uma contiguidade improvável. Na imediatez da cena, essa mulher com os filhos parece ser apenas uma curiosa com a filmagem; se atentamos apenas ao momento da tomada, não se pode perceber o que essa família tem a ver com Deutrudes além da vizinhança circunstancial no espaço. Porém, basta lembrar da narrativa sobre a mulher que o protagonista abandonou para que a economia figurativa do filme produza relações novas. Como escreveu Robert Bresson em suas *Notas sobre o cinematógrafo*, “Criar não é inventar pessoas e coisas. É estabelecer entre pessoas e coisas que existem e tais como elas existem, novas relações” (BRESSION, 2005, p. 25). É impossível ver essa mulher sozinha com as crianças e não pensar no abandono do filho que Deutrudes



sequer conheceu. Quando a mãe qualquer nos encara, é como se aquela mulher desconhecida, infigurável, pudesse, por um momento, habitar a imagem. Ao mesmo tempo, é como se essa linha biográfica se espalhasse nas biografias possíveis de outras mulheres – do bairro, do país – forjando de súbito uma comunidade ali onde menos se espera.



*Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971)

A economia figurativa que compõe uma comunidade heteróclita a partir dos retratos individuais se explicita na sequência seguinte. Na banda sonora, uma canção de amor é cantada *a capella* por uma mulher nordestina: “Quando eu tiver deitado, meu amor, balance eu, balance eu, balance eu/ Quando eu tiver dormindo meu amor, acorde eu acorde eu acorde eu/ Quero estar sempre a teu lado, pois sentindo o teu calor/eu me julgo mais feliz e tem minha vida valor/ Se Deus quiser eu fico a teu lado, pois quero ser seu amor”. O tema da solidão ressurge na canção. Na imagem, a montagem articula seis planos-retratos de operários

em seu local de trabalho: os cinco primeiros são planos próximos do rosto e das mãos a trabalhar, o último um plano-detalle de uma mão vestindo uma luva de trabalho. Nessa figuração que combina os retratos e a música, uma figura de comunidade desponta. Os retratos são sempre inquietos, perturbados. Não compõem facilmente um todo. E, no entanto, cada retrato faz vibrar a relação.

Não há diagnóstico, nem tese, mas o traçado de um comum entre esses sujeitos marginalizados. Um comum desde já fraturado – pela solidão, pela diferença sexual, pelo abandono –, mas ainda assim um comum que insiste em se fazer figura. A montagem de *Jardim Nova Bahia* é uma montagem figural, no sentido defendido por Nicole Brenez. O filme transfigura as categorias hegemônicas da experiência: a coincidência entre corpo e indivíduo; entre identidade e biografia cede espaço para uma energia figural que se apoia nas ressonâncias figurativas entre os retratos e em seu tensionamento pela música. Se há povo em *Jardim Nova Bahia*, é só na montagem que este pode se insinuar.



*Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, 2002)

A economia figurativa de *Compañero Cineasta Piquetero* é também recheada de retratos individuais. Estão lá os vizinhos chamados pelo prenome ou pelo apelido – Roxana, Mingo, Trompis –, o menino entrevistado – Bryan –, o vendedor de melancias a dois pesos, o

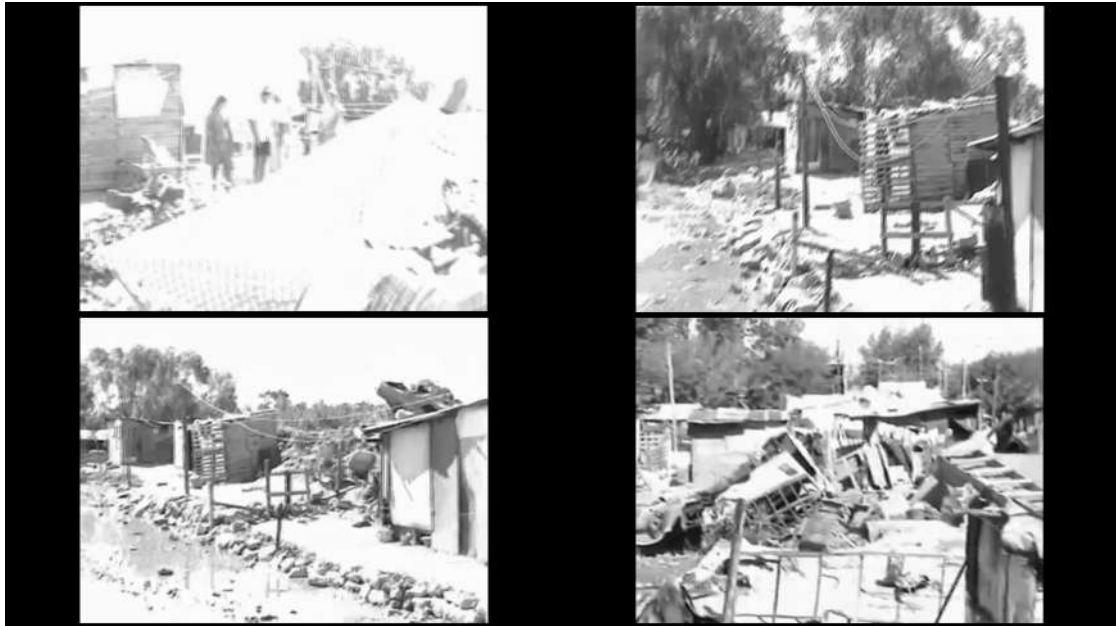
outro menino solitário. É nessa coleção de retratos de indivíduos que o filme compõe uma figuração coletiva; é nessa sucessão de planos dos habitantes do terreno que a montagem constrói uma figura de comunidade. Ao contrário de *Jardim Nova Bahia*, no entanto, não se trata de um bairro inventado ou de uma comunidade afetiva forjada no filme nas ressonâncias entre uma singularidade e outra, e sim de um território efetivamente povoado. Há outros tantos retratos de grupo, que pontuam o filme de cabo a rabo: vizinhos conversando na porta de casa, famílias tomando mate, pequenas aglomerações para resolver um problema – como o grupo que, logo no início, conversa sobre os preparativos de um casamento na vizinhança.



*Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, 2002)

Ao colecionar esses retratos de grupo, a montagem figura um território ocupado por uma coletividade ativa, que se reúne informalmente para compartilhar tarefas, exercer sua palavra política (Mingo conversando com a jornalista do Indymedia) ou simplesmente jogar conversa fora. Os grupos informais, os corpos descamisados compõem uma figuração da informalidade, que rima visualmente com o improvisado dos barracos de lata e madeira. Se a câmera se volta com o mesmo ímpeto às figuras humanas e aos múltiplos detalhes do terreno – a arquitetura das casas, a proximidade com o ferro-velho, as consequências da inundação – e produz uma ressonância figurativa entre o terreno e seus habitantes, que o construíram com as

próprias mãos, a montagem articula os retratos aos planos de paisagem e intensifica as reverberações entre corpo e território.



*Compañero Cineasta Piquetero* (Anônimo, 2002)

Enquanto a montagem de *Jardim Nova Bahia* figura um desencalhe entre os personagens e o espaço – no fundo desfocado do depoimento de Deutruedes, nas canções nordestinas que se projetam sobre as cenas do trabalho em São Paulo, na própria ideia de migração aludida pelo título –, a de *Compañero Cineasta Piquetero* compõe uma continuidade figurativa entre corpo e território. O terreno ocupado não existe sem os ocupantes que o construíram do nada. Cada barraco filmado guarda as marcas do processo manual que transformou as chapas de metal e os pedaços de madeira em casa. Ao filmar a Rua Pintos, o rapaz diz:

Bom, essa é a Rua Pintos, a famosa Rua Pintos, a que abriga toda a loucura das pessoas correndo com pedaços de madeira, e lonas de plástico todas as noites. Tudo isso era uma montanha imensa. Tudo terra. Terra que tivemos que tirar com pás, suor, fome, sono, dia e noite. E é assim, assim se ganha uma luta. Tudo na vida é uma luta. Lute, lute, viva, aproveite, sofra, e vai ficar assim, sempre de pé, com a cabeça erguida, e o corpo limpo.

Esta sequência é uma síntese da figura do povo que se elabora em *Compañero Cineasta Piquetero*. Se em *Jardim Nova Bahia* a montagem fragmentária articula uma figura

do povo insinuada, sugerida pelas conexões improváveis entre retratos isolados – que, no entanto, apontam para uma coletividade por vir –, aqui essa figura se dá também na montagem, mas por acúmulo. Não é apenas na conexão entre os retratos que essa figura se inventa, mas também na aproximação às casas, às ruas inundadas do terreno, na denúncia do ferro-velho ilegal, na confrontação da polícia pela voz. A figuração do povo em *Compañero Cineasta Piquetero* se espalha por toda parte: a cada casa filmada, não vemos apenas uma moradia improvisada, mas a história de uma luta coletiva impregnada em chapas de metal e pedaços de madeira; em cada rua, é também a memória das noites de trabalho e de luta que se imiscui em meio aos detalhes do terreno; nos carros acumulados no ferro-velho, é a indignação de uma comunidade rebelde que se faz ecoar; no carro de polícia, é a resistência à repressão cotidiana de um povo em luta que ressoa junto com a voz do rapaz que filma.

Se no cinema político latino-americano pós-1968 uma imagem privilegiada da figuração do povo foi a multidão mobilizada a ocupar as ruas da metrópole e a tomar a inteireza do plano – da Cidade do México de *El Grito* (Leobardo López Arretche, 1968) à Montevideo de *Me Gustan los Estudiantes* (Mario Handler, 1968), da Buenos Aires de *La Hora de los Hornos* (Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968) à Santiago de *La Batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975) –, *Jardim Nova Bahia* e *Compañero Cineasta Piquetero* descobrem outras possibilidades, a partir de um território marginal e de uma coletividade singular. Nas margens da urbanidade, nas franjas da escuta hegemônica, na figuração dissonante de um olhar impróprio, uma outra figura do povo emerge.

*de cima do palanque  
de cima da alta poltrona estofada  
de cima da rampa  
olhar de cima  
LÍDERES, o povo  
Não é paisagem  
Nem mansa geografia  
Para a voragem  
Do vosso olho.  
POVO. POLVO.  
UM DIA.  
O povo não é o rio  
De mínimas águas  
Sempre iguais.  
Mais fundo, mais além  
E por onde navegais  
Uma nova canção  
De um novo mundo.  
E sem sorrir  
Vos digo:  
O povo não é  
Esse pretense ovo  
Que fingis alisar,  
Essa superfície  
Que jamais castiga  
Vossos dedos furtivos.  
POVO. POLVO.  
LÚCIDA VIGÍLIA.  
UM DIA.*

Hilda Hilst, *Homenagem a Alexei Sakarov*

## CAPÍTULO 6

**Um rosto, o povo: *Teremos Infância* encontra *Carlos*, cine-retrato de un “caminante” en *Montevideo***



Montevideo, 1964. Durante dez meses, o então jovem cineasta Mario Handler acompanha a rotina de Carlos, um habitante das ruas da capital uruguaia, entre suas longas jornadas pela cidade, a rememoração de sua trajetória de vida e a luta pela sobrevivência diária. O resultado é o média-metragem *Carlos, cine-retrato de un “caminante” en Montevideo* (Mario Handler, Uruguai, 1965), um dos pontos altos da inflexão vanguardista atravessada pelo documentário na América Latina na década de 1960. São Paulo, 1974. Uma década mais tarde, na volta de uma temporada europeia, Aloysio Raulino parte em uma deriva pelas ruas paulistanas que resulta em *Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974), curta-metragem que se estrutura em torno de um encontro com Arnulfo Silva, homem que viveu na rua quando criança e agora reflete sobre seu passado. Entre um gesto e outro, esboça-se uma possibilidade: fazer do retrato individual uma figura do povo.



*Las AAA son las tres armas* (Grupo Cine de la Base, 1977)

Em *Las AAA son las tres armas* (1977), filme do Grupo Cine de la Base dirigido por Jorge Denti após o desaparecimento forçado do líder do grupo, Raymundo Gleyzer, nas mãos do terrorismo de Estado argentino, há uma transição emblemática. No final de uma colagem febril de imagens fotográficas que figuram um estado de repressão e perseguição generalizada, vemos uma fotografia de um militante político sendo arrastado por militares. Em seguida, um reenquadramento isola esse rosto, que passa a ocupar toda a tela e permanece por alguns segundos, em silêncio. Na sequência, sob o lamento tanguero do bandoneon, a montagem convoca uma série de planos de uma multidão de transeuntes nas ruas da cidade. A célebre carta do escritor Rodolfo Walsh (outro “desaparecido”) à Junta Militar, que estrutura a narrativa do filme, volta a soar em voz *over*, sobreposta ao tango:

Esses fatos, que sacodem a consciência do mundo civilizado, não são, no entanto, aqueles que trouxeram maiores sofrimentos ao povo argentino, nem as piores violações dos direitos humanos praticadas pelos senhores. É na política econômica desse governo que se deve buscar não apenas a explicação de seus crimes, mas uma atrocidade ainda maior, que castiga milhões de seres humanos com a miséria planificada (WALSH, 2007, p. 149)<sup>80</sup>.

Nessa transição entre o rosto e a multidão, entre o indivíduo e a coletividade desponta um dos *topoi* recorrentes da figuração do povo no cinema latino-americano. Em vários filmes desse repertório, ou em vários momentos dentro dos filmes, o povo como figura coletiva teve como ponto de ancoragem um único indivíduo. Mas se os *noticieros* da primeira metade do século promoviam frequentemente uma fusão figurativa entre o povo e o líder, no filme do Grupo Cine de la Base não há uma relação simples de representação. Não se trata da tradução figurativa metonímica de um encadeamento em que um indivíduo – representante, líder ou exemplo – vale por um povo inteiro. No trecho da carta que acompanha a sequência da multidão, Walsh é o primeiro a recusar um lugar de centralidade valorativa para a militância política na repressão ao povo argentino perpetrada pela junta militar. Na montagem, as relações são igualmente complexas. A associação livre que conduz do rosto à multidão certamente produz um vínculo, mas esse liame é um campo de possibilidades, não uma relação simples. O rosto do militante político rebate na multidão anônima, mas a evocação do mandato popular encarnado na ideia leninista de uma vanguarda revolucionária é logo rechaçada pela voz *over*.

---

<sup>80</sup> Tradução nossa. No original: “Estos hechos, que sacuden la conciencia del mundo civilizado, no son sin embargo los que mayores sufrimientos han traído al pueblo argentino ni las peores violaciones de los derechos humanos en que ustedes ocurren. En la política económica de este gobierno debe buscarse no sólo la explicación de sus crímenes sino una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada”.



Se num filme anterior do Cine de la Base, dirigido por Gleyzer – *Me matan si no trabajo, y si trabajo me matan* (1974) –, era o coletivo organizado dos trabalhadores em luta que assumia o protagonismo, aqui é a subjetividade de um indivíduo – impressa na carta de Walsh – que perpassa todo o trabalho figurativo. A escrita de Walsh encampa uma interpretação singular da realidade argentina, e o trabalho do filme é o de multiplicá-la em uma colagem vertiginosa que atrita reconstituições ficcionais e documentos, evidências fotográficas da repressão e fabulações de um povo por vir.

Mas se em *Las AAA son las tres armas* o lugar privilegiado do analista da sociedade recai sobre a figura do intelectual, nos dois filmes que interessam diretamente a este capítulo essa figuração será radicalmente deslocada. *Carlos e Teremos Infância* são filmes privilegiados para reavaliar uma dicotomia recorrente no pensamento sobre o documentário no Brasil e na América Latina. No caso brasileiro, essa dicotomia – que coloca de um lado o documentário moderno e de outro o contemporâneo – é enunciada por Cláudia Mesquita nos seguintes termos:

Contrariamente ao que era tendência no documentário moderno (sobretudo aquele dos anos 1960 e 1970), hoje se nota evidente suspeita em relação a procedimentos totalizantes e interpretativos, às possíveis sinédoques (os personagens tomados como tipos representativos, em relação a um contexto ou situação englobantes), ou ao posicionamento dos sujeitos filmados como informantes (sobre uma temática). Em resumo, evita-se remeter o dado pessoal a um quadro geral; declinam valores tais como representatividade, generalidade, tipificação, diagnóstico crítico, e outros valores assomam (MESQUITA, 2010, p. 105).

*Carlos e Teremos Infância* certamente constituem exceções em relação ao grosso do documentário moderno visado pela autora, pois são atravessados pela decisão primeira de retratar um único protagonista, cuja individualidade se manifesta na presença ostensiva de seu corpo em campo e, sobretudo, de sua voz na banda sonora. Por outro lado, ambos os filmes atestam sua diferença em relação a tantos filmes recentes, marcados pelo que Mesquita chamou de “particularização do enfoque”. Em ambos, mergulhar fundo na subjetividade de seus protagonistas – como pouquíssimos de seus contemporâneos o fizeram – não é uma operação oposta ao diagnóstico crítico da sociedade; o investimento no retrato individual convive com operações constantes de conjugação entre o particular e o geral. Carlos e Arnulfo são também outros nomes do povo.

Partilhando de um princípio figurativo comum, os filmes se engajam num duplo gesto: a atenção à singularidade do protagonista – o rosto, os gestos, as posturas, a dicção – convive

com o ensaio de uma radiografia do país a partir de um ponto de vista marginal. Carlos é também o Uruguai e Arnulfo é também o Brasil, mas, ao contrário da sintomatologia comumente associada ao documentário dos anos 1960 e 1970, os personagens não são tomados como indícios da tragédia social, e sim como seus analistas privilegiados. Como *Sobre Luís Gómez* (Bernabé Hernández, Cuba, 1965), como *Colombia 70* (Carlos Álvarez, Colômbia, 1970), *Carlos e Teremos Infância* se aproximam de um único personagem marginal para figurar um povo e um país. Mas se *Sobre Luís Gómez* e *Colombia 70* apostam em um gesto fortemente conciso – algumas fotografias e uma canção no primeiro; alguns planos de uma mulher na rua e uma propaganda da Kodak no segundo –, os filmes de Raulino e Handler se dedicam mergulhar nas múltiplas facetas da personalidade de seus protagonistas.

### O corpo, a voz, a cidade



*Carlos, cine-retrato de un "caminante" en Montevideo* (Mario Handler, 1965)

Logo no início de *Carlos*, o protagonista toma de empréstimo a letra de “Cambalache”, o famoso tango de Enrique Discépolo imortalizado por Gardel, para interpretar a realidade à sua volta: “E, veja, o mundo está feito à medida, como disse Carlos Gardel, e será e será e foi e sempre será uma porcaria, isso já sei, isso já sabemos, porque o que tem mais quer ter mais, e o que tem pouco quer ter mais e o que não tem nada quer ter alguma coisa, entende?”<sup>81</sup>. Enquanto ouvimos a análise do protagonista, a sequência começa com Carlos esquentando a água para o mate, mas logo a montagem constrói uma rápida sucessão de cinco planos onde o gesto figurativo que predomina é a descrição: um carrinho de bebê abandonado à beira da rua, duas paredes em ruínas, uma fogueira improvisada, uma janela com os vidros partidos.



*La ciudad en la playa* (Ferruccio Musitelli, 1961)

A figuração da Montevideo em *Carlos* é diametralmente oposta àquela feita quatro anos antes em *La ciudad en la playa*, de Ferruccio Musitelli (1961). A uma cidade-praia alegre, festiva, pintada em cores vibrantes numa montagem cuidadosamente ritmada, povoada de gente branca e feliz em momentos de lazer, *Carlos* contrapõe as margens de uma urbe em ruínas, fragmentada, com lixo vazando pelas bordas dos quadros em preto e branco, singrada por um protagonista marginal de pele escura e origem indígena. Se, no dizer de Iván Pinto Veas, o filme de Musitelli figura o “movimento dos corpos, dos edifícios, da paisagem, das

---

<sup>81</sup> Tradução nossa. No original: “Y mire, el mundo está hecho a la medida, como dijo Carlos Gardel, y será y será y fue y siempre será una porquería, eso ya lo sé, eso ya lo sabemos, porque el que tiene más quiere tener más, y el que tiene poco quiere tener más y el que no tiene nada quiere tener algo, ¿me entiende?”

peças na praia a partir de uma montagem rítmica e pausada que acompanha a plástica visual, a vocação pela abstração e tonalidade das cores que parecem a celebração de um mundo crepuscular que olhamos pela primeira vez” (VEAS, 2017, p. 367), o de Handler constrói uma figuração estilhaçada, plena de cacos e de descontinuidades, com um ritmo febril e acidentado, que compõe, num só golpe, a descoberta de um mundo marginal e a constatação da decadência de um mundo de *slogans* e propaganda que não pode mais se sustentar.



*Carlos, cine-retrato de un “caminante” en Montevideo (Mario Handler, 1965)*

A montagem frequentemente justapõe imagens das tarefas cotidianas de Carlos em suas andanças pela cidade – fazer a barba, pedir comida na rua, recolher lixo – e sua narração em voz over, que ora aposta na rememoração, ora no comentário político. Logo após o prólogo, acompanhamos Carlos em uma caminhada. Ora a média distância, filmando-o de costas, ora lado a lado com o caminhante, a câmera de Handler se embrenha entre os passantes, abre caminho, instala-se na vizinhança do corpo do protagonista. Noutros momentos, vemos as tentativas frustradas de Carlos de interagir com os passantes, como no

plano em que ele tenta cumprimentar uma dupla de freiras, que lhe viram as costas enquanto ele as saúda. Noutros, ainda, a câmara alterna entre o corpo do protagonista e a cidade ao redor: uma vitrine, homens trabalhando, um grupo que encara a câmara e parece olhar para o protagonista.

Em termos visuais, a “visão retratista” de Handler (DUFUUR CAÑELLAS, 2015, p. 146) se assenta em alguns princípios figurativos: ora se trata de caminhar junto ao caminhante em suas perambulações pelas franjas marginais da cidade; ora de figurar suas interações fraturadas com os outros montevideanos; ora de encampar, frequentemente no mesmo plano, a relação entre o corpo do protagonista e a materialidade da cidade ao redor. Em todos os casos, o pensamento figurativo de *Carlos* ressalta o desencaixe entre um protagonista marginal e uma cidade que o repele.

Como escreveu John King em um livro canônico, Carlos aposta em “um exame da sociedade uruguaia através das atividades de um de seus membros marginais” (KING, 1996, p. 147). Isso acontece fortemente na visualidade do filme, mas há outro gesto igualmente fundamental, que ocupa a banda sonora: a análise da sociedade uruguaia não se dá apenas por meio das atividades de Carlos, mas fundamentalmente a partir de sua perspectiva subjetiva, de sua visão particularíssima do Uruguai. Durante toda a sequência que sucede o prólogo, Carlos introduz sua autobiografia:

Eu sou de Colonia, da cidade de Colonia mesmo. Agora em certas ocasiões eu vim pra cá, porque os meus recursos não davam; sem nenhum, não tinha nenhum ofício. O único ofício que eu tinha, algum bico, às vezes pegava algum trabalhinho, enfim, etcétera, não? E muitas coisas mais. E eu vim a pé, no dia 3 de dezembro, de Colonia, em 1953. Vim para cá pra cidade. E desde então andei pernoitando por todo lado. Caminhando por todo lado. Enfim, como um homem que... procurando seu trabalho, procurando seu ofício, outra vez, vamos ver, o que acontece ou o que representa, vamos ver o que encontramos, em nossa vida, se encontramos a felicidade de encontrar algum trabalho etc., e até algumas coisas mais, vamos ver, e seguimos adiante, companheiro. Vamos à luta até o último, verdade? Porque se não estamos perdidos, como disse José Gervasio Artigas: “os valentes, adiante”.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Tradução nossa. Transcrição do original: “Yo soy de Colonia, de la ciudad de Colonia mismo. Ahora en ciertas ocasiones me vine, porque los recursos míos no daban; sin ningún, no tenía ningún oficio. L’único oficio que tenía, alguna changa, a veces agarraba, algún trabajito, en fin, cetera, ¿no? Y muchas cosas más. Y yo me vine de pie, el 3 de diciembre de Colonia, de 1953. Me vine p’acá pá’la ciudad. Y de ahí anduve pernoitando por todos lados. Caminando por todos lados. En fin, como un hombre que... buscando su trabajo, buscando su oficio, otra vez, vamos a ver, qué sucede o qué representa vamos a ver qué encontramos, en nuestra vida, si encontramos la felicidad de encontrar algún trabajo, etc., y algunas cosas más, vamos a ver y seguimos p’adelante compañero. Vamos a lucha hasta el último, ¿verdad? Porque si no, estamos perdidos, como dijo José Gervasio Artigas: “los valientes adelante”.

Ao comentar esse trecho específico da narração, o crítico uruguaio Mirito Torreiro escreve:

Há uma data de estremeceador impacto no filme: seu protagonista confessa, quase no começo, que começou a caminhar (ou seja, saiu de sua cidade natal, Colonia) no dia 3 de dezembro de 1953; ou seja, a idade do infortúnio de Carlos é a mesma do declínio econômico uruguaio; e seus quase doze anos vivendo em condições misérrimas aparecem como o perfeito correlato, quase a pequena sinédoque, da crise do próprio país (TORREIRO, 2003, p. 311)<sup>83</sup>.

A sinédoque rejeitada pelo documentário contemporâneo – como apontava Cláudia Mesquita – invocada aqui por Torreiro merece uma problematização. Não se trata exatamente de uma sinédoque – gesto frequente, por exemplo, na tendência que Jean-Claude Bernardet chamou de “documentário sociológico” –, nem de uma subsunção do individual ao coletivo, mas de arranjos figurativos instáveis entre um e muitos. A atenção à singularidade das movimentações de Carlos pela cidade e, especialmente, o mergulho na elaboração subjetiva do protagonista encampado pela banda sonora desloca sensivelmente o modo como a relação binômio figurativo particular/geral se cristalizou em alguns filmes canônicos da época.

Como nos diagnósticos tão comuns ao documentário dos anos 1960, uma voz se projeta sobre as imagens e lhes atribui sentido. Em *Carlos*, no entanto, não se trata da voz empostada e científica de narradores como os de *Tire Dié* e *Maioria Absoluta*; é a voz esburacada de Carlos que intervém sobre as imagens da cidade, com seu léxico próprio, sua dicção particularíssima, entre a embriaguez e a sobriedade, seu fraseado entrecortado, sua maneira própria de dizer as palavras, de engolir as sílabas e de não terminar as frases, sua lucidez impressionante. Vislumbramos um país na narração de um morador de rua frequentemente bêbado, e essa recusa à clareza, esse estado intermediário da consciência protagonista do documentário rima com a instabilidade dos arranjos figurativos que o filme opera entre o singular e o plural.

---

<sup>83</sup> Tradução nossa. No original: “Hay una fecha de estremeceador impacto en el film: su protagonista confiesa, casi al comienzo, que empezó a caminar (es decir, que salió de su ciudad natal, Colonia) el 3 de diciembre de 1953; o sea, que la edad del infortunio de Carlos es la misma del declive económico uruguayo; y sus casi doce años de vivir en condiciones misérrimas aparecen como el perfecto correlato, casi la pequeña sinédoque, de la crisis del país mismo”



*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)

Em *Teremos Infância*, ouvimos a voz do protagonista antes mesmo de vê-lo pela primeira vez. Misturada aos ruídos urbanos, inicialmente sobre a tela preta, depois ressoando sobre um plano geral do Viaduto do Chá apinhado de gente, uma voz nos conta sobre o enterro de Francisco Alves, e reflete sobre como, “a partir daquele momento, tudo na cidade se transformou, pois tinha morrido aquele grande astro do cinema e do rádio”. Como em *Carlos*, a montagem dissocia imagem e som e faz com que as reflexões do protagonista se projetem sobre a figuração da cidade.

A dicção de Arnulfo é, como a de Carlos, muito particular; diferente deste, no entanto, sua voz é franca e límpida, seu fraseado é pausado, calculado, com as sílabas alongadas. Se em Carlos há introspecção e opacidade, em Arnulfo há projeção da voz e clareza nas palavras; se Carlos emprega frequentemente a gíria, as escolhas lexicais de Arnulfo partem sempre de um vocabulário erudito. Ambas as dicções, no entanto, contrastam decididamente com as locuções empostadas, ritmadas e altissonantes dos *noticieros* até os anos 1950, mas também do padrão sonoro das vozes *over* do documentário latino-americano sessentista. Se a estranheza em Carlos reside na contração extrema das palavras, na subtração dos finais de frase, no arroubo inesperado do canto insuspeito, em Arnulfo ela advém de um alongamento exagerado das sílabas, da interposição de um excesso de palavras onde elas não parecem fazer falta, de um vocabulário culto frequentemente desviado em seu uso pelo protagonista. Em ambos os filmes, a invenção figurativa acontece fortemente no tratamento da voz.



*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)

Antes da primeira aparição de Arnulfo no quadro, vemos uma imagem inteiramente em desfoque. Pressentimos – na banda sonora – uma rua da cidade, mas os contornos são imprecisos. De súbito, um rosto negro irrompe na tela, adentrando abruptamente o quadro. O ângulo é frontal, o rosto ocupa praticamente a tela inteira. A fala agora vem em som direto: “quanto à minha infância, eu não posso, naturalmente, dizer que tive nenhuma vantagem”. Ainda no mesmo plano, a câmera de Raulino mantém o ângulo e se aproxima do rosto, enquanto Arnulfo fala sobre a ausência de colegas, a pobreza, os parentes que o detestavam, a irmã que morreu de fome e falta de zelo.



*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)



No plano seguinte, em silêncio, vemos uma linha férrea em plano geral, esvaziado da presença humana. De volta ao personagem, a câmera fecha no crachá em seu peito, que diz: “ARNULFO SILVA FENÔMENO – O MAIS ILUSTRADO FÍSICO ORIENTADOR DA PAZ DE ESPÍRITO UNIVERSAL SUPERVISOR PEDAGÓGICO PSICÓLOGO CIENTISTA SOCIÓLOGO SÁBIO ALTO DE DATA – AMARGOSA BAHIA – TABOLEIRO DOS COELHOS”. Mais adiante, após um longo depoimento de Arnulfo sobre suas perambulações pela cidade quando criança (morava na Vila Anastácio e muitas vezes tinha que atravessar a cidade a pé) e sobre as agruras da vida em uma pensão, a montagem interpõe um plano de uma rua vazia, novamente em silêncio.

Se em *Carlos* há uma figuração frequentemente descritiva, que dá conta dos percursos acidentados do protagonista por Montevideo, em *Teremos infância* a relação entre o personagem e a cidade é mais indireta. Na narração os percursos na cidade são parte fundamental, mas, no quadro, Arnulfo não se movimenta. Sabemos muito pouco sobre suas atividades atuais, para além do que é possível intuir a partir de alguns indícios (por exemplo, o crachá). Nossa relação com o protagonista no quadro se dá de maneira frontal, com seu rosto e sua palavra, e nossa imaginação é mobilizada pela vivacidade de sua memória.

Embora as rememorações da infância de Carlos e Arnulfo instaurem nos filmes o peso da violência histórica, sua retórica não é a da queixa – lugar de fala majoritariamente reservado aos personagens marginais no documentário latino-americano da década de 1960 –, mas a da narração memorialista e a da argumentação eloquente. O vocabulário sofisticado de Arnulfo embaralha a fronteira entre os intelectuais e o povo (hierarquia dramática e política solidamente assentada na tradição documentária), enquanto a perspicácia e o humor mordaz de Carlos o convertem em intérprete singular da realidade uruguaia.

O tratamento da palavra, no entanto, comporta variações expressivas. Em *Carlos*, não há som direto. Os testemunhos e fabulações de Carlos foram registrados em duas horas de fita magnética, e depois sobrepostos às imagens. Para se ter uma ideia das condições precaríssimas de realização, no Uruguai de 1965 não havia sequer uma única moviola, o que fez com que Mario Handler tivesse que montar o filme à mão. Essa precariedade é central na economia figurativa de *Carlos*: a disjunção permanente entre a voz e as imagens de Montevideo constrói uma poética na qual a subjetividade do protagonista impregna constantemente as imagens, que oscilam entre a descrição e o mergulho nas fabulações do

personagem. Por um lado, Carlos é um narrador-personagem e nosso acesso à cidade é franqueado por sua voz; por outro, a câmera de Handler se faz sempre presente, como um terceiro olhar que media o de Carlos e o do espectador.

Em *Teremos Infância*, a narração de Arnulfo, a subjetividade que se desprende de suas falas também ressoará filme adentro, como no primeiro plano do filme. Há uma diferença importante, contudo, e que diz respeito ao som direto. Ao contrário de Carlos, quando Arnulfo fala, é a inteireza de seu corpo que vibra na tela; a energia vital anima o tremor do rosto e da voz. Na primeira metade do filme, há uma centralidade absoluta da presença subjetiva e corporal de uma única personagem no quadro – cuja fala, contudo, remete sempre a um fora. Como na mulher de *Tarumã* (Aloysio Raulino e Mario Kuperman, 1975), a obsessão da câmera de Raulino pelo rosto instaura uma relação muito forte com o protagonista, ao mesmo tempo em que seu discurso remete a um fora-de-campo imenso, do tamanho do Brasil. Tanto Carlos quanto Arnulfo realizam diagnósticos que oscilam constantemente entre a biografia e a análise social, mas se a narração de Carlos é impregnada de um tom íntimo e confessional, Arnulfo – como a camponesa de *Tarumã* – ocupa o plano com plena consciência do endereçamento de sua performance a um público amplo e distante, ao qual deseja se dirigir.

### **De um chicote a outro: figurações reflexivas**

Ainda nos primeiros minutos de *Carlos*, há uma cena em que o protagonista ajeita seu “montón”<sup>84</sup>. Na banda sonora, uma pergunta: “Você nunca caminhou, não? (“Usted nunca ha caminado, no?”). A pergunta – que não é respondida, mas sugere um complemento óbvio – instaura uma relação de alteridade: Carlos é o “*caminante*”, o homem que vive nas ruas da cidade, o personagem marginal que o filme quer retratar, enquanto quem ouve – e filma – pertence a um lugar de privilégio. A relação é secular na tradição documentária, e a pergunta faz lembrar um dos filmes tardios da carreira de Eduardo Coutinho: o momento decisivo de

---

<sup>84</sup> Em entrevista ao jornal *Marcha* à época do lançamento do filme, Mario Handler explicava o termo: “O ‘montón’ contém de tudo, e creio que é como uma quintessência do desejo de propriedade; nos ensinam que é preciso ter ‘algo’ para ser ‘alguém’ e ele cumpre isso, como um reflexo. Se vamos a um café ou saímos para caminhar, ele leva suas ‘propriedades’ em uma bolsa carregada nos ombros” (HANDLER, 1965). Tradução nossa. No original: “El ‘montón’ contiene de todo, y creo que es como una quintaesencia del deseo de propiedad; se nos enseña que hay que tener ‘algo’ para ser ‘alguien’ y él lo cumple, como un reflejo. Si vamos a un café o a caminar, lleva sus ‘propiedades’ en una bolsa al hombro”.

*Peões* (2004) em que um dos trabalhadores entrevistados se dirige ao realizador: (“Você já foi peão?”). A economia figurativa de *Carlos* é inteiramente assentada sobre essa evidência.

Ao mesmo tempo, o questionamento injeta reflexividade no filme. A diferença imputada à instância de enunciação permanece como um dado relevante da experiência do espectador durante todo o filme. Se a banda sonora é inteiramente composta pela voz do protagonista, a câmera de Mario Handler assume uma postura ativa, sublinha os movimentos, constrói planos que atestam constantemente as relações entre quem filma e quem é filmado, e entre este e as outras figuras que o circundam. O traço fortemente descritivo da economia figurativa de *Carlos* – bem mais acentuado do que em *Teremos Infância* – é perfurado pela evidência de sua reflexividade: não se trata apenas de um retrato de um protagonista e de um país, mas da figuração de uma relação que também inclui o cineasta.



*Carlos, cine-retrato de un “caminante” en Montevideo* (Mario Handler, 1965)

Um movimento de câmera inusual é comum aos dois filmes. A certa altura de *Carlos*, o caminhante está novamente ajeitando as coisas, quando ouvimos um ônibus passando. Alguém arremessa algo da janela, e a câmera se esforça em descrever a cena em um único plano: move-se para a esquerda, filma o ônibus, e rapidamente retorna ao protagonista, que recolhe um caderno no chão (após um corte, saberemos que se trata de um material bíblico, o Evangelho Segundo São Lucas). O reenquadramento rápido, que se move para o lado e depois retorna ao ponto inicial – um “chicote” – é uma constante no filme. Frequentemente, a câmera abandona momentaneamente o protagonista para figurar as relações que ele estabelece com os que estão à sua volta, para depois retornar ao corpo de Carlos.



*Carlos, cine-retrato de un "caminante" en Montevideo (Mario Handler, 1965)*

Noutro momento, Carlos entra num bar e pede uma bebida. Após um corte, vemos um cliente que o observa. É então que a câmera realiza uma sequência de chicotes rápidos, que alternam entre os dois homens: Carlos oferece a bebida; o cliente olha; Carlos bebe e levanta o copo novamente; o cliente olha e recusa o gole. Os olhares, os gestos, as aberturas e as clausuras de parte a parte, tudo se manifesta em poucos segundos. O trabalho da câmera é o de figurar, na energia que se desprende de cada movimentação, o abismo social que separa as duas personagens. Ao insistir em figurar a relação no mesmo plano, com uma equivalência entre a posição das duas figuras humanas no quadro (embora elas sejam em tudo diferentes, da cor da pele aos cabelos, da roupa à expressão facial) a cada lado do chicote, a câmera de Handler afirma uma igualdade figurativa entre os dois lados do balcão, no mesmo movimento em que descreve o desastre das relações sociais. Ao mesmo tempo, a enunciação se afirma como instância de mediação – desencontrada – entre um e outro, entre a franja marginal da sociedade uruguaia e sua parcela privilegiada.



←←←



→→→

*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)

Em *Teremos Infância*, o chicote marcará uma ruptura radical. Como em tantos outros filmes de Raulino – *Lacrimosa*, *Jardim Nova Bahia*, *O Porto de Santos* – a economia figurativa será partida ao meio. Se a primeira metade do filme é dominada pelo rosto magnético de Arnulfo, a certa altura há um reenquadramento inesperado: enquanto o ouvimos refletir sobre a infância, a câmera abandona abruptamente seu rosto, move-se para a esquerda e para baixo, e então revela uma criança, depois outra, em seguida abre-se num plano de conjunto para mostrá-las juntas. Sentados em uma calçada, os dois meninos observam a fala de Arnulfo, que reivindica melhores condições de vida: “a criança malnutrida, mal alimentada, ela não tem condições de progredir, e além de que também a criança deve ter assim uma espécie de diversão...”. Ainda no mesmo plano, o chicote é completado com uma volta ao rosto de Arnulfo, que continua: “... e que essa diversão já seja assim uma diversão instrutiva, profissional... (...) uma possibilidade de se dar assim, um grau, que não seja totalmente de miséria”.



*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)

A partir dessa fratura figurativa, o filme nunca mais será o mesmo. Após um corte, vemos um plano-detulhe do gravador utilizado na filmagem, que ocupa toda a tela. Ouvimos um solo de violoncelo de um concerto de Brahms, enquanto a câmera se move em panorâmica para a esquerda, e encontra um dos meninos que, a partir da montagem disjuntiva, parece “ouvir” o som que sai do gravador. Uma leve panorâmica para a direita revela o outro menino, que também circunda o aparelho, e no movimento seguinte o gravador volta a ocupar todo o quadro. Um corte nos leva a um plano geral das crianças sentadas na calçada, ao lado do gravador com fitas, fios e microfones. Os meninos olham fixamente para a câmera, enquanto o silêncio ostensivo é preenchido pelo som da película a atravessar o projetor. Se antes a infância pertencia à memória de Arnulfo (como pertence à de Carlos), a partir dessa rachadura no filme a câmera de Raulino sairá numa deriva em busca das crianças pelas ruas da cidade. No plano seguinte, em silêncio, um menino toca sanfona sentado no passeio.

### **A figuração em seu limite**



*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)

A certa altura de *Teremos infância*, vemos um plano de um menino pequeno, negro, nu da cintura para baixo, chorando, tentando se esconder atrás das pernas de um menino maior, igualmente negro. O adolescente segura violentamente a criança e mostra a ferida em seu rosto para a câmera de Raulino, que passa a persegui-la enquanto ela tenta escapar. Durante todo o plano-sequência, ouvimos a voz de Arnulfo: “então quer dizer que esse sistema de escravização, ele se dá mais dentro de um sistema de peso físico, quer dizer, que eu quero dizer, corpo, peso de corpo, quer dizer, o forte domina o fraco”.

A frase ressoa sobre o que vemos, mas é o silêncio que se segue a ela que intensifica o teatro da crueldade filmado por Raulino: quando a câmera consegue finalmente mostrar a ferida da criança, após persegui-la impiedosamente (como em *Lacrimosa*), o silêncio ressalta o movimento, sublinha o gesto de quem mostra, mas também o de quem filma. Ao final do plano a câmera se move para o menino que segura o outro, que sorri e olha para a câmera, enquanto o silêncio expressivo torna expostas as fraturas de todas as relações em cena: entre quem contém e quem é contido, mas também entre quem filma e quem é filmado.

O plano-sequência perturbador de *Teremos infância*, em especial o movimento da câmera de Raulino em direção à ferida no rosto da criança, faz pensar em um plano de um filme decisivo de fins dos anos 1960 na América Latina: *Basta!*, do uruguaio radicado na Venezuela Ugo Ulive. Ulive, dramaturgo e cineasta respeitado e perseguido no Uruguai, que havia sido parceiro de Mario Handler em alguns de seus trabalhos, se autoexila na Venezuela para conseguir trabalhar no fim da década. Em Caracas, realiza seu filme mais inclassificável, a meio caminho entre o documentário e o filme de horror, entre a militância e a experimentação, entre a denúncia e o *exploitation*, filme cuja potência disruptiva ainda hoje é capaz de produzir fendas. O plano que rima com *Teremos infância* é um momento, já próximo ao fim do filme, em que a câmera se move do rosto de uma criança negra para uma ferida em sua barriga.



*Basta!* (Ugo Ulive, 1969)

*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)

Nos dois casos, o movimento da câmera é acentuado: trata-se de, literalmente, expor a ferida aberta. A agressividade do gesto – que, em Raulino, já estava presente desde as perseguições e os *close-ups* de *Lacrimosa* – certamente convoca um pensamento sobre os limites da figuração do povo. Nossa intenção não é, de nenhuma maneira, fazer tábula rasa dessa discussão centenária, mas apenas apontar uma particularidade crucial: tanto em *Basta!* quanto em *Teremos infância*, há uma forte teatralidade na encenação. Seja no plano em que a câmera de Raulino persegue a criança indefesa, seja no momento em que Ulive persegue o paciente de um manicômio em *Basta!*, o espectador não é instado apenas a ver as mazelas que se quer mostrar (eis o gesto da pornomiséria<sup>85</sup>, que elimina a mediação), mas a perceber a opacidade das mediações, a sentir no corpo o teatro da cena, que também envolve a relação – violenta – entre uma câmera e um corpo. A ferida não é transformada em dado estatístico ou elemento decorativo – como na pornomiséria banal –, mas sobrecarregada em tintas fortes, em um excesso – o silêncio, a música, o movimento da câmera – que obriga a atenção ao gesto.

Se, em outros filmes de Raulino – particularmente em *Noites Paraguayas* – será o distanciamento brechtiano a fonte da teatralidade invocada, aqui a câmera rauliniana encampa

---

<sup>85</sup> A conceituação da pornomiséria ocupará boa parte do capítulo seguinte. Para não nos repetirmos excessivamente, nos limitamos aqui a evocar o termo.



um Teatro da Crueldade, como proposto por Antonin Artaud. A fisicalidade excessiva do plano, sua invocação de uma experiência fortemente corpórea – no entanto, mediada pela encenação, tratada explicitamente como *gesto* – procura, como o teatro proposto por Artaud, liberar os sentidos do embotamento provocado pelo excesso de racionalidade das artes ocidentais.

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária. É o público acreditará nos sonhos do teatro sob a condição de que ele os considere de fato como sonhos e não como um decalque da realidade; sob a condição de que eles lhe permitam liberar a liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade. Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades (ARTAUD, 2006, p. 96).

Contra um teatro domesticado pelo psicologismo, contra um cinema embotado por um “entorpecimento ineficaz” (ARTAUD, 2006, p. 95), Artaud propunha nos anos 1930 um teatro que reencontrasse visceralmente o corpo, mas sob a condição de que a mediação fosse explícita, que a teatralidade se fizesse evidente. É o que se passa nas figurações de Raulino e Ulive, que redobram o gesto da crueldade ao encampar fortemente uma explicitação da relação entre quem filma e quem é filmado. Se a pornomiséria elide a mediação para melhor mostrar as agruras do mundo, um documentário condescendente inverteria a relação – muito provavelmente, evitaria inteiramente a cena –, mas, no limite, continuaria a escamotear a mediação, e apenas trocaria a chave: evitaria as agruras do mundo, no mesmo gesto em que tornaria invisíveis as agruras da relação cinematográfica. O trabalho figurativo de Raulino e Ulive, ao contrário, acentua ao máximo a violência da cena, leva-a ao limite – para que algo – uma centelha de estranhamento, uma fenda de incômodo real – possa se produzir nessa fratura exposta entre quem filma, quem é filmado e quem vê.

Em *Carlos*, há também um momento que convoca o pensamento sobre os limites da *mise-en-scène* documentária. Ainda no prólogo do filme, entre imagens da cidade e as primeiras imagens de Carlos, vemos o protagonista deitado, com o pênis para fora da calça, enquanto ouvimos um tango. Se nos momentos-chave de *Basta!* e *Teremos infância* o movimento da câmera é fortemente ressaltado, aqui se trata de um plano aberto a mais, entre outros. A exposição obscena do corpo do protagonista, envolta na melancolia da trilha sonora,

permanece como um detalhe que passa quase despercebido ao espectador. Aqui, não há reflexividade: a vontade de descrição do pensamento figurativo de Handler prevalece sobre o teatro da encenação e transforma o corpo do protagonista em uma visualidade franca, plenamente disponível ao espectador.



*Carlos, cine-retrato de un “caminante” en Montevideo* (Mario Handler, 1965)

Essa não será, contudo, a tônica dominante de *Carlos*. Já próximo ao fim do filme, a narração do protagonista assume um tom grave e fortemente confessional. Com a voz embriagada, entre palavras incompreensíveis, ele conta da traição que sofreu da mulher e do posterior abandono, um dos motivos que o levaram a começar a caminhar. Enquanto o vemos a comer uma sopa rala de cabeças de peixe – com direito a um plano detalhe do prato –, ele se dirige ao interlocutor: “E você, o que acha? Se uma mulher te trai, o que você faria? O que você faria?”. O auge da embriaguez melancólica é também a ocasião em que a interpelação do ouvinte – e, por conseguinte, do espectador – é mais direta. Na conclusão da sequência, um muxoxo de desdém de Carlos expõe a diferença inconciliável entre quem fala e quem ouve, entre quem filma e quem é filmado: “Você não faria nada, claro”. A lucidez do protagonista é

cristalina: a opção de largar tudo e colocar-se a caminhar a esmo pelo país pertence ao seu mundo; não ao mundo burguês de quem o escuta.

Se *Carlos* representa uma ruptura na figuração hegemônica do povo em plena gestação do novo cinema latino-americano, essa transgressão também diz respeito à posição do ouvinte. Se a voz *over* que narra não é soberana nem universal, o lugar de quem escuta tampouco é neutro ou impessoal. Nas interpelações, nas perguntas sem resposta, na fratura exposta que atravessa a interação sonora que perpassa o filme, o espectador-ouvinte entrevê uma cena de escuta: quem ouve é também alguém marcado, situado historicamente. O gesto reflexivo, como em *Ulive* e em *Raulino*, ressalta as opacidades da relação entre o cineasta, o sujeito filmado e o espectador.



*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)

Logo após o plano da criança ferida em *Teremos infância*, novamente em silêncio, o rosto de uma criança ocupa todo o quadro, mas uma sombra (a sombra da própria câmera, ao que tudo indica) se projeta sobre seus olhos, encobrendo-os. Ouvimos uma canção popular da

Folia de Reis, enquanto a câmera persegue o brilho dos olhos da criança, que irradia na densidade da sombra escura. Estamos dentro de um carro, que começa a se movimentar, produzindo uma escuridão que faz com que a imagem tenda à desfiguração completa. No entanto, ainda no mesmo plano, o rosto da criança emerge fugazmente da escuridão do carro, volta a imergir no escuro e reaparece inteiro, com os olhos tapados pela sombra da câmera. No plano-sequência, como em vários momentos de *Lacrimosa*, a tensão entre figuração e desfiguração se torna o *leitmotiv* do filme.



*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)

No plano seguinte, duas outras crianças ocupam todo o quadro, olhando fixamente para a câmera. Como em tantos outros filmes de Raulino, a confrontação com os olhares é sustentada, e a câmera se move em direção ao olho dos meninos. Subitamente, a voz de Arnulfo retorna, sobrepondo-se à música e novamente remembering o passado: “eu perdi muito tempo, perdi muito tempo em coisas inútil, viajando pelo sertão, estrumpado, viajando dez léguas por dia, viagens de um mês para não ganhar nada, de maneira que hoje eu já me acho no meio da idade ou mais...”. O encontro entre a subjetividade do protagonista inscrita na voz, as crianças e o gesto ostensivo da câmera escancaram a reflexividade do filme.

Os gestos reflexivos que permeiam o pensamento figurativo de muitos dos filmes convocados nesta tese convidam a um breve comentário. A reflexividade do cinema latino-americano a partir dos anos 1960 parece destoar – e muito – daquela, tão mais festejada criticamente, do cinema moderno europeu. Se as operações reflexivas tão presentes em filmes da Nouvelle Vague – a exibição do aparato de filmagem, os falsos *raccords* de *Acosado* (Jean-Luc Godard, 1959), o olhar-câmera do personagem de Jean-Paul Belmondo em *Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, 1965) – rompiam com a ilusão representativa do cinema clássico,

no cinema latino-americano que nos interessa aqui essas operações aparecem refiguradas, carregadas pelo peso da história colonial. Não se trata somente de injetar opacidade em uma norma figurativa hegemônica tomada pela convenção da transparência, mas de acentuar, no mesmo movimento, a atenção do espectador às relações entre quem filma e quem é filmado – essas que, entre nós, são tão fortemente atravessadas pela diferença social.

Não se trata apenas de sublinhar o distanciamento do espectador em relação à fábula cinematográfica – gesto que, em algum momento posterior da história do cinema, chegou a se tornar quase frívolo –, mas de forçar sua percepção das relações de alteridade que se imprimem no ato de filmar. É então que, na América Latina, de forma mais radical a partir de 1968 – mas com vários indícios anteriores –, as figuras do povo se tornam equívocas: a figuração do povo, perfurada pela reflexividade, é tomada pelo esfacelamento da representação que expõe e trabalha a diferença social inscrita na relação filmica. Se o cinema europeu moderno que buscou figurar o povo imergiu na dissociação e na ausência – como constatou Annette Michelson uma década e meia antes de Deleuze, ao constatar a afonia do discurso político no cinema de Resnais, que dissociava o que antes era o cerne de uma convergência histórica entre a vontade radical da invenção formal e a aspiração revolucionária da utopia política, presente sobretudo no cinema soviético dos anos 1920 e começo dos anos 1930, antes da contrarrevolução stalinista (MICHELSON, 1966) –, na América Latina a necessidade imperiosa de ir ao encontro do povo – ou de inventá-lo – conviveu dialeticamente, de maneira irresolvida, com uma inevitável reflexividade, e produziu um pensamento figurativo ao mesmo tempo esburacado e incendiário, cheio de lacunas incandescentes. Em Raulino, esse pensamento figurativo aventuroso e equívoco, utópico e disjuntivo, se tornará a pedra-de-toque de sua obra.



*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)

O movimento vertiginoso em direção aos olhos das crianças rima com o plano seguinte, que se aproxima do rosto de Arnulfo. A narração continua: “... e vencido, sem condições, sem ter para que meio apelar, porque hoje não há, também, sentimento, o sentimento que vinha havendo, quer dizer, que ele foi desvirtuado por determinadas forças...”. Após um corte, Arnulfo aparece de perfil, expelindo a fumaça do cigarro, enquanto a argumentação segue: “...e não há possibilidade de recuperar, a menos que apareça alguns interessados, pessoas que ainda não se corromperam totalmente, ainda não se desanimaram e queira criar... um novo...”. Enquanto ouvimos a palavra “novo” – que é retirada do contexto da fala e se autonomiza enquanto signo, pois nunca saberemos a que o protagonista se referia –, há uma leve panorâmica para a direita, em direção à cidade ao redor, em desfoque.



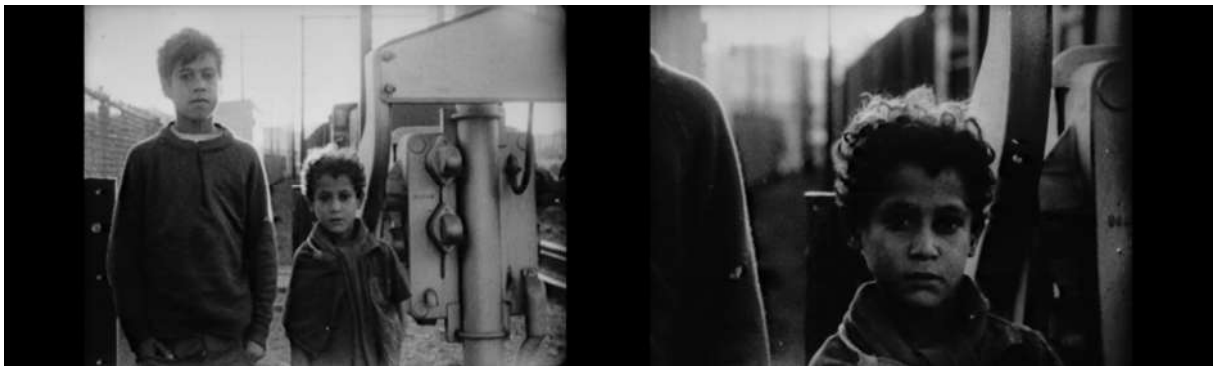
*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)

A montagem faz com que o signo do *novo* se desprenda de um possível referente e, na desfiguração premente na imagem, o transforma em energia que paira sobre o filme. Após um breve silêncio em tela preta – que faz ressoar o final da fala de Arnulfo –, a imagem se abre num plano de duas crianças de costas, perto de uma linha férrea, com a luz solar incidindo diretamente sobre a câmera e sobre nossos olhos. Na banda sonora, toda uma cena reflexiva se apresenta. Uma voz infantil diz: “Para de frescura...” Ao que outra voz de criança responde: “Falar o quê?”. A voz do cineasta intervém: “Fala!”. A criança interpelada contesta: “Mas eu não sei...”. O outro menino diz: “Inventa uma aí...”. Raulino volta à carga: “Inventa uma história!”. O menino insiste: “Põe uma na cabeça e fala, rapaz!”. Raulino continua a interpelar: “Vai! Hein?”. Ao final do plano, a criança desiste: “eu não sei falar nada...”



*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)

*Teremos infância* assume o fracasso da interação com as crianças e o faz reverberar na forma do filme: nas interpelações malogradas, nos silêncios eloquentes, na tendência à desfiguração. No plano seguinte ao fiasco da interação, enquanto ouvimos um trecho de Schubert, vemos uma das crianças em contraluz. A linha férrea – a cidade – é nítida e iluminada, mas a silhueta da criança é pura opacidade. Se o *novo* apontava a esperança, a promessa política inscrita na infância, a desfiguração parece atestar o desastre e interromper o entusiasmo.



*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)

No momento seguinte, a figuração recupera o fôlego: enquanto ainda ouvimos a música de Schubert, vemos duas crianças em plano frontal. Novamente, a câmera de Raulino se move ostensivamente em direção ao rosto, como se buscasse algo no olhar, alguma esperança, alguma alegria em meio ao desastre do país enunciado por Arnulfo.





*Teremos Infância* (Aloysio Raulino, 1974)

O entusiasmo é novamente entrecortado pela melancolia: tela preta, novo plano da criança, dessa vez sozinha, a emergir da escuridão. Angustiado, o menino respira, tenta sustentar o olhar frontal, mas logo desvia o olhar. E então esboça um sorriso, que não chega a se formar por inteiro, tomado pela artificialidade. No momento preciso em que o sorriso frágil se desfaz, chega o corte final para a palavra FIM.

O ímpeto revelatório e inaugural que atravessa a primeira metade da década no cinema na América Latina – de *Tire Dié* a *Maioria Absoluta* – está presente em *Carlos* de forma decisiva: numa só tacada, descobrir uma cidade, revelar uma outra franja da humanidade e inventar uma cinematografia, em um país praticamente sem nenhuma produção cinematográfica até então. Filmando dez anos depois, Raulino tem sob os ombros uma sólida

tradição cinematográfica de investigação da realidade brasileira forjada na década anterior, com seus desdobramentos, suas crises internas e seus questionamentos radicais. Quando liga a câmera, no entanto, é como se o frescor da descoberta do primeiro Cinema Novo o habitasse novamente, ao mesmo tempo em que autocrítica e o desespero pós-AI-5 se inscrevem decisivamente na carne do filme.

A partir de motivos semelhantes – a marginalidade, a vida na rua –, e de economias figurativas ao mesmo tempo comparáveis e muito distintas, *Carlos* e *Teremos infância* ensejam uma interrogação comum: a crise de seus personagens – excluídos da sociedade que os rechaça – se duplica em uma posta em crise da enunciação e da espectralidade. Nessas figurações singulares do povo, a reflexão metacinematográfica não exclui o mergulho decidido na potência da interação. Nem a crença exacerbada no poder de revelação (que em tantos filmes resultou no apaziguamento das relações entre quem filma e quem é filmado), nem o recuo para a pura meditação metapoética (que noutras tantas se converteu na anulação do referente). Cada um a seu modo, Handler e Raulino decidem esgarçar a potência de figuração, preservando, contudo, a possibilidade de caminhar sobre seus cacos.

*Trabalha, trabalha dentro de mim, grito armado do  
meu povo; trabalha em mim  
e espezinha, espezinha-me.  
Quero que me estale o coração.  
Quero que as veias me rebentem.  
Quero que os meus ossos ranjam na meia-noite  
da carne.*

Aimé Césaire

## CAPÍTULO 7

### Interrogar as figurações do povo: *O Tigre e a Gazela* encontra *Agarrando Pueblo*

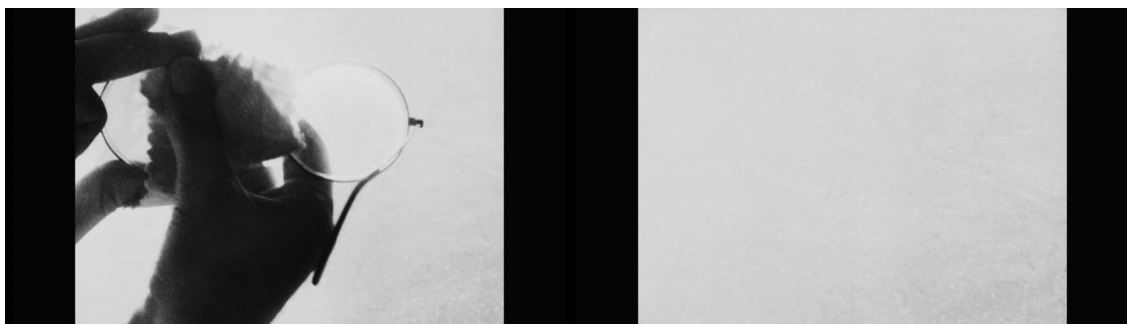


*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976) + *Agarrando Pueblo* (Luis Ospina & Carlos Mayolo, 1977)

São Paulo, 1976. Aloysio Raulino termina um ensaio elaborado ao longo de vários anos, que parte de imagens diversas realizadas entre os transeuntes nas ruas da cidade e de fragmentos de Frantz Fanon para formular uma interrogação sobre as relações entre o intelectual e o povo. Cali, Colômbia, 1977. No auge de sua produção setentista, Carlos Mayolo e Luis Ospina encenam um falso documentário pelas ruas da cidade colombiana, cujo princípio figurativo é desmontar por dentro a farsa da pornomiséria latino-americana. Em ambas as empreitadas, uma interrogação comum: como figurar o povo? Para respondê-la – ou melhor, para fazê-la vibrar –, os filmes se transformarão em palco aberto para o questionamento, em matéria viva de uma figuração explicitamente reflexiva.

No prólogo de *O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976), após uma breve cartela informativa sobre Frantz Fanon (cujos textos constituem a principal inspiração do filme e boa parte de seu material textual), a tela é tomada por uma imagem enigmática: um par de mãos a

limpar um par de óculos embaçados se ergue diante de um branco ofuscante, que não permite divisar figura alguma. Esse filme será, ao mesmo tempo, uma das mais passionais figurações do povo da obra de Raulino e a mais explícita colocação em crise da possibilidade de figurar o povo. Enquanto as mãos sobem e descem, entram e saem de quadro, no intervalo entre uma ocupação e outra da tela entrevemos uma vidraça, igualmente fosca, que impede a projeção do olhar em direção ao fundo do quadro. Num jogo metalinguístico, o filme interpõe outras duas mediações – além daquela da câmera – entre o espectador e o mundo, numa investigação material sobre a natureza do gesto figurativo.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

Na duração do plano, a tela é tomada por uma luz branca agressiva, que parece desprender-se da vidraça e flutuar pelo espaço em nuvens de fótons, partículas de energia que atravessam velozmente o quadro. Ao longo desse prólogo, ouvimos os seguintes dizeres em voz *over*:

Porque se dão conta de que estão na iminência de naufragar, de perder-se, portanto, para seu povo, esses homens obstinam-se, com o coração cheio de fúria e o cérebro ardente, em retomar contato com a seiva mais antiga, mais pré-colonial de seu povo. O cálculo, os silêncios insólitos, as segundas intenções, o espírito subterrâneo, o segredo, tudo isso o intelectual vai abandonando à medida que imerge no povo. Aceita desnudar-se para melhor exibir a história de seu corpo.

O trecho é uma composição a partir de fragmentos de *Os condenados da terra* (1968), de Frantz Fanon<sup>86</sup>. Os extratos correspondem a diferentes passagens do livro, no interior das quais Fanon se dedica a tópicos distintos. Raulino opera como montador já na escolha do

---

<sup>86</sup> *Les damnés de la terre* foi publicado pela primeira vez em 1961. A tradução brasileira que cito neste ensaio é a de José Laurênio de Melo, publicada pela editora Civilização Brasileira em 1968. É provável que esta seja a mesma edição utilizada por Raulino em *O Tigre e a Gazela*.

texto: recorta trechos brevíssimos e os retira de seu contexto de origem para reagrupá-los em uma nova disposição; justapõe frases que distam, por vezes, cem páginas uma da outra, cioso da coerência do argumento, mas especialmente atento à vibração poética das palavras (cuja chama reacende na voz firme e poderosa do locutor José Luiz França). A sequência termina com o surgimento dos créditos iniciais.

A relação entre o intelectual e o povo, analisada por Fanon, será o mote subterrâneo de *O Tigre e a Gazela*, e se desdobrará em uma interrogação permanente do corpo-a-corpo entre cineasta e sujeitos filmados. Durante todo o filme, Aloysio Raulino articulará dois gestos: por um lado, a imersão no povo – preconizada por Fanon – é traduzida aqui em uma disposição da câmera para o encontro a céu aberto com uma série de figuras populares que atravessaram a história do documentário brasileiro (e a própria obra anterior de Raulino): migrantes em uma estação de trem, bêbados e moradores de rua, passistas de uma escola de samba; por outro lado, essa deriva documental é constantemente articulada com momentos de meditação ensaística, em que o cineasta mobiliza fragmentos musicais e textuais muito diversos e os projeta sobre as imagens, em uma operação dialética constante. A voracidade citacional abarca desde Fanon e Aimé Césaire até Lima Barreto, a banda sonora traz desde Joseph Haydn até Luiz Melodia e Milton Nascimento.

Ensaio sobre o colonialismo, alegoria da insurreição popular, investigação teórica sobre a relação entre os cineastas e o povo: as definições que poderiam ser vinculadas a *O Tigre e a Gazela* também se aplicam a *Agarrando Pueblo*, curta-metragem realizado pelos cineastas colombianos Carlos Mayolo e Luis Ospina em 1977. No entanto, embora sejam contemporâneos, os dois filmes não poderiam ser mais opostos em estrutura e tom: se *O Tigre e a Gazela* é composto como uma meditação ensaística a partir do gesto documental, *Agarrando Pueblo* é uma farsa documental que encena a feitura de um documentário falsificador; se o filme de Raulino é uma investigação séria sobre a potência política da gargalhada, o de Ospina e Mayolo é uma comédia hilariante sobre o império epistêmico da colonialidade (QUIJANO, 1992) no cinema. Se ousamos compará-los a despeito dessas diferenças, é porque acreditamos que ambos participam de uma mesma empreitada de interrogação autorreflexiva da figuração do povo: quem está autorizado a figurá-lo? Com quais meios? Como se constrói essa relação? No escopo desta tese, são os dois filmes que mais explicitamente colocam em questão as relações entre cineastas e figuras do povo, fazendo da própria escritura fílmica um espaço-tempo de interrogação especulativa.



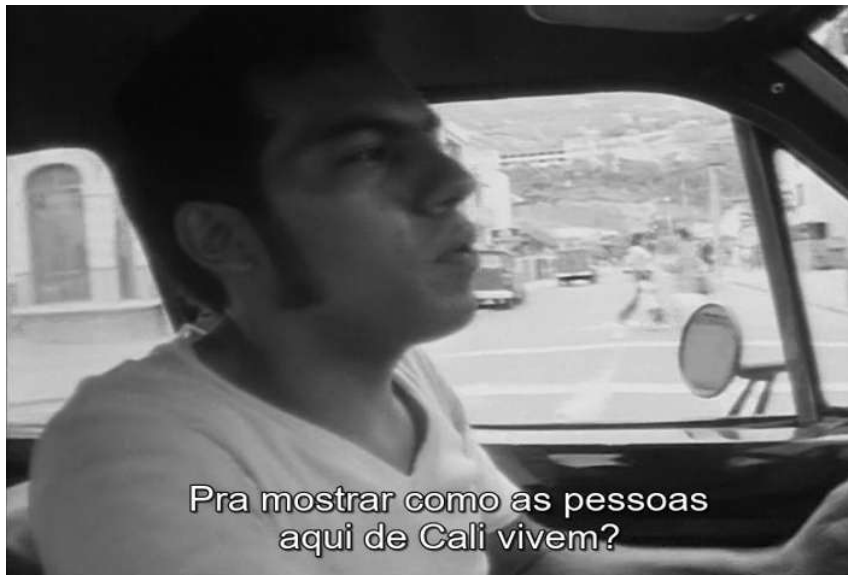
*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Logo na primeira sequência, percebemos que o filme de Ospina e Mayolo será uma espécie de falso *making-of* de um falso documentário em curso nas ruas de Cali. A imagem em preto e branco da claquete do filme se junta a uma voz na banda sonora que diz: “Agarrando Pueblo, Cena A, Tomada 1”. Outra voz completa: “Ação”. Então começa um plano-sequência que percorre a calçada até descobrir uma cena de cinema: um diretor (que, saberemos mais tarde, é interpretado pelo próprio Carlos Mayolo) e um cinegrafista filmam um homem velho sentado na calçada. O corte nos conduz a um plano frontal, colorido e em contra-plongée, do mesmo homem segurando uma latinha de esmolos nas mãos. De volta ao preto e branco, o diretor e o cinegrafista aparecem agachados, para filmar mais de perto. O diretor incita o homem a mover a lata, pede pressa, como se ansiasse pela reprodução fidedigna do gesto de pedir esmolos enquanto se preocupa com o gasto excessivo de material filmável. De volta à cor, o homem reluta diante da admoestação, até que uma mão entra em quadro e se apressa em fazer o trabalho por ele. Com um ar entre a desconfiança e a resignação diante da ausência de outras opções, o homem sorri um sorriso atordoado e faz o

que lhe mandam. Um novo plano em preto e branco encerra a sequência: o diretor agradece e sai de quadro rapidamente, caminhando em meio à multidão curiosa que acompanha a cena.

*Agarrando Pueblo* será o terreno de uma oscilação constante entre duas economias figurativas, representadas pelo contraste entre as imagens coloridas e em preto e branco: do lado das cores, a demonstração material da antiética da *pornomiseria*, termo cunhado pelos cineastas para denunciar uma cosmética baseada na exploração da pobreza extrema como objeto de gozo e motor de lucro, na falsificação do real para atender às expectativas pretensamente humanistas do neocolonialismo eurocêntrico<sup>87</sup>; nas imagens em preto e branco, a revelação do aparato cinematográfico, que transforma cada plano em máquina de pensamento autorreflexivo e expõe para o espectador o processo de fabricação do filme colorido. O *Tigre e a Gazela*, por sua vez, aposta em um corpo-a-corpo visceral com os sujeitos filmados – que será, posteriormente, escrutinado na sala de montagem pela verve meditativa do ensaio. Cada imagem captada pela câmera de Raulino participa de uma outra oscilação: no contato com as citações musicais e literárias, a montagem ora expande o sentido do material filmado, ora analisa-o reflexivamente.

### **Desnudar a figuração, desdobrar o cinema**



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

---

<sup>87</sup> Sobre a presença do neocolonialismo na América Latina, seria possível voltar a *Hacia un Tercer Cine*, o manifesto emblemático de Fernando Solanas e Octavio Getino tantas vezes já citado ao longo da tese.

“Desnudar-se para melhor exhibir a história de seu corpo”. A frase de Fanon que inicia *O Tigre e a Gazela* poderia ser deslocada para pensar a operação de *Agarrando Pueblo*. Se Fanon vislumbra o desnudamento do intelectual colonizado que imerge no povo para melhor encontrar a si mesmo, aspirando à emergência de uma coletividade rebelde na aliança entre o intelectual e o povo, Ospina e Mayolo ensejam o movimento oposto, mas complementar: desnudar a colonialidade do corpo-cinema, revelar seu processo de fabricação não apenas para romper com a alienação do espectador, mas para melhor exhibir a historicidade e o substrato ético de suas figurações acrílicas.

Em seguida à primeira sequência, o diretor e o cinegrafista entram num táxi e, instigados pelo motorista, começam a conversar sobre o filme em curso. Na economia figurativa do filme, o táxi operará como uma câmara de ecos das cenas na rua: sempre que voltam ao veículo, os realizadores destilam suas visões de mundo, sob o olhar atônito do chofer. Nessa primeira cena, ouvimos o seguinte diálogo entre o taxista e o diretor:

- Estão fazendo este filme pra quê?
- Vamos mandar para a Europa, para a televisão alemã.
- Pra mostrar como as pessoas aqui de Cali vivem?
- Vamos filmar todas essas cenas de miséria.
- Ah, entendi.

Já nesse breve diálogo, o projeto figurativo e moral do filme dentro do filme começa a aparecer. O método do diretor (na encenação construída) se baseia na ilustração. Consiste em partir para a rua em busca de “cenas de miséria” pré-fabricadas: as cenas já existem; só é preciso refilmá-las. No extremo oposto do trabalho de câmera de Aloysio Raulino – marcado por uma extrema disponibilidade para o encontro, por uma aposta no improvisado e nas qualidades da presença cênica dos corpos –, a câmera do filme colorido escrutinado por *Agarrando Pueblo* segue um roteiro bem demarcado de ideias sobre a pobreza, com objetivos claros e um alvo em vista. Os realizadores são colombianos, mas sua meta é atingir o olhar europeu. O orçamento é baixo, o prazo é curto e a película pouca, então é preciso ir direto ao ponto, sempre.

Os realizadores do filme dentro do filme e seu projeto estético são representantes caricatos de um pensamento inteiramente impregnado pela colonialidade. Como escreve Aníbal Quijano em seu texto clássico “Colonialidad y modernidad-racionalid” (1992), embora



colonialismo tenha em grande medida desaparecido como sistema político na América Latina, a colonialidade como forma de pensamento, como episteme, sobrevive por toda parte, e se imiscui entre os habitantes desses territórios.

Embora o colonialismo político tenha sido eliminado, a relação entre a cultura europeia, também chamada “ocidental”, e as outras, segue sendo uma relação de dominação colonial. Não se trata apenas de uma subordinação das outras culturas em relação à europeia, em uma relação exterior. Trata-se de uma colonização das outras culturas, ainda que, sem dúvida, em diferentes intensidades e profundidades a cada caso. Consiste, em primeiro lugar, em uma colonização do imaginário dos dominados. Ou seja, atua na interioridade desse imaginário. Em alguma medida, é parte dele (QUIJANO, 1992, p. 12)<sup>88</sup>.

A teoria de Quijano – como se poderá perceber adiante, certamente herdeira do pensamento de Fanon – é pertinente ao tornar indissociáveis a formação da racionalidade moderna europeia e a dominação colonial. Não se tratou apenas de uma coincidência histórica, mas de uma contiguidade fundadora, de uma “gravitação decisiva da colonialidade na constituição do paradigma europeu da racionalidade/modernidade” (QUIJANO, 1992, p. 14). Todo o edifício epistemológico da racionalidade moderna eurocêntrica – a separação entre sujeito e objeto, as ideias de totalidade social como organismo ou sistema fechado – carrega as marcas do colonialismo. Em *Agarrando Pueblo*, a colonialidade se torna *mise-en-scène*: na melhor tradição objetificante, o filme dentro do filme vai a campo para capturar a materialidade dos objetos pré-fabricados do roteiro (as “cenas de miséria”); os corpos das pessoas filmadas são como peças em um sistema figurativo fechado.

---

<sup>88</sup> Tradução nossa. No original: “No obstante que el colonialismo político fue eliminado, la relación entre la cultura europea, llamada también "occidental", y las otras, sigue siendo una relación de dominación colonial. No se trata solamente de una subordinación de las otras culturas respecto de la europea, en una relación exterior. Se trata de una colonización de las otras culturas, aunque sin duda en diferente intensidad y profundidad según los casos. Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados. Es decir, actúa en la interioridad de ese imaginario. En una medida, es parte de él.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Na claquete do pretense documentário em curso, o espaço destinado à “scene” é preenchido, justamente, pela palavra “miséria” em letras garrafais. Todo o método subjacente à pornomiséria consiste em ir à rua para preencher com imagens o que já está prefigurado como imaginário. Na segunda tentativa de ilustração, antes de atravessarem a rua para filmar uma mulher sentada na calçada com uma criança, o diretor começa com um conselho aparentemente ético para o cinegrafista: “Temos de nos aproximar, mas com cuidado, com respeito”. No segundo seguinte, a expectativa rui: “Filme o rosto, o rosto. O rosto e as crianças”. Os personagens-realizadores chegam sempre de sopetão, com a câmera já aberta, como se procurassem apanhar num átimo um fragmento espontâneo do real – que, no entanto, só faz confirmar o que já fora prefigurado de antemão.

De volta ao táxi depois da captura, a hipocrisia se redobra em cinismo. Sob o olhar atento do taxista, o diretor comenta com o cinegrafista: “Parecíamos dois vampiros filmando, dois filhos da puta”. Ao que este responde: “Temos que fazer cada coisa”. A metáfora se verbaliza: trata-se de um vampirismo da realidade (o título do filme em inglês é, justamente, *The Vampires of Poverty*). Ao mesmo tempo algozes de seus contrterrâneos e vítimas do subdesenvolvimento – que os faz entrar docilmente na lógica imperialista –, os realizadores-personagens assumem constantemente uma postura autorreflexiva, ao mesmo tempo farsesca e provocadora. Partícipes de uma empreitada brechtiana (“distanciar quer dizer historicizar”),

Mayolo e Ospina encenam a feitura de um documentário miserabilista para melhor analisar as coordenadas históricas e figurativas de seu tempo.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Da janela do táxi, planejam o que está por vir: faltam loucos, mendigos... Cada plano futuro é como um item de um formulário a ser preenchido. Cada tipo social pertencente ao imaginário miserabilista dá origem a uma rota de caça pelas ruas de Cali. O ápice dessa economia figurativa baseada na ilustração se dá no momento, já próximo do fim, em que os realizadores invadem uma casa em um bairro miserável para filmá-la. O diretor explica minuciosamente ao cinegrafista como o plano deverá ser feito, com atenção às texturas, aos detalhes, “tudo isso que Lewis chama de ‘cultura da pobreza’” – em referência ao conceito forjado pelo antropólogo Oscar Lewis (LEWIS, 1969). A convocação de um antropólogo estadunidense à hora de compor o plano (como nos lembra Quijano, a antropologia moderna ocidental foi um dos palcos privilegiados para a manifestação da colonialidade epistêmica) é a culminação do gesto colonizado da ilustração, que consiste em forçar a coincidência mais perfeita possível entre o que está diante da câmera e sua prefiguração ideal, entre a figuração do povo e o imaginário miserabilista.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Em um texto escrito por Mayolo e Ospina e distribuído na première de *Agarrando Pueblo* no cinema Action République, em Paris, no dia 12 de maio de 1978, os cineastas definem a pornomiséria:

Se a miséria havia servido ao cinema independente como elemento de denúncia e análise, o afã mercantilista a converteu em válvula de escape do próprio sistema que a gerou. Esse afã de lucro não permitiu um método que descobrisse novas premissas para a análise da pobreza, mas, pelo contrário, criou esquemas demagógicos até converter-se em um gênero que poderíamos chamar de cinema miserabilista ou pornomiséria. Essas deformações estavam conduzindo o cinema colombiano por uma via perigosa, pois a miséria estava sendo apresentada como um espetáculo a mais, onde o espectador poderia lavar sua má consciência, comover-se e tranquilizar-se. Fizemos *Agarrando Pueblo* como uma espécie de antídoto ou banho maiakovskiano para abrir os olhos das pessoas sobre a exploração que está por trás do cinema miserabilista, que converte o ser humano em objeto, em instrumento de um discurso alheio a sua própria condição<sup>89</sup>.

<sup>89</sup> Tradução nossa. No original: Si la miseria le había servido al cine independiente como elementos de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premissas para el análisis de la pobreza sino que, al

O ápice do projeto crítico de estranhamento do humanismo colonial iniciado em *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) é essa dobra do filme sobre si mesmo, nessa oscilação entre encenação provocativa e análise ensaística. A demagogia denunciata expressa já no título do filme dentro do filme (“O Futuro Para Quem?”) é desmontada a cada cena de caça e a cada momento de reflexão. O desnudamento se torna literal no quarto de hotel, onde o diretor sem roupa conversa ao telefone com o produtor sobre formas de apressar a filmagem e corresponder de forma mais eficiente aos requisitos europeus.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Se nas sequências iniciais do filme as capturas pareciam preencher um formulário de imagens pré-fabricadas de antemão, agora a cena demonstra a radicalização do método: uma mulher, um homem e duas crianças são contratadas para representar o papel de uma família miserável, e o quarto de hotel é o espaço para ensaiar as respostas às perguntas que serão feitas pelo entrevistador e testar as roupas meticulosamente sujas e rasgadas para a ocasião. A substituição pura e simples dos miseráveis reais por outros pobres quaisquer, especialmente contratados a preço de banana para a tarefa de fingir que são mais pobres do que realmente são, faz pensar no método de simulação praticado pelos filmes de encomenda argentinos dos anos 1930, analisados por Clara Kriger, ou na preparação de um “povo escolhido” para estar

---

contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria. Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa, pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmovirse y tranquilizarse. *Agarrando Pueblo* la hicimos como una especie de antídoto o baño maiacovskiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición”. Texto republicado na revista Hambre em 2015. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2015/02/porno-miseria.pdf>

diante da câmera e receber os visitantes estrangeiros no Brasil dos anos 1920, comentada por Hernani Heffner – ambos mencionados no segundo capítulo desta tese.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

*Familia Obrera* (Oscar Bony, 1968)

No extremo oposto, a família postíça de *Agarrando Pueblo* faz pensar também na célebre instalação/performance do artista argentino Oscar Bony, que em 1968 contratou uma família de trabalhadores e os instalou em uma plataforma na galeria do prestigioso edifício burguês do Instituto Di Tella em Buenos Aires, intitulando a obra “Familia Obrera”. Na sátira de Mayolo & Ospina, trata-se de expor a fabricação de uma família perfeitamente miserável para melhor simular uma figuração documental; na de Bony, a presença performática sustentada dos corpos reais dos trabalhadores faz ruir o edifício inteiro da arte figurativa latino-americana, em sua obsessão pela figuração realista do povo.

O jogo figurativo autorreflexivo recebe um tratamento bem diferente em *O Tigre e a Gazela*. Ao invés de inventar uma farsa performática para desnudar o processo-cinema, Raulino prefere a meditação ensaística sobre suas próprias imagens. Se Mayolo e Ospina instalam o espectador nos bastidores da fabricação da imagem, ao revelar o antecampo – esse lugar imaginário que permanece oculto em um cinema constituído pela alienação de seu processo de feitura –, Raulino nos instala na mesa de montagem. O distanciamento em *Agarrando Pueblo* é farsesco; em *O Tigre e a Gazela*, meditativo.

A montagem vertical, característica de toda a obra de Raulino, ganha forma já no plano de abertura: imagem e som caminham em pistas autônomas e a relação que se trava entre uma e outra não é de complementaridade ou ilustração, mas de fricção disjuntiva.

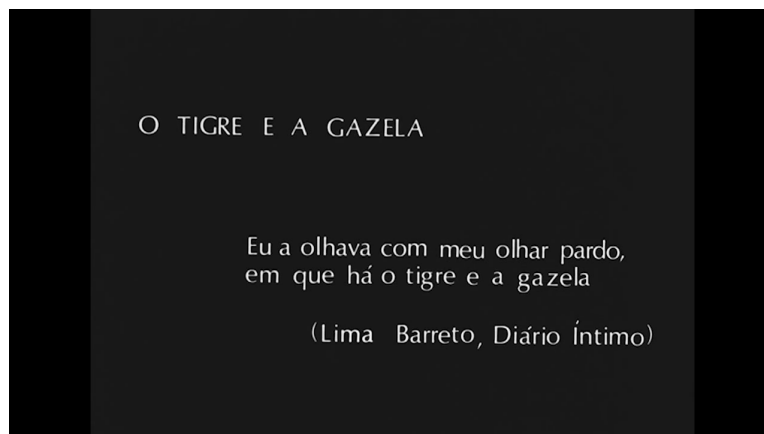
Enquanto o texto de Fanon reflete sobre o papel do intelectual colonizado, artífice de um necessário e inadiável “mergulho nas entranhas de seu povo” (FANON, 1968, p. 175), a imagem ressalta a precariedade de todo olhar, a opacidade inscrita em toda figuração: diante dos óculos, esperaríamos o mundo, talvez o povo, de todo modo o figurável, mas o tratamento fotográfico radical só nos oferece uma grande zona nebulosa, coberta por um branco denso que obstrui a visão.

Raulino sabe que não pode falar em nome do povo, nem constituir uma simples aliança – e decide então trabalhar sobre a espessura desse hiato. Nessa disjunção entre o desejo de imersão no povo presente no texto e a *mise-en-abyme* que multiplica as mediações e os obstáculos na tela, *O Tigre e a Gazela* começa a elaborar seu pensamento fílmico fortemente disjuntivo. De saída, é impossível não conectar a reflexão fanoniana sobre o papel do intelectual à história dos engajamentos no cinema brasileiro. A recuperação da tradição literária realista dos anos 1930, o desejo de contato com o popular que atravessam o primeiro Cinema Novo de *Barravento* (Glauber Rocha, 1960) a *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), ressurgem aqui sob um signo duplo: utopia rediviva, na voz inflamada do locutor, e ao mesmo tempo reflexão autocrítica: nosso olhar deseja algo além da vidraça e a única figura que conseguimos distinguir é a de um par de óculos, emblema do autocentramento intelectual e artístico.

É justamente à ideia de autocrítica que Fanon se refere no trecho de *Os condenados da terra* imediatamente anterior à frase sobre “os silêncios insólitos”:

De certo tempo para cá fala-se muito em autocrítica, mas será que se sabe que ela é, antes de tudo, uma instituição africana? Seja nas *djemaas* da África do Norte: ou nas reuniões da África Ocidental, manda a tradição que os conflitos surgidos numa aldeia sejam debatidos em público (FANON, 1968, p. 36).

Fanon nos fala de uma tradição africana da autocrítica, anterior à tradição iluminista ocidental. De nossa parte, poderíamos dizer que *O Tigre e a Gazela*, ensaio fílmico que assume explicitamente as tarefas da autocrítica e da reflexividade, assume pioneiramente um afa metadocumentário que, embora reenvie a tempos tão primevos quanto os de *Um Homem com uma Câmera* (Dziga Vertov, 1929), só ganharia um desenvolvimento recorrente no cinema mundial muitos anos depois de 1976. *O Tigre e a Gazela* – como *Agarrando Pueblo* – enseja um cinema-ensaio autocrítico do Sul, que não se ressent da necessidade de bater continência diante das experiências ensaísticas do cinema moderno europeu.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

Autorreflexiva também é a cartela que se segue ao plano de abertura. O extrato de Lima Barreto, que inspira o título e ocupa o quadro de maneira simétrica à ocupação de uma página por uma epígrafe literária, antecede os créditos do filme e paira (à maneira das epígrafes) sobre toda a duração de *O Tigre e a Gazela*, como um mote a contaminar cada escolha. Como escreve Nicole Brenez, “um filme se consagra, por vezes, a explicitar seu sistema figurativo, segundo modalidades muito diversas, em momentos de literalização” (BRENEZ, 1998, p. 61). É um movimento de explicitação dessa natureza – recoberto pela noção breneziana de *inscrição figural* – que está em jogo na cartela-título.

A animalidade dupla do olhar do amante<sup>90</sup>, que conjuga o espírito do caçador e o da caça, a expectativa do ataque e a espera da fuga, poderia ser invocada para pensar cada plano de *O Tigre e a Gazela*. Na rua, a câmera de Raulino é ágil e matreira, sempre no aguardo do bote certo, ao mesmo tempo em que se deixa levar, lânguida, atraída pelos olhares envolventes dos sujeitos que atravessam o campo. A montagem, por sua parte, oscila entre o tempo distendido da duração dos retratos e performances singulares e os ataques rápidos de uma escritura fragmentária que, animada pelas palavras do texto, parece golpear o visível.

---

<sup>90</sup> Eis a cena do *Diário Íntimo* da qual Raulino retira a frase: “Nessa tarde, eu, com vinte e seis anos, e ela, com vinte e quatro, ainda muito lembrada da vida antiga, conversamos, das seis e meia às dez horas, inocentemente, e creio que saí com os pés unguados de nardo, mal enxugados pelos seus lindos cabelos. Eu a olhava com o meu olhar pardo, em que há o tigre e a gazela, de quando em quando, e ela, sempre, constantemente, me envolvia com o seu olhar azul, macio e sereno, que lhe iluminava o sorriso de afeto, eterno e constante, espécie de riso da natureza fecunda e amável por uma manhã límpida e suave de maio, quando as flores desabrocham para frutos futuros”.





*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

Jair Tadeu da Fonseca chamou essa epígrafe de “uma bela alegoria da dialética do olhar”, e acrescentou: “O olhar que captura também é o da presa, e vice-versa” (FONSECA, 2013, p. 136). É essa oscilação pregnante que atravessa a sequência de três planos de um homem negro a segurar uma criança branca, que sucede os créditos. Em Raulino, frequentemente o que está em jogo no plano é uma sorte de balé imantado entre quem filma e quem é filmado, no qual o enquadramento se constrói e se move menos por uma vontade ou necessidade de representação do que por uma atração misteriosa, muito física; menos de acordo com uma planificação prévia do discurso fílmico e mais ao sabor móvel das intensidades. Nesse caso, as poses conferem à figura humana um aspecto estatuário (que rima com o tom monumental da locução do texto), mas a centralidade dos olhares do homem e da criança – que vibram na duração do plano – e as ondulações da câmera na mão instalam na sequência uma centelha de incerteza, de instabilidade, de movimento. Eis a diferença do pensamento fílmico em relação a outros modos de pensar (verbais, pictóricos, musicais): mesmo em um filme fortemente atravessado, marcado, por uma palavra racional, que procura atribuir sentido – ainda que cifrado – ao que vemos, o espectador não tem outra escolha senão embarcar nos múltiplos estímulos – visuais, sonoros, textuais – simultâneos e se deixar embalar pelo movimento do mundo figurado na tela.

Meu coração, tu não me livrarás de minhas lembranças.  
Meu nome: ofensivo. Meu prenome: humilhado. Meu estado: revoltado. Minha idade: a idade da pedra. Minha raça: a raça abatida. Minha religião...  
Mas não sois vós que a preparareis com vosso desarmamento. Sou eu com minha revolta e meus pobres punhos cerrados e minha cabeça hirsuta.

O extrato que acompanha a sequência é composto a partir de uma citação, feita por Fanon em *Os condenados da terra*, de uma cena da tragédia do poeta e dramaturgo Aimé

Césaire, *E os cães deixaram de ladrar*<sup>91</sup>. Na cena, há um embate entre dois personagens, o Rebelde, guerrilheiro convicto da necessidade da violência revolucionária para a libertação da África, e a Mãe, que tenta dissuadi-lo em nome da fraternidade e da paz humanistas. Na escolha do texto, a montagem de Raulino retém apenas trechos da fala do protagonista, e exclui, particularmente, as frases da Mãe que se interpõem entre os dois momentos da declaração de identidade (“A minha raça é a raça humana. A minha religião: a fraternidade”). Na peça de Césaire, a cena encampa o confronto entre duas visões da História – o humanismo generalista da mãe e o fervor revolucionário do filho –, mas Raulino retém apenas as declarações do Rebelde. O “vós” – que no texto de Césaire refere-se diretamente à Mãe (e metaforicamente ao humanismo pacifista) – ganha aqui um caráter mais generalista, convertendo-se em um interlocutor abstrato, que tanto podem ser os porta-vozes do pensamento colonial quanto o próprio espectador.

A conclamação aberta da violência revolucionária – ainda que de forma bastante cifrada – na banda sonora contrasta com o hieratismo do homem que segura a criança e protagoniza a sequência. Sua postura não é a da revolta, seus punhos não estão cerrados. Mas tampouco se trata de uma constatação da imobilidade irreversível. O plano frontal – a câmera à altura dos olhos – instala um território de virtualidade em que o texto inflamado rebate sobre os corpos filmados, como se o espectador fosse instigado a produzir o liame entre a palavra e a imagem (tanto a que efetivamente vemos quanto a imagem por vir).

---

<sup>91</sup>Eis um trecho da cena da tragédia que concentra a maior parte do texto citado, na tradução de Armando da Silva Carvalho (CÉSAIRE, 1975, p. 72-73):

A MÃE

Vêde. Ele não obedece.

Ele não renuncia à sua má vingança.

Ele não desarma.

O REBELDE

O meu nome: ofendido.

Apelido: humilhado.

Estado: revoltado.

Idade: a idade da pedra.

A MÃE

A minha raça é a raça humana.

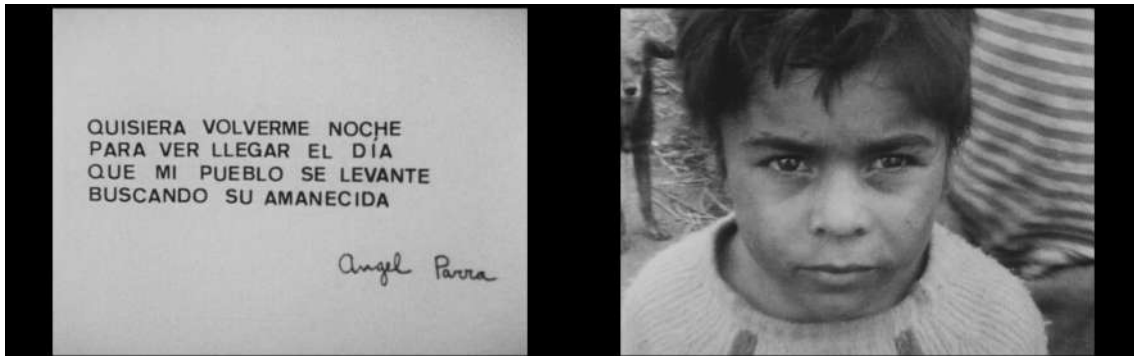
A minha religião: a fraternidade.

O REBELDE

A minha raça é a raça vencida.

A minha religião é a minha revolta, os meus punhos cerrados, a minha cabeça crespa.

E não o que prepareis tentando desarmar-me.



*Lacrimosa* (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, 1970)

De certa maneira, *O Tigre e a Gazela* prossegue – em termos mais esperançosos – o projeto estético-político de *Lacrimosa* (1970): no filme de Raulino e Luna Alkalay, as canções e os poemas utópicos de Ángel Parra também rebatiam sobre os olhares frontais das crianças faveladas. Aqui, no entanto, aquele cenário apocalíptico de desolação – o lixo amontoado, o Tietê, os casebres da favela – cede espaço para as ruas da cidade, a estação, a praça. A banda sonora é o território do diagnóstico fanoniano do colonialismo e da invocação explícita da revolução por vir, enquanto a imagem encena uma errância da câmera pelos espaços urbanos. Como em toda a obra de Raulino, há uma conjugação entre um cinema “instintivo, atento, feito no exato momento do encontro entre cineasta e corpo, cineasta e face” (DARACA, 2013, p. 131) e uma montagem vertical sofisticada, que desnatura e perturba cada encontro, cada rosto, cada olhar.

A economia figurativa de *O Tigre e a Gazela* é o cenário de um embate irresolvido entre dois gestos figurativos aparentemente inconciliáveis: de um lado, a deriva documentária, que persegue os corpos e se deixa conduzir pelo sabor do encontro, em uma *flanêrie* pela cidade que é aberta à imprevisibilidade do gesto (o desnudamento e a entrega preconizados por Fanon serão encampados materialmente pela câmera 16mm, que imerge na multidão pedestre de forma epidérmica); de outro, a construção reflexiva, que se assenta em uma conceituação forte e se erige a partir do jogo entre o visível e o sentido não explicitado, o fragmento e a totalidade.

É curioso, nesse sentido, que o filme tenha escapado à filmografia de *Cineastas e imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet, uma vez que sua envergadura especulativa é tão evidente quanto a de *Congo* (1972), de Arthur Omar. Diferentemente de *Congo*, no entanto, *O Tigre e a Gazela* não foi acompanhado à época de um manifesto publicado pelo autor, como é o caso de “O anti-documentário, provisoriamente” (OMAR, 1978 [1972]). Por um lado, a operação de interrogação reflexiva do gesto documental aproxima os filmes de Raulino e Omar. Ambos parecem seguir o programa de Omar para os antidocumentários: “Sem recusar o lado fotográfico de captação, mas fiscalizando-o rigorosamente” (OMAR, 1978, p. 408). Noutras palavras, ambos os filmes participam de uma empreitada figurativa, embora a coloquem constantemente sob suspeita.



*Congo* (Arthur Omar, 1972)

Embora *Congo* explicita logo no início sua pretensão vanguardista, kubelkiana, de ser “um filme em branco” – “No lugar onde o filme tradicional mostra, ele censura, o vazio surge

na tela, e as palavras conceptualizam uma imagem possível ou pretensa” (OMAR, 1978, p. 409) –, estão lá as imagens da antiga fazenda, que evocam a invenção da congada em solo brasileiro. Embora o referente principal seja escamoteado – não veremos uma só imagem do teatro popular negro em ato em todo o filme –, a dialética entre imagens e textos não abandona de todo a figuração. O rebatimento constante entre cartelas e imagens formula um pensamento dialético sobre os autos de congo – a apropriação inventiva do repertório colonial na resistência negra, o entrecruzamento entre passado dos reinados africanos e o presente das performances evocadas –, no mesmo movimento em que investiga a própria forma do cinema como operação dialética.

A montagem de *O Tigre e a Gazela* é igualmente especulativa, igualmente constituída por um rebatimento entre citações e imagens. Há, no entanto, uma diferença fundamental. Embora coloque o gesto documental sob suspeita, Raulino não abandona a necessidade do encontro, a deriva pelas ruas da cidade, o mergulho de peito aberto na realidade. Se a atitude central do espectador diante de Congo era a “frustração” (OMAR, 1978, p. 409), não se pode dizer o mesmo de *O Tigre e a Gazela*, um filme que aposta fortemente no engajamento passional de quem vê. Em Raulino, a suspeita sobre a representação é contrabalançada por uma insistência enérgica na necessidade do corpo-a-corpo com o mundo; a autoconsciência do espectador é temperada pela paixão. Há uma frieza irônica nas operações de distanciamento de Omar (a locução entregue a uma voz infantil; a imagem final, do coito entre os cachorros, que responde à cartela que pergunta: “Fizeram os negros teatro no Brasil?”) que seria impossível em Raulino, cineasta cuja obra é inteiramente impregnada por uma tensão irresolvida entre distanciamento crítico e investimento passional.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

A montagem vertical em *O Tigre e a Gazela* encampa um embate do filme consigo mesmo, entre a vontade de figurar o povo e a distância necessária do gesto. Esse embate se materializa em uma sequência na estação de trem. A sequência se inicia com uma série de planos de homens e mulheres negras – provavelmente migrantes em busca de trabalho em São Paulo – que se acumulam com suas famílias e bagagens no átrio da estação. Animada pela percussão fulminante de Gofredo Telles e Mario Masetti, a câmera de Raulino – muito livremente – adentra os pequenos aglomerados humanos, arrisca breves *travellings* que acompanham um passageiro, apanha os rostos em uma proximidade visceral que atinge a granulação e o desfoque. Num segundo momento, a percussão cessa e passamos a ouvir o seguinte fragmento na voz *over*:

O camponês, que continua a esgravatar a terra, e o desempregado, que não acha trabalho, não chegam, apesar das festas, apesar dos estandartes ainda novos, a convencer-se de que houve qualquer mudança real em sua vida. Começam a impacientar-se, a afastar-se, a desinteressar-se dessa nação que não lhes dá condições de vida<sup>92</sup>.

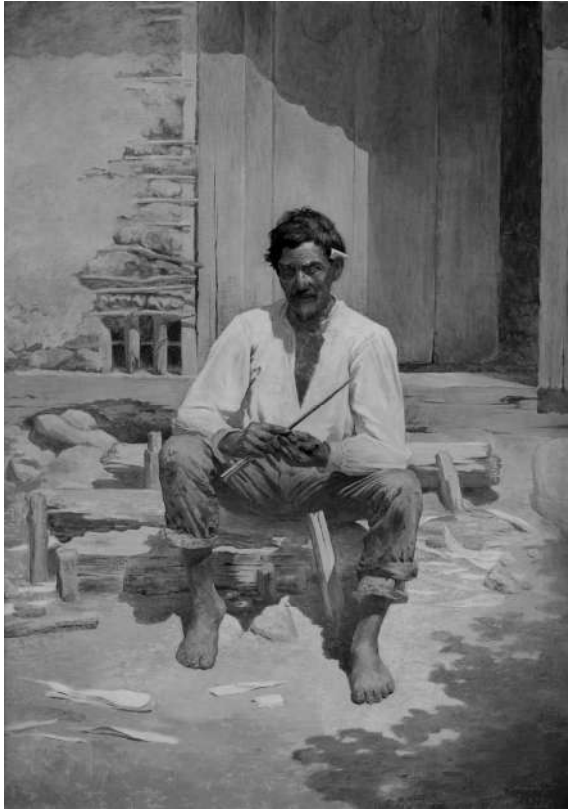
---

<sup>92</sup> Trecho correspondente em *Os condenados da terra* (p. 139/140): “Mas, cumpre dizê-lo, as massas revelam total incapacidade para apreciar o caminho percorrido. O camponês que continua a esgaravatar a terra e o desempregado que não acha trabalho não chegam, malgrado as festas, malgrado os estandartes ainda novos, a convencer-se de que houve qualquer mudança real em sua vida. Por mais que a burguesia multiplique as demonstrações, as massas não se iludem. As massas têm fome e os comissários de polícia, agora africanos, não lhes dão excessiva tranquilidade. As massas começam a impacientar-se, a afastar-se, a desinteressar-se dessa nação que não lhes dá condições de vida”.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

Em *Os condenados da terra*, o trecho se refere ao período pós-independência nas ex-colônias africanas, especificamente às relações entre o líder da luta de libertação e as massas, “que revelam total incapacidade para apreciar o caminho percorrido” (FANON, 1968, p. 139). Na aparente desordem multitudinária da estação, a câmera e a montagem de Raulino desenham uma figuração coreográfica: nos dois planos que acompanham o fragmento literário, a câmera começa por compor um *close-up* do perfil de uma mulher entre os transeuntes, que no momento seguinte sai de quadro e caminha, junto dos seus, pela plataforma, apanhada novamente pela câmera, já de costas para o espectador em direção à saída. A impaciência e o desinteresse dos camponeses e desempregados diagnosticados por Fanon parecem encontrar sua tradução figurativa nesses reenquadramentos simétricos que desenham, um após o outro, um movimento de evasão.



*Caipira picando fumo* (Almeida Júnior, 1893)



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

No momento em que o fragmento de voz *over* se encerra, começa na banda sonora um excerto do segundo movimento (*Andante Cantabile*) do “Concerto para Trompete em Mi Bemol Maior”, de Joseph Haydn. Ainda sob os ecos da meditação fanoniana – intensificada pelo lamento melancólico da música –, vemos o rosto de um homem de aparência interiorana fumando um cigarro enrolado à mão, encostado numa parede. O retrato nos faz pensar imediatamente no clássico *Caipira picando fumo*, de Almeida Júnior, emblema do interesse da pintura brasileira pela figuração do homem do campo. O plano de *O Tigre e a Gazela* ao mesmo tempo estabelece, num átimo, uma genealogia iconográfica e histórica – é como se o camponês desterrado na urbe que vemos no retrato de Raulino em 1976 figurasse o destino histórico daquele caipira em plena harmonia telúrica com o próprio ambiente no retrato de Almeida Júnior – e ativa as potências de duração do meio filmico em relação à estabilidade da pintura: embora seja também uma personificação do camponês imaginado por Fanon, o homem retratado por Raulino encara a câmera, resiste à fixidez do exemplo e, desfazendo a fixidez da pose, estoura na gargalhada. A tensão entre a exemplaridade do texto e a abertura à intensidade do mundo – materializada no trabalho da câmera – vibra mais uma vez aqui.





*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

O lamento embalado pelo concerto de Haydn se encerra como uma nova sequência de partidas. A câmera desenha um pequeno inventário de nuças; a montagem compõe uma pequena constelação de itinerários de escape. Por um lado, no arco dramático de *O Tigre e a Gazela* – cuja curva é fornecida pelas citações de Fanon –, esse é o momento do diagnóstico melancólico, da constatação do desastre colonial. Por outro, esse raríssimo divórcio entre a câmera e o rosto na obra de Raulino é também um gesto autorreflexivo: das batalhas campais de *Lacrimosa* às tentativas algo frustradas da segunda metade de *Teremos Infância*, do encontro bem-sucedido de *Tarumã* à entrega da câmera em *Jardim Nova Bahia*, o cinema de Raulino é, inteiro, atravessado por esses embates entre quem filma e quem é filmado, cujo emblema é o corpo-a-corpo entre câmera e rosto. O abandono momentâneo do olhar frontal nessa sequência de *O Tigre e a Gazela* tem o peso dramático de uma ruptura figurativa, ao mesmo tempo consoante com o diagnóstico fanoniano e emblemática do gesto documental tal como o filme o formula: um território figurativo dissensual, acidentado, atravessado por movimentos em falso, povoado por aproximações e resistências.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

A música de Haydn é interrompida bruscamente por uma percussão de samba e o rosto de um palhaço entre trompetes. A cena retrata uma fanfarra nas ruas da cidade. Um breve travelling percorre os rostos dos saxofonistas e trompetistas da banda até chegar de volta ao rosto do palhaço. Ao som da percussão, enquanto vemos os rostos dos integrantes da banda, começa então um novo fragmento de Fanon:

Se a construção de uma ponte não vai enriquecer a consciência daqueles que nela trabalham, então, não se construa a ponte. Continuem os cidadãos a atravessar o rio a nado, ou numa balsa. A ponte não deve cair do céu, num paraquedas. É preciso que o cidadão se aproprie da ponte. Só então tudo é possível. Então, o colonizado descobre que sua vida, sua respiração...

Nesse momento, a percussão cessa abruptamente e, em silêncio absoluto, vemos o olhar frontal de um homem negro retinto, de chapéu, que encara a câmera. Seu olhar é fulminante, acentuado pelo corte brusco na banda sonora. A narração continua: “... as pulsações do seu coração são as mesmas do colono”.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

A descrição fanoniana de uma tomada de consciência do povo colonizado dispara uma ruptura figurativa tanto sonora – o silêncio expressivo acompanhado pela narração – quanto visual: agora a câmera parece mais desenvolta, move-se livremente entre os transeuntes de uma cena carnavalesca na rua – entrevemos alguns trabalhadores, um engraxate, um garçom, todos salpicados de espuma –, até que a montagem convoca um retrato de grupo: dois jovens sentados em uma praça. O texto segue:

Seu olhar não me fulmina, não me imobiliza mais. Sua voz não me petrifica. Não me perturbo mais em sua presença. Na verdade, eu o contrario. Eu sonho que dou um salto, que nado, que corro, que subo. Sonho que estouro na gargalhada. Que transponho o rio com uma pernada. Que sou perseguido por bandos de veículos que não me pegam nunca.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

Enquanto o fragmento é dito em voz *over*, vemos novos ângulos que retratam os dois jovens, além de um outro rapaz negro sorridente que parece habitar o mesmo espaço. A obsessão figurativa do fragmento é a reincidência dos sorrisos luminosos: a gargalhada invocada por Fanon cai como uma luva para o cinema de Raulino, onde a alegria e a revolta popular sempre foram vizinhas (do carnaval de *Arrasta a Bandeira Colorida* ao forró de *Jardim Nova Bahia*, da dança do bandido Escorregão em *O Porto de Santos* às noitadas regadas a guarânia em *Noites Paraguayas*). A luminescência dos sorrisos enche o quadro de uma energia figural nova, utópica, incendiária.

### **O retratista e o modelo: rotas de fuga**

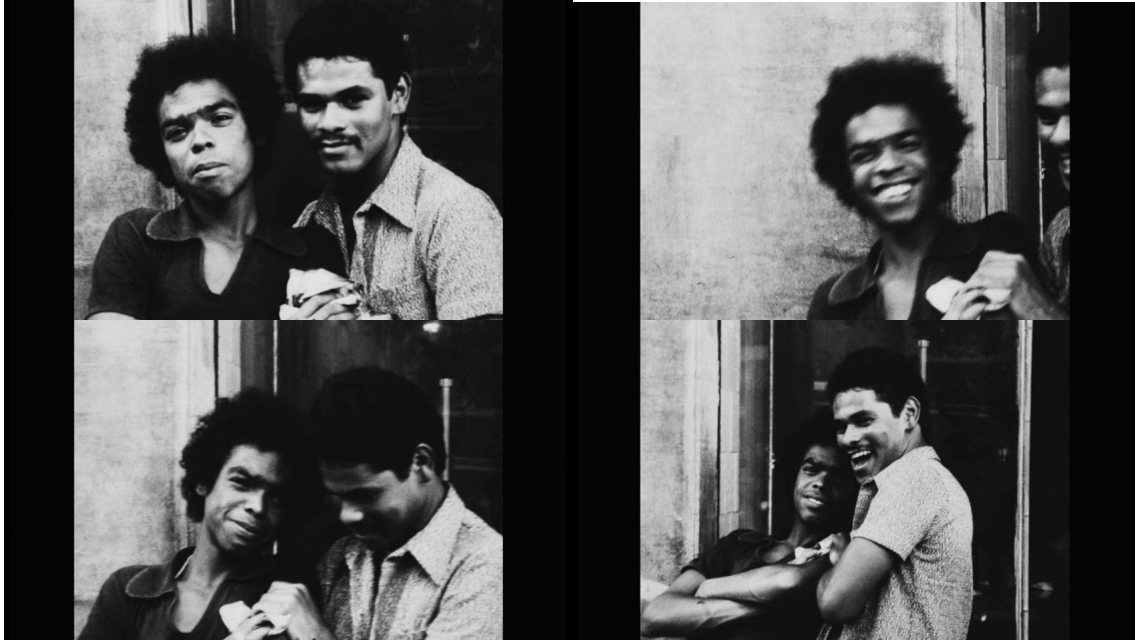
O jogo entre a câmera e os rapazes da sequência recém-mencionada faz pensar em um outro traço figurativo comparável entre *O Tigre e a Gazela* e *Agarrando Pueblo*: em ambos os filmes, há uma meditação figurativa ostensiva em torno dos embates entre retratista e modelo, que se materializa na recorrente resistência dos sujeitos filmados à pose que lhes é

sugerida ou imposta. Em várias ocasiões, a montagem abraça o exato momento em que a pose se desfaz, ora de forma lúdica – nos sorrisos de *O Tigre e Gazela* –, ora de maneira violenta – nas tentativas de fuga das operações de caça em *Agarrando Pueblo*. O quadro torna-se um campo de força, suas bordas o limite que restringe o corpo e precipita a fuga. Os embates entre quem filma e quem é filmado também são um território de dissenso entre as expectativas figurativas – estabelecidas seja pelas citações em *O Tigre e Gazela*, seja pelo discurso dos realizadores em *Agarrando Pueblo* – e sua atestação material.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

No último plano da sequência com os rapazes sentados na praça, começa a soar um extenso fragmento de “Salve Linda Canção Sem Esperança”, de Luiz Melodia: “Entre canções que ouvi/Entre notícias que li/Entre risadas fiquei/Na claridade esperei/Você não veio/Medo ou receio, ah ah...” A montagem sustenta o plano, enquanto a câmera compõe um retrato do moço de chapéu, à direita. Ele sorri, jocoso, sabendo-se filmado. O rapaz à esquerda faz menção de entrar em quadro e Raulino reenquadra para apanhar os dois juntos. No segundo seguinte, no entanto, ele sai de quadro novamente, envergonhado. A situação de filmagem assume o proscênio: todo o tema do fragmento é a sustentação ou a ruína da pose, o jogo entre o olhar de quem filma e o de quem é filmado.



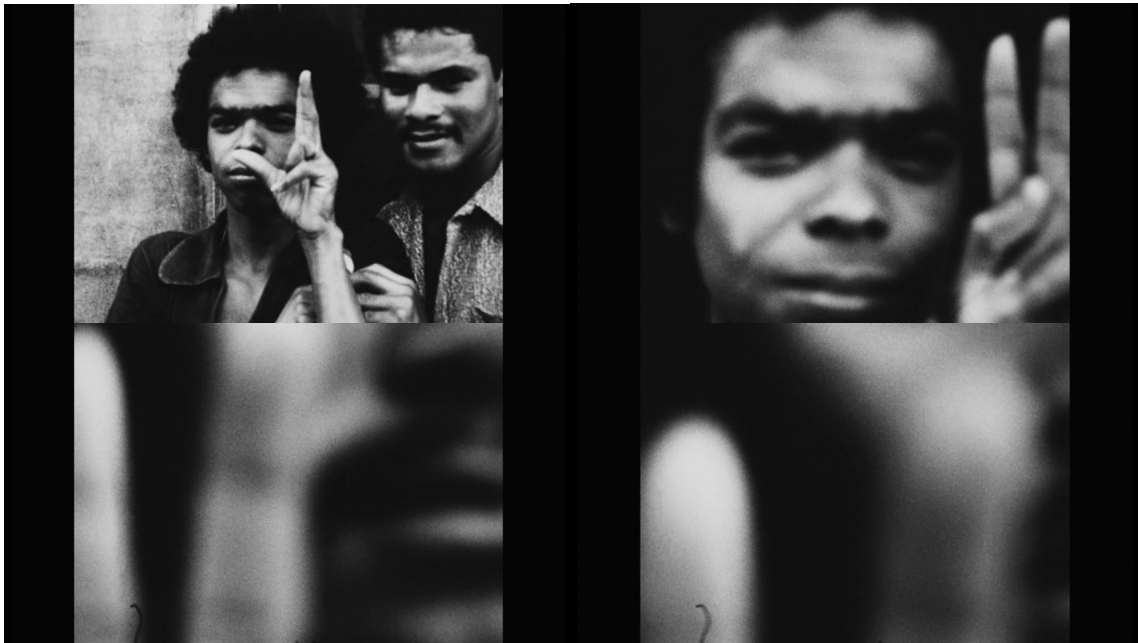
*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

O jogo se intensifica no extenso plano seguinte, o retrato de uma nova dupla de rapazes na soleira de uma porta. A canção continua:

*Trajes bonitos modernos/ Um colorido convida (com vida)/ No afagar de outro mano (humano)/ Eu sei, bem sei, fui traído/ Mas tudo é beleza / Mais vale a franqueza, ah ah... Eu comunico não peço / Espero que neste universo / Alguém lhe queira como eu / Faço de mim o que posso / E de vocês, qualquer troço / Pra resolver quando se enganam... / Entre canções que ouvi / Entre notícias que li / Entre risadas fiquei / Na claridade esperei/ Você não veio/ Medo ou receio, ah ah... Trajes bonitos modernos/ Um colorido convida (com vida)/ No afagar de outro mano (humano)...*

Durante todo o plano, ao som de Melodia, o rapaz da esquerda parece constantemente querer desmanchar a própria pose, enquanto o outro tenta humoradamente contê-lo e sustentar a pose dos dois diante da câmera. Inicialmente pende o corpo para a esquerda, fazendo com o que o outro rapaz saia de quadro, até que é convocado de volta à pose inicial pelo abraço do amigo. Em seguida, ainda mais lânguido, deixa cair o corpo para trás, como se resistisse às coordenadas fixas da pose. Os dois sorriem, cúmplices, afagam um ao outro. Raulino trabalha figurativamente esse bem-humorado jogo entre retratista e modelo, essa tentativa lúdica de fuga do modelo ao enquadramento. Ao filme interessa justamente a ruína da pose, o esfacelamento do quadro bem composto pela ação do corpo retratado. O “afagar de outro (hu)mano” vibra na duração do plano, mas também ressoa a citação imediatamente anterior, de Fanon: “Seu olhar não me fulmina, não me imobiliza mais. Sua voz não me petrifica. Não

me perturbo mais em sua presença. Na verdade, eu o contrario”. A oposição manifesta entre a expectativa do retrato e sua consecução parece reenviar ao rompimento da desigualdade entre ocupado e colono: por um instante, a câmera de Raulino incorpora a colonialidade (do qual, diga-se, o cinematógrafo é indissociável, como demonstram as análises feitas por Aboubakar Sanogo do chamado *corpus* africano dos Lumière<sup>93</sup>) em sua obsessão pela composição da pose, para em seguida deixar-se arruinar pela contrariedade expressa na recusa dos modelos em se adequar ao quadro.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

A sequência se encerra quando a ruína figurativa do retrato se completa. Atraído por um gesto com os dedos do rapaz inquieto, Raulino decide desfazer o plano de conjunto e

---

<sup>93</sup>Sanogo escreve particularmente sobre os *menimals*, subgênero dos filmes Lumière em que pessoas africanas eram filmadas em um *continuum* figurativo com os animais, como as vistas encenadas de uma tribo Ashanti em Lyon, nas quais a bestialidade das pessoas negras é recoberta por um discurso pseudocientífico que tem, como fim último, justificar o projeto colonial. “O discurso pseudo-científico e a prática da hierarquização racial, articulados com uma tradição do espetáculo de massa fanaticamente comprometida com a exposição e o comércio da alteridade, conspiram com o Cinématographe para produzir imagens ‘moventes’ que ajudam a convencer as audiências europeias da necessidade e da desejabilidade do projeto colonial, enquanto as protege da carga sensorial de uma modernidade inquieta e altamente veloz, que ameaça estremecer o chão sob seus pés” (SANOGO, 2017, p. 36). Tradução nossa. No original: “The pseudo-scientific discourse and practice of racial hierarchization, articulated with a tradition of mass spectacle fanatically committed to the display and commerce of alterity, collude with the Cinématographe to produce ‘moving’ images that help convince European audiences of the necessity and desirability of the colonial project while protecting them from the sensory overload of a restless and highly velocious modernity that threatens to shake the ground under their feet”.

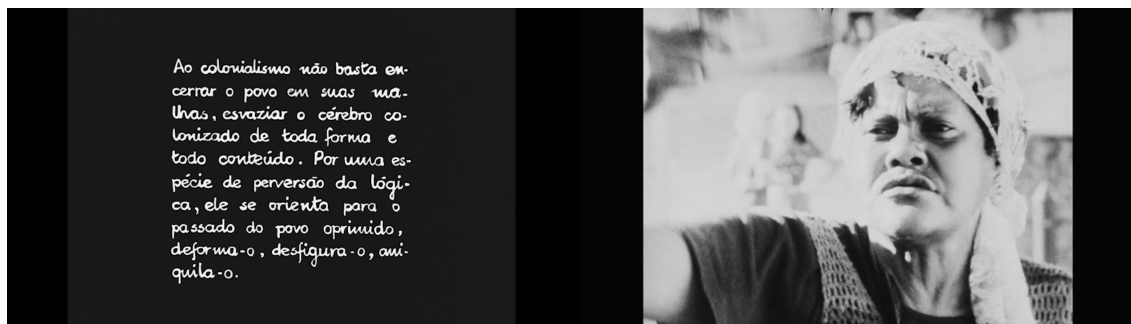
reenquadra vertiginosamente a composição em um *zoom*, que conduz nosso olhar até o rosto e os dedos, que inicialmente pareciam emular o próprio gesto de enquadrar e, no meio do caminho, se transformam em um V. O desfoque produzido pela aproximação repentina é assumido como força pictórica e energia figural: a pose já era, os contornos do retrato se dissolvem, até que resta somente uma vibração visual embalada pela música de Luiz Melodia.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

*El Grito* (Leobardo Lopez Arretche, 1968)

Ao mesmo tempo em que o reenquadramento em direção ao rosto e às mãos rompe com a figuração distanciada da pose – e faz o pensamento especulativo do filme dobrar-se reflexivamente sobre o próprio gesto cinematográfico, uma vez mais –, o movimento do quadro também encarna uma força de decisão, uma mudança de direção na economia figurativa que é próxima da revolta e da utopia instilada pelo texto. O V – que aponta para a vitória ou para a utopia *hippie* do “paz e amor” – faz pensar nos dois planos de *El Grito* (Leobardo Lopez Arretche, 1968) que figuram o mesmo gesto feito por uma criança, em meio às massivas manifestações estudantis mexicanas em 1968. Lá como aqui, a vitória só pode ser sonhada (os protestos mexicanos seriam massacrados pela brutalidade policial no fatídico dia 2 de outubro), mas o que importa aqui não é a facticidade histórica, e sim a força de afirmação da energia utópica da qual o filme se nutre.



Ao colonialismo não basta encerrar o povo em suas muralhas, esvaziar o cérebro colonizado 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, amíquila-o.

*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)



Esse jogo entre adequação e contrariedade pode também ser de outra natureza. Ainda no início de *O Tigre e a Gazela*, após uma cartela que versa sobre a perversão do colonialismo, que “não se contenta de impor sua lei ao presente e ao futuro do país dominado” (FANON, 1968, p. 175) e se dedica também a corromper o passado do povo colonizado, entra em cena uma mulher que canta, aparentemente bêbada, uma versão própria do samba *Salve a Princesa Isabel*<sup>94</sup>, de Paquito e Luís Soberano:

*Salve a Princesa Isabel / Deu liberdade à cor / Todo negro pode ser doutor /  
Deputado, senador / Não há mais preconceito de cor / Todo negro pode ser doutor /  
Não há mais preconceito de cor / Quando a Princesa Isabel / Deu liberdade à cor /  
Todo negro pode ser sinhô / Deputado, senador / Não há mais preconceito de cor /  
Todo negro pode ser sinhô / Deputado, senador / Não há mais preconceito de cor /  
Não há mais preconceito de cor / Todo negro pode ser doutor / Deputado, senador...*

Seria possível interpretar a justaposição entre a cartela e a canção como uma operação de ilustração dos princípios denunciados por Fanon. A ode conciliatória à Princesa Isabel é uma deturpação violenta do passado, que usurpa a história de luta do povo negro no Brasil em prol de um elogio ao ato de benevolência da realeza em 1888 e de uma visão do presente como tempo de paz e igualdade de oportunidades (talvez como aquele sonhado pela personagem da Mãe na peça de Aimé Césaire) em que o racismo não mais existe e o conflito social brasileiro foi resolvido. Que seja uma mulher negra a entoar o canto é um detalhe que acentua a perversidade do processo histórico, mas também indica um gesto de montagem que poderíamos considerar demasiadamente simplório, pois assentado – como a economia figurativa do filme dentro do filme em *Agarrando Pueblo* – na exemplaridade e na ilustração.

---

<sup>94</sup> Eis a letra oficial do samba lançado em 1948:

*“Liberdade! Abre as asas sobre nós.../Salve a princesa Isabel/Deu liberdade a todos/Foi no dia 13 de maio/Preto não é mais laçao/Preto não tem mais senhor/Foi no dia 13 de maio/Preto não é mais laçao/ Preto não tem mais senhor/Desde o dia em que a princesa assinou/A Lei Áurea concedendo abolição/Preto teve o direito de ser cidadão/Hoje o preto pode ser doutor/Deputado e senador/ Não há mais preconceito de cor!”*



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

Acontece que esse plano só adquire sentido quando pensado no conjunto do filme, como veremos adiante. Além disso, se a letra da canção é um exemplo cabal das fantasias coloniais de reconciliação racial, a figuração da performance da cantora perturba essa imagem apaziguada. Nas bordas do quadro, algumas crianças observam abismadas a cena que acontece na rua, enquanto o rosto e os braços da mulher ocupam o centro magnético do enquadramento. Ela gira sobre seu próprio corpo e sua dança circular move-se de um segundo a outro entre o balançar de braços da comemoração (“não há mais preconceito de cor”) e os dedos em riste (“todo negro pode ser senhor”), que parecem afirmar uma utopia ainda não realizada ou anunciar, provocativamente, um desencaixe entre o discurso e o real. Seu canto é ora tomado por uma embriaguez desoladora, ora inebriado por uma fúria gutural. O mistério do olhar oscila entre o alheamento e a fulminação de tudo ao redor. A intumescência do corpo varia entre a vagueza da carne de uma gazela fugidia e a turgidez de uma tigresa prestes a atacar.

O inimigo imagina perseguir-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 a sua técnica e de sua potência

Apesar de toda a sua técnica e de sua potência de fogo, o inimigo dá a impressão de chafurdar e desaparecer pouco a pouco na lama. Nós cautamos, cautamos.



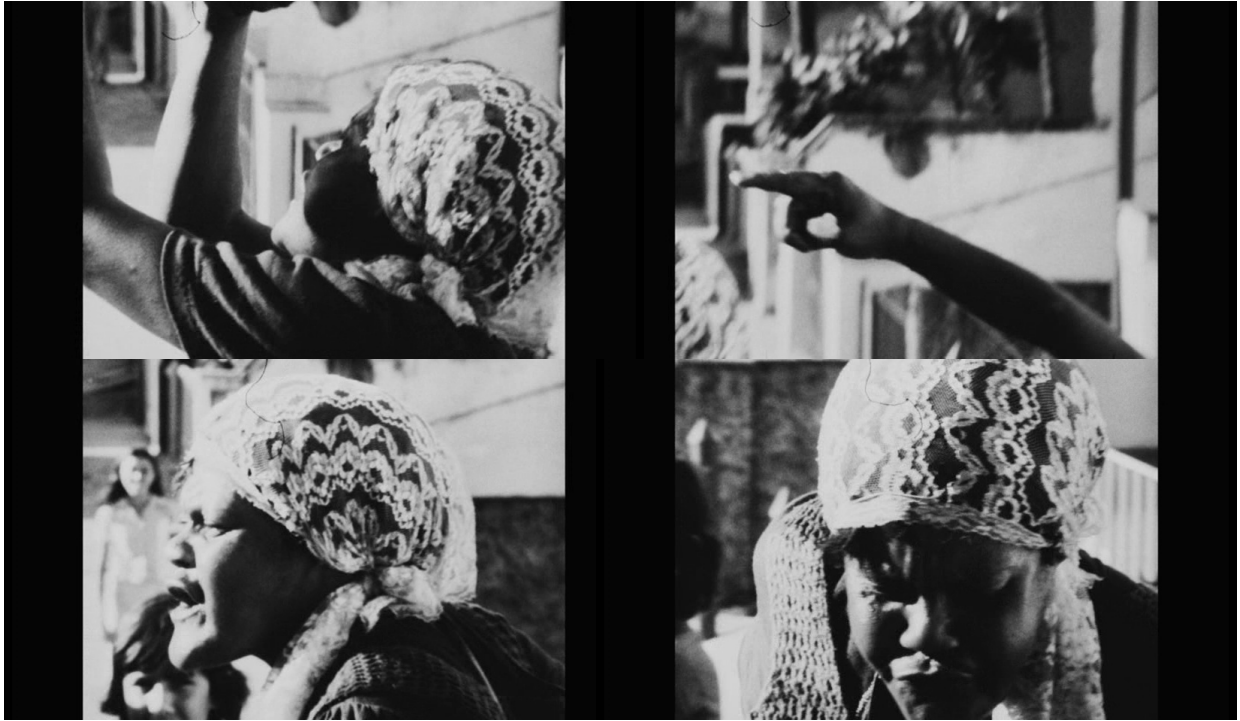
*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

Quando essa mesma mulher reaparece, já próximo do fim do filme, tudo muda. Ainda sob os ecos do gesto do rapaz inquieto e da canção de Luiz Melodia, a montagem convoca uma nova cartela fanoniana, que versa, com euforia, sobre o triunfo da luta anticolonial. O fragmento ocupa a tela em silêncio e termina justamente invocando o canto como arma de luta e celebração utópica. É então que vemos novamente a cantora, com uma expressão mais grave, o canto mais pausado, os dedos agora constantemente em riste, o olhar mais inquisitivo para as crianças ao redor e para a câmera. Ela agora entoa sua versão própria da primeira estrofe e do refrão do Hino da Independência do Brasil:

*Já poder da pátria livre / ver contente a mãe gentil / já raiou a liberdade / no horizonte do Brasil / [“Agora mais baixo”, diz, encarando a câmera] Já raiou a liberdade / Já raiou a liberdade no horizonte do Brasil / Brava gente / Brasileira / Longe vá / Temor (?) servil / Ou ficar, ficar a pátria livre / ou morrer pelo Brasil*

A letra do poeta Evaristo da Veiga para a composição de D. Pedro I, cantada em uma calçada de São Paulo por essa mulher negra, bêbada, de olhar fulminante e gestos expansivos, ganha uma insuspeitada energia. A performer se apropria do hino oficial e lhe impinge uma corporeidade nova, fazendo ressoar no presente o grito antigo por liberdade. Os versos

parecem cantados pela primeira vez.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

Seu canto *a capella* é pausado, permeado por silêncios expressivos, como se cada palavra precisasse ser pontuada com precisão. O giro sobre o próprio corpo continua, agora mais acidentado, como se cada verso do hino disparasse um movimento ostensivo de afirmação – os dedos permanentemente em riste, o olhar furioso, o tronco que se dobra para baixo e para cima em agitações bruscas e expansivas. Na palavra *liberdade* a entonação se torna grito esganiçado; no início do refrão, o “brava gente brasileira” vem acompanhado de um olhar fulminante para o fora de campo, que parece querer confrontar os passantes ou instilar neles a mesma fúria expressa no canto.

Que as duas aparições dessa cantora extraordinária constituam os planos mais longos de *O Tigre e a Gazela* – e os únicos em som direto – não parece um mero detalhe. É como se a operação disjuntiva de Raulino – calcada na montagem fragmentária e contrapontística, na dissociação constante entre imagem e som – cedesse por um momento à intensidade de uma figuração que desafia as coordenadas da inteligibilidade, cuja potência de presença destrona por um momento o reinado do conceito. A operação especulativa cede por um momento a

uma poética das zonas *infra* da experiência; a economia figurativa altamente conceitual se rende à cintilação figural.

O grão da voz (BARTHES, 1997), a gestualidade singular e a insondabilidade do olhar da mulher que canta participam de uma mesma energia figural que faz vacilar a força do conceito e nos interpela para além do regime do significado. Embora as aparições da mulher sejam, em ambos os casos, justapostas às citações de Fanon (na primeira como ilustração do diagnóstico da perversidade do colonialismo, na segunda como encarnação da utopia cantante), a materialidade de sua voz e a força de presença de sua performance corporal são prenes de uma energia que desafia a exemplaridade. A singularidade desse encontro perturba o edifício teórico de *O Tigre e a Gazela*, ao mesmo tempo em que reforça o jogo entre abertura documentária e meditação ensaística.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

O primeiro terço de *Agarrando Pueblo* poderia ser descrito como um inventário de cenas de caça malogradas, ou como uma série de fracassos na tentativa de fazer coincidir o sujeito retratado com o retrato miserabilista imaginado pelo discurso. Os realizadores de *El Futuro Para Quien?* saem em busca de imagens comprovadoras da miséria, mas a cada encontro na rua, a montagem frequentemente faz conviver a captura e a resistência assertiva dos sujeitos filmados ao enquadramento imposto. Se, na montagem, as imagens em preto e branco funcionam como um revelador crítico do processo que as imagens coloridas querem escamotear (como abordamos anteriormente neste capítulo), é preciso dizer também que, em muitos casos, as imagens coloridas não podem ser consideradas uma confirmação *tout court* da imaginação miserabilista. A pornomiséria de *El Futuro Para Quien?*, tal como a vemos

materialmente em *Agarrando Pueblo*, só pode ser uma versão falhada da pornomiséria real: incapazes de concretizar com precisão o imaginário miserabilista, os planos coloridos muitas vezes deixam entrever o fracasso dos realizadores trapalhões.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Logo na segunda perseguição, os realizadores tentam filmar uma mulher que está com a filha em uma calçada. Ainda em preto e branco, vemos que a mulher trata de sair de quadro antes mesmo que a claquete soe uma vez mais. Diferente do primeiro morador de rua filmado, que – embora aparentemente contrariado – consente em balançar a latinha e fazer o que lhe mandam para parecer ainda mais miserável do que é, a nova modelo resiste ao retrato. A imagem colorida, ao invés de ilustrar a *imagérie* miserabilista, atesta sua ruína: em um quadro de composição desequilibrada, a mulher continua tentando escapar pela tangente. De volta ao preto e branco, testemunhamos a perseguição – o diretor e o câmera correm no encalço da vítima – e entrevemos os traços de seu corpo nas bordas do quadro, sempre em disparada. Sua fuga é a revolta da modelo contra o retrato e a montagem é o terreno de sua multiplicação: no vai e vem entre preto e branco e colorido, o filme desdobra reflexivamente o gesto e intensifica seu impacto.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Na sequência seguinte o fracasso se intensifica. Em preto e branco, vemos o começo da tentativa dos realizadores de filmar uma mulher no meio da rua. A passagem ao colorido revela o fracasso e o sustenta: em plano-sequência, a câmera persegue a mulher pela calçada, sob seus protestos verbais e gestuais. Ela se recusa a ser filmada, muda de direção, entra em um estabelecimento para tentar escapar e, como último gesto de recusa, atira uma das sacolas em direção à câmera. O corte vem no momento do golpe com a sacola, apenas para encerrar a perseguição malograda.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Logo em seguida o jogo se torna ainda mais violento. O método se repete: os realizadores chegam sem aviso, já com a câmera aberta, e se põem a filmar um homem sentado na calçada. O preto e branco revela a aproximação do diretor e do cinegrafista e a fuga do sujeito, que se apressa em apanhar um pedaço de pau. Eles se afastam, se protegendo, e a imagem colorida revela o esplendor da resistência (armada) do modelo ao retrato indesejado. Já de volta ao táxi, o diretor pergunta: “Conseguimos?” E o cinegrafista responde: “Sim”. Ao invés de confirmar o imaginário miserabilista, as imagens coloridas convocadas pela montagem funcionam agora como evidência figurativa paradoxal do fracasso, e como desmentido do discurso dos realizadores. O filme que a dupla imagina ter não é nem o mesmo ao que o espectador tem acesso por fragmentos, nem muito menos o que efetivamente vemos, que é a alternância entre os bastidores da filmagem e o material supostamente destinado à televisão alemã.



*Zézero* (Ozualdo Candeias, 1974)

A resistência violenta dos modelos ao retrato em *Agarrando Pueblo* faz pensar em um plano extraordinário do *Zézero* de Candeias. Na narrativa ficcional, o protagonista acaba de ter relações sexuais com uma prostituta no meio do mato, em uma perturbadora cena de sexo na qual os limites entre o estupro e o consentimento vacilam. Durante a sequência, a mulher ora ri, ora resiste às aproximações. Findo o ato sexual, a câmera abandona o protagonista por um instante e permanece ao lado da mulher, que se afasta para se limpar. Num rompante, ela apanha a calcinha, esfrega na vagina e, com o olhar enfurecido, atira a peça de roupa íntima na câmera – e, por consequência, no espectador.



Além de exacerbar a violência inerente à narrativa – como escreveu Paulo Emílio Salles Gomes, “a hostilidade final da prostituta que obteve algum dinheiro ilustra o conceito de que a natureza do sexo pago e do forçado é necessariamente a mesma” (SALLES GOMES, 1986, p. 301) –, o gesto promove uma ruptura violenta com o regime figurativo do filme. Até ali, imperava certa transparência, a cisão entre campo e antecampo, mas nesse gesto isolado de revolta da modelo contra o retrato *Zézero* se torna, por um momento, um filme autorreflexivo, especulando em seu próprio trabalho figurativo sobre a natureza violenta do gesto cinematográfico em geral.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

*Zézero* (Ozualdo Candeias, 1974)

O que, na ficção de Candeias, é um gesto isolado, sem maiores consequências para o desenrolar da economia figurativa, torna-se fundante em Ospina/Mayolo. A empreitada figurativa de *Agarrando Pueblo* nos faz especular, novamente, sobre um traço recorrente no cinema latino-americano pós-1968. Se o cinema moderno europeu se notabilizou, entre outras coisas, por uma dobra da representação sobre si mesma – revelações do aparato cinematográfico, operações de distanciamento brechtiano, estruturas metalinguísticas –, ao se apropriar subversivamente desse repertório de formas, o cinema latino-americano moderno foi capaz de impingir na matéria fílmica a experiência histórica dos povos do sul, fazendo com que cada gesto autorreflexivo seja, no mesmo movimento, tomado por um devir anticolonial. Nesses gestos de resistência figural, os sujeitos que se revoltam contra a imposição do retrato não são modelos quaisquer: são justamente as mulheres, os negros, os miseráveis, os vencidos – os sujeitos históricos mais atravessados pelo desastre colonial. A rebelião contra o sistema figurativo é também uma revolta contra a catástrofe da colonização, e vice-versa: ao atacar os

motivos coloniais em suas mais variadas formas, cineastas como Mayolo/Ospina ou Raulino só podem, no mesmo movimento, insurgir-se contra esse edifício figurativo que carrega a marca indelével da colonialidade: a história do cinema.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Para sacudir o edifício colonial, é preciso antes assumir sua arquitetura. Eis o paradoxo de *Agarrando Pueblo*: para melhor radiografar a pornomiséria, é preciso incorporar até mesmo sua estrutura óssea. A perseguição a uma mulher na rua começa com uma das armas mais fundamentais do voyeurismo: em preto e branco, acompanhamos o uso de uma teleobjetiva, de dentro do carro, para melhor captar a loucura sem sofrer as consequências do encontro. Já em cores, dessa vez – à primeira vista – não há resistência: a mulher posa, com seus pertences, suas vestes em desordem. A modelo não está muito distante da cantora filmada por Raulino em *O Tigre e a Gazela*. Enquanto Raulino sustenta o ângulo à altura dos olhos para fazer vibrar a singularidade da modelo, os realizadores de *El Futuro Para Quien?* passeiam com a câmera pelo corpo da mulher, para melhor figurar um estado de vulnerabilidade pré-fabricado. Durante o breve plano, no entanto, o olhar transtornado da

mulher e sua imobilidade febril corroem por dentro a imagem de desalento que o miserabilismo persegue. A contrariedade aqui é matéria de postura e gestualidade.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Na sequência seguinte, os realizadores perguntam ao taxista onde encontrar um louco. Ele os leva até uma aglomeração em torno de um homem que realiza algumas performances circenses: engole fogo, deita em pedaços de vidro, atravessa saltando um círculo de facas. A economia figurativa do filme começa a mudar: a cena de caça não é mais tão apressada; os realizadores se demoram na aproximação ao homem; por um momento, a sede vampiresca cede diante da exuberância da performance. No limite, a dicotomia entre o preto e branco e a cor vacila, torna-se quase irrelevante diante da cena: na passagem de um tratamento ao outro, o que persiste é a atenção à singularidade do modelo e à multidão ao redor. Se os planos com a cantora destoavam do ritmo fragmentário da montagem de *O Tigre e a Gazela*, é nessa aproximação ao “louco” – que se autoneia um representante da arte colombiana – que a economia figurativa de *Agarrando Pueblo* também se transforma. Em mais um episódio de

desvio figurativo na relação entre retratista e modelo, é como se a força intrínseca à performance obrigasse a uma mudança de direção na maneira de retratá-la.

### **A explosão do povo**

Embora fragmentários, tanto *O Tigre e a Gazela* quanto *Agarrando Pueblo* são filmes atravessados por um *crescendo* de energia. O filme de Raulino é ao mesmo tempo um ensaio reflexivo em torno das relações entre o artista e o povo e um canto revolucionário, que, pouco a pouco, incendeia as imagens em direção à revolta. A montagem pode ser pensada como uma intensificação gradual que parece figurar – sempre evocativamente, nunca de forma linear ou explicativa – um processo revolucionário em quatro movimentos<sup>95</sup>, se tomamos o arco dramático estabelecido pelas citações fanonianas: começamos com um diagnóstico dos efeitos do colonialismo e da alienação, passamos pela constatação da recusa e da impaciência do povo (o inventário de partidas na estação), pela tomada de consciência (a sequência embalada pelos sonhos rebeldes de Fanon e pela canção de Luiz Melodia), até que, ao final, surge a insurreição popular evocada na explosão carnavalesca.

Em *Agarrando Pueblo*, o *crescendo* é um tanto mais disperso, mas também é possível imaginar uma intensificação gradual. No filme de Mayolo e Ospina, trata-se de uma radicalização progressiva da farsa, que se manifesta na explicitação progressiva da abjeção dos realizadores – da tentativa de condução dos gestos dos moradores de rua até o *casting* para a família miserável –, na evolução das formas de recusa dos modelos ao retrato imposto – do repúdio tímido das primeiras sequências de caça vampiresca até a resistência armada – e na sofisticação cumulativa do jogo formal. Se nas primeiras sequências havia uma necessidade didática de realçar os limites entre as imagens críticas e as constatações da alienação – sublinhada na aparição das duas claquetes –, essa dicotomia se torna bastante mais embaçada no decorrer do filme.

---

<sup>95</sup> Devo esta ideia à professora e pesquisadora Guiomar Ramos, com quem colaborei em um texto – ainda não publicado – sobre o caráter experimental da obra de Aloysio Raulino.



Esperem, vou dar uma moeda  
pra vocês.

Estão prontos?  
Tiraram a calça?

*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Na sequência com as crianças maltrapilhas à beira de um lago artificial em um parque, a sofisticação dos trânsitos entre abjeção manifesta e distanciamento crítico é perturbadora. Já nas primeiras imagens, vemos em cores a exposição do processo de falsificação miserabilista: as crianças tiram a roupa e, instadas pelo diretor que atira moedas, se jogam nuas no lago. Até aqui, embora a fronteira já fosse porosa e os trânsitos já intensos, a diferença básica entre as imagens coloridas e as em preto e branco dizia respeito à exposição ou não da equipe de filmagem. Embora a banda sonora seja sempre constituída criticamente – revelando constantemente, por exemplo, as admoestações do diretor canalha –, na maior parte do filme é possível distinguir visualmente os dois regimes figurativos: a cisão entre campo e antecampo é quase sempre mantida em cores e desconstruída em preto e branco.



Venham, tomem o dinheiro.  
Tomem.

Venham, tomem o dinheiro.  
Tomem.

*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Particularmente nessa sequência, o processo revelatório impregna fortemente tanto as imagens coloridas quanto as em preto e branco. Num plano, vemos o braço direito do diretor que entrega o dinheiro para as crianças nuas no lago e, em seguida, vemos o mesmo gesto em um ângulo diferente. É como se, a essa altura do filme, a performance provocativa dos realizadores tomasse inteiramente o primeiro plano, contaminando toda a matéria expressiva.



*Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999)

Como nas sequências de *Santo Forte* em que Eduardo Coutinho revela os bastidores da negociação para o filme – que envolve um pagamento em dinheiro por cada depoimento –, *Agarrando Pueblo* integra materialmente o dinheiro – talvez o último dos tabus da alienação própria do processo cinematográfico – à economia figurativa do filme. Se em *Santo Forte*, no entanto, a revelação do método é um gesto generoso – que convida o espectador a refletir sobre a natureza do gesto documentário – em *Agarrando Pueblo* a exposição do aparato capitalista vem acompanhada de uma intensificação na calhordice calculada dos realizadores. Carlos Mayolo, no papel do diretor do filme dentro do filme, é essencialmente um provocador irônico, como o Tião Brasil Grande vivido por Paulo César Pereio em *Iracema – Uma Transa Amazônica* (Jorge Bodanzki e Orlando Senna, 1976). Fazendo-se passar por mau-caráter, sua presença em cena, entre as multidões que acompanham a filmagem do documentário falso, busca constantemente ativar as potências de insurreição entre os transeuntes. Ao mesmo tempo, é impossível não notar como as crianças se tornam objetos em um experimento autorreflexivo. A descolonização da linguagem passa, nesses momentos, por uma figuração francamente antiética. *Agarrando Pueblo* é também feito dessas contradições.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Ao passo que o jogo se torna mais e mais abjeto – o diretor chega ao cúmulo de oferecer dinheiro para um curativo como solução para o caso de um menino que se machucou tentando apanhar as moedas no fundo do lago –, a pequena multidão que acompanha a filmagem torna-se ativa na cena. Se até aqui os aglomerados de gente em volta da filmagem eram fundamentalmente passivos e limitavam-se a observar com curiosidade ou a manifestar seu repúdio com o olhar, nessa sequência o dissenso se expressa na ação. Se antes a rebeldia contra a imposição do retrato era da ordem da reação física dos modelos, agora ganha a forma de uma argumentação racional de um cidadão que acompanha as filmagens.

Enquanto algumas vozes de espectadores participam do jogo abjeto (“Mas é pra nadar, menino!”), um homem se insurge entre os transeuntes para protestar contra o que vê. “Por que estão filmando os meninos? Eles sempre viveram assim. Esse pessoal vem aqui pra enriquecer”, começa a argumentar. Alguém responde: “Não seja bobo”. Outra pessoa acrescenta à contenda: “Tudo o que mostram é a mesma pobreza de sempre”. “Já encheu. Que mais há para mostrar?”, diz o sujeito. Alguém contesta: “Mas é a verdade, é a realidade”. O homem volta à carga: “Que realidade, que nada. Os gringos vêm aqui para ganhar dinheiro explorando a situação. Escrevem livros, tiram fotos, e nunca os ajudam”. Um outro homem se aproxima diz: “Mas já pagaram os meninos, eles vão ganhar dinheiro”. Ele insiste: “Deram mixaria. Cansa ver a mesma coisa todos os dias”. “Mas estão filmando algo de verdade!”, diz um outro. “Sem essa! Por que sempre miséria e pobreza?”, outra voz se adianta.

Nessa altura do acalorado embate, o diretor abandona a filmagem e se aproxima do grupo, perguntando; “O que está acontecendo?”. O sujeito que iniciou o protesto responde:

“Não é certo filmar assim”. O diretor contra-argumenta: “É para que as pessoas saibam”. Ele insiste: “Já sabemos como é. Há o filme *Paco*, o livro do José Gutiérrez, mas nada muda”. Ao que o diretor emenda, provocativamente: “Então, temos que continuar mostrando”. Numa última tentativa, o homem se enerva: “Não podem, isso é uma patifaria”. Abandonando o embate, já indo embora acompanhado do cinegrafista, o diretor se defende: “Você nem sabe que tipo de filme estamos fazendo”. Nesse momento um outro cidadão entra na cena e arremata: “Um documentário para levar para fora!”.

O dissenso que a cena figura condensa o cerne do debate sobre a pornomiséria. A posição que defende a feitura das imagens argumenta que, afinal de contas, essa é a realidade, e por isso é preciso mostrá-la. O contra-argumento insiste na denúncia de que uma inflação de imagens da miséria não produz nenhuma transformação – e que constitui, no fundo, uma exploração dessa mesma realidade que só intensifica o desastre.



*Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho, 1993)

A ruptura que faz a passagem entre as rebeliões dos retratados contra os retratistas e a contestação verbal do edifício formal em *Agarrando Pueblo* reenvia ao arco figurativo da extraordinária sequência inicial de *Boca de Lixo* (Eduardo Coutinho, 1993), ela mesma um



inventário de rebeliões gestuais – as mãos sobre o rosto, as viradas de cabeça, as tentativas de cobrir o rosto com a camisa, os maneios de recusa dos trabalhadores do lixão de São Gonçalo – que culmina em uma interpelação do cineasta: “O quê que vocês ganham com isso? Pra ficar assim, botando esse negócio na nossa cara?”, pergunta o menino negro com o boné na cabeça. “É pra mostrar como é a vida real de vocês”, responde Coutinho. “Pras pessoas verem como é que é”. O menino o interroga novamente: “Sabe pra quem o senhor podia mostrar? Podia mostrar pro Collor [Presidente da República à época]”.

À primeira vista, pareceria chocante uma identificação de Coutinho com a pornomiséria. E, no entanto, a resposta de Coutinho é, *ipsis litteris*, a mesma do diretor canalha de *El Futuro Para Quien?*. É preciso, no entanto, desconfiar das literalidades e das aproximações apressadas. O corte que encerra a sequência inicial e conduz ao restante do filme indica a verdadeira resposta – figurativa – de Coutinho à interpelação do garoto: *Boca de Lixo* escapará à pornomiséria ao não se contentar com a exploração da superfície imagética do trabalho abjeto no lixão; ao se colocar à escuta, junto ao fogão, na beirada das casas; ao singularizar as experiências e restituir narrativamente a desmedida da vida que se aninha sobre cada rosto capturado pela alcunha de miserável.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Em *Agarrando Pueblo*, a resposta ao questionamento ético também é uma questão de montagem – ainda que diametralmente oposta. Durante a discussão, nos dois exatos instantes em que a querela sobre a realidade vem à tona como dissenso, a montagem interpõe duas panorâmicas – coloridas, diga-se de passagem – que ressaltam a continuidade figurativa entre o parque onde estão os meninos nus e um conjunto de prédios de luxo ao redor (inicialmente o movimento vai do prédio ao lago, em seguida do lago ao prédio). No exato momento em que alguém enuncia a equação do miserabilismo (realidade = miséria), a montagem contrapontística resalta a presença da bonança capitalista em meio ao desastre colonial.

A contestação figural operada pela montagem de *Agarrando Pueblo* nos faz pensar em uma das mais belas passagens de *A ponte clandestina* (1995). José Carlos Avellar retoma a célebre fórmula neorrealista (“As coisas estão aí, por que manipulá-las?”) e a rebate com uma contra-fórmula que condensa um dos traços mais contundentes do cinema latino-americano moderno: “As coisas estão ali manipuladas, por que não desmontá-las?” (AVELLAR, 1995, p. 34). Em grande medida, a empreitada comum de *Agarrando Pueblo* e *O Tigre e a Gazela* é justamente a de desmontar as coisas: perfurar a falsificação na radicalização da farsa, interrogar a visão na dobra do olhar sobre o olhar.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

A radicalização progressiva de *Agarrando Pueblo* culmina na sequência final. Após o momento de preparação no hotel, os realizadores partem em busca de uma casa qualquer para posicionar a família contratada e realizar a entrevista previamente ensaiada. O paradoxo é brutalmente claro: “Temos que filmar como eles vivem”, diz o diretor, enquanto verifica o foco e posiciona a família postiça – com seu calculado desalinho e seu analfabetismo

eloquente – em frente à desordem cuidadosamente composta da casa.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Ao final da entrevista, o entrevistador se posiciona entre a câmera e a família – a posição no quadro literaliza a função do intermediário do humanismo neocolonial – e começa seu diagnóstico implacável. Para cada mazela enumerada – abandono de família, delinquência juvenil, abuso infantil, loucura, mendicância e analfabetismo –, a montagem convoca um plano brevíssimo para ilustrar cada imagem. A montagem de *Agarrando Pueblo*, por um momento, se torna a montagem de *El Futuro para Quien?*, numa materialização didática das operações da montagem miserabilista.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

Logo em seguida, no entanto, é um plano de bastidores que serve ironicamente à ilustração do diagnóstico. Um travelling revela uma pequena multidão que se amontoa na cerca para observar a filmagem da entrevista, enquanto ouvimos o discurso humanista e bem-intencionado do entrevistador: “Em um contexto maior, são milhares de pessoas que não usufruem dos benefícios de seu país...”. Uma vez mais, os regimes figurativos se misturam e as operações de distanciamento se retroalimentam.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

É então que toda a energia de revolta, destilada aos poucos ao longo do filme, se condensa num corpo. Numa explosão de humor e radicalidade, o dono da casa invadida chega, sorrateiro, inquieto com o circo armado em seu quintal. Como se saltasse para dentro do filme em curso, ocupa o plano colorido, posicionando-se entre a câmera e o intermediário. Faz uma careta e dá um grito ameaçador, provoca, começa a espantar os vendilhões de seu templo. “Enganando o povo, hein?<sup>96</sup> Vocês vêm aqui filmar para divertir os outros lá fora”. O diretor ordena o corte. A equipe tenta dissuadi-lo. A luz está acabando e é preciso terminar o filme. O produtor chama o guarda.

---

<sup>96</sup> *Agarrar* é a expressão colombiana para enganar, ludibriar. O título do filme vem dessa frase do dono da casa.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

A linha de continuidade entre o cinema e a polícia não poderia ser mais eloquente. A câmera, o medidor de foco, a família contratada, o produtor e o guarda fazem parte do mesmo esquema de falsificação da realidade. “Estamos fazendo um filme”, diz o agente da lei. Mas logo é escorraçado também pelo homem que resiste. O produtor volta à carga e tenta novamente dissuadi-lo, argumenta que a luz está acabando, oferece dinheiro. É então que o gesto mais incisivo de resistência vem à tona.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

A passagem entre o colorido e o preto e branco aqui não é fortuita. Quando o homem nega o dinheiro e se preparar para baixar as calças, a câmera já está a postos, como vemos ainda em preto e branco. O ato de enfiar o dinheiro no ânus e limpar a merda com as notas vem em cores, num plano frontal. De forma semelhante, mas ainda mais radical do que na primeira metade do filme, o ápice do gesto de recusa é justamente o que o filme colorido dá a ver. Não há separação definitiva porque a voracidade da pornomiséria é imparável: mesmo sua contestação mais frontal e escatológica é matéria nutritiva para seu apetite.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

No momento seguinte, o homem vai até a casa, apanha um facão e parte para cima da equipe do filme. Novamente, o gesto é filmado tanto frontalmente – pela câmera com filme colorido – quanto em uma perspectiva distanciada, generalista – materializada no preto e branco. Ao abrigar os gestos de contestação figural, o filme “dentro” do filme é corroído por sua própria dissolução. O corolário é inevitável: como na sequência com as crianças no lago, ao invadir espaços, provocar dissensos e sacudir a cena, o filme “fora” do filme tampouco é imune à abjeção. O distanciamento crítico é, ele mesmo, plasmado de contradições.



*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

O golpe de misericórdia no edifício figurativo do humanismo neocolonial acontece quando o rebelde encontra um rolo de filme no chão. Tendo espantado já todos os que invadiam seu quintal, ele se põe a macaquear os realizadores e fazer troça do cinema. Desembrulha a película enquanto imita as perguntas do entrevistador, transformar os rolos de filme em adereço corporal, sustenta a pose e então decide, ele mesmo: “Corta!”.



*Zézero* (Ozualdo Candeias, 1974)

Impossível não lembrar da “sereia” de *Zézero*, com sua indumentária de rolos de filme e seu último conselho para o desolado caipira que pergunta o que deve fazer com todo aquele dinheiro da loteria, agora que a família desapareceu: “Enfia no cu”, grita ela, enquanto a montagem repete incessantemente a frase e estreita cada vez mais o enquadramento, até o momento em que a boca se torna ânus. Se a sugestão escatológica da musa cinematográfica de *Zézero* era o golpe derradeiro da desesperança atroz formulada pelo cinema marginal brasileiro, a insurreição do rebelde de *Agarrando Pueblo* contra a feitura do filme é o passo seguinte: para derrotar de vez a colonialidade, é preciso destruir também o cinema.





*Agarrando Pueblo* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1977)

O filme termina com uma conversa entre os dois diretores de *Agarrando Pueblo*, Ospina e Mayolo, agora tratando de interpretar a si mesmos, e o ator responsável pela insurreição final, Luis Alfonso Londoño. Agora em um momento de calma, conversam amigavelmente sobre o processo e o pensamento especulativo do filme. Em seguida, cada um se apresenta diante da câmera. Os créditos, narrados em voz *over*, enumeram, entre outras funções, o elenco. A essa altura o espectador já está mais que ciente que o filme é todo permeado pela farsa, mas a revelação do elenco nos faz reavaliar uma vez mais tudo o que vemos: em que medida os outros rebeldes ao longo do filme eram, eles também, atores interpretando um papel? Por outro lado, a revelação da farsa é, por si mesma, suficiente para anular a abjeção intrínseca à fabricação das cenas vampirescas na rua?

No extremo oposto de certo cinismo contemporâneo que parece confiar demasiadamente nos procedimentos de distanciamento para, paradoxalmente, justificar retoricamente a validade de todo e qualquer gesto de encenação<sup>97</sup>, *Agarrando Pueblo* multiplica exponencialmente as contradições, os atravessamentos, as permeabilidades entre a farsa e sua denúncia, no mesmo movimento em que, como *O Tigre e a Gazela*, se constrói inteiro no embate entre distanciamento crítico e corpo-a-corpo com o mundo, entre reflexividade e mergulho no encontro, entre a colocação em suspeita da figuração e a insistência em figurar apesar de tudo.

---

<sup>97</sup> Peço licença, aqui, para indicar um texto em que trabalho a fundo as operações reflexivas e a noção de cinismo na encenação contemporânea, a partir de um espetáculo de Michel Melamed. GUIMARÃES, Victor. “Surfar no cinismo ou a pós-crença”. *Horizonte da Cena*, 2017. Disponível em: <http://www.horizontedacena.com/surfar-no-cinismo-ou-a-pos-crenca/>

Como Santiago Álvarez, Raulino e Mayolo/Ospina aproveitam “as possibilidades expressivas, não do documentário como tal, mas do *medium* filmico aplicado ao material documental, para produzir um efeito de sacudimento, de estremecimento dramático e ético” (LEÓN FRÍAS, 2014, p. 305). Os mais reflexivos entre os filmes deste *corpus* são também, quiçá, os mais incendiários. O grito do povo trabalha no interior dessas formas, a gestação do canto se faz pouco a pouco, até que explode.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

O grito do povo explode na insurreição escatológica do dono da casa invadida em *Agarrando Pueblo* ou na longa sequência final de *O Tigre e a Gazela*, em que Raulino imerge numa cena carnavalesca ao som do exuberante fragmento final de “Pablo”, canção do *Milagre dos Peixes* de Milton Nascimento. O povo que se retirava da estação ao som melancólico do concerto de Haydn agora se transforma na multidão carnavalesca marchando em meio aos letreiros luminosos, ao som desse arranjo que faz conviver a potência musical das religiões afro-brasileiras e as conquistas da música popular moderna. O *crescendo* do arco figurativo (alienação, recusa, tomada de consciência, revolta) culmina nessa associação figurativa entre o carnaval e a insurreição popular, nessa apropriação da explosão carnavalesca como energia figural utópica.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

A interrogação aqui não é mais uma questão de montagem, mas interna ao trabalho de figuração em cada quadro. A câmera de Raulino se lança ao corpo-a-corpo com os passistas na avenida, move-se em seu encaixe, enquanto o tratamento fotográfico exuberante ressalta o contraste exacerbado entre o preto e o branco, a luminosidade estonteante das fantasias e o brilho da pele negra, ambos em contraposição ativa ao escuro da noite. A cintilação da luz na escuridão se espalha por todas as regiões da imagem. Se *Agarrando Pueblo* era um “banho maiakovskiano”, no dizer de seus autores, é em *O Tigre e a Gazela* que encontramos a tradução figurativa de uma das mais célebres estrofes de Maiakóvski:

*Brilhar sempre,  
brilhar em toda a parte,  
até ao dia em que a fonte da vida se esgote,  
brilhar –  
e é tudo!  
É o nosso lema – meu  
e do sol!*<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Seguindo as críticas de Régis Bonvicino, prefiro aqui a versão de Manuel de Seabra à famosa tradução de Augusto de Campos. Cf. BONVICINO, Régis. “O sentido do sol de Maiakóvski”. *Sibila*, 2012.



*O Tigre e a Gazela* (Aloysio Raulino, 1976)

O movimento incessante do corpo na sequência final contesta qualquer tentativa de definição de contornos e imprime seus traços cinéticos em cada fotograma. O que o filme retém do encontro não é um retrato, mas algo da ordem de uma energia vibrátil. A explosão do povo excede os limites do corpo, mistura-se aos outros corpos, à rua, confunde-se com as luzes da avenida. Ao mesmo tempo, a economia figurativa de *O Tigre e a Gazela* rejeita a abstração pura. Há sempre uma corporeidade a perturbar a imagem, a restituir a presença do encontro.

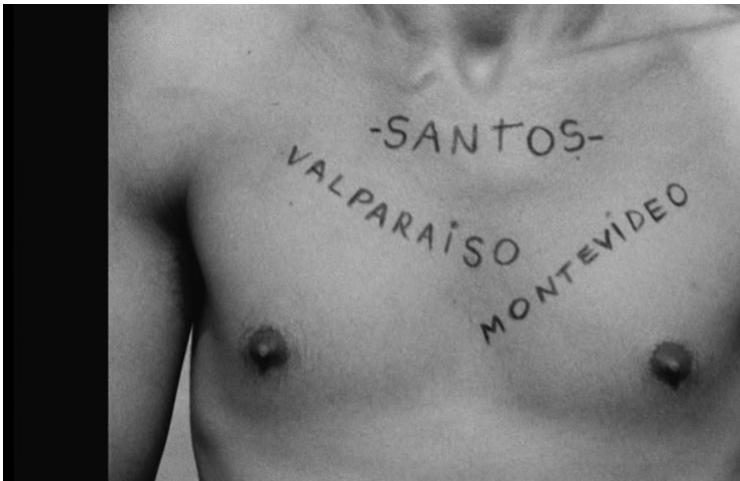
“Ó, corpo meu, fizeti de mim um homem que interroga”, diz a cintilante frase de Fanon que encerra *O Tigre e a Gazela*. Eis o cerne da invenção figurativa de ambos os filmes: interrogar – o povo, o cinema –, mas interrogar com o corpo, em um embate permanente entre distanciamento crítico intelectual e imersão corpórea no mundo. *O Tigre e a Gazela* e *Agarrando Pueblo* restituem a potência da interrogação como ato, que se realiza no embate irresolvido entre câmera e mundo, entre rosto e quadro, entre figuração e desfiguração, entre filme e espectador.

*A rosa do povo despetala-se,  
ou ainda conserva o pudor da alva?  
É um anúncio, um chamado, uma esperança embora frágil,  
[pranto infantil no berço?  
Talvez apenas um ai de seresta, quem sabe.  
Mas há um ouvido mais fino que escuta, um peito de artista  
[que incha,  
e uma rosa se abre, um segredo comunica-se, o poeta anunciou,  
o poeta, nas trevas, anunciou.*

Carlos Drummond de Andrade, *Mário de Andrade desce aos infernos*

## CAPÍTULO 8

### O rumor do povo: O Porto de Santos encontra À Valparaíso



*O Porto de Santos (Aloysio Raulino, 1978)*



*À Valparaíso (Joris Ivens, 1963)*

Santiago do Chile, abril de 1962. O renomado cineasta militante Joris Ivens chega à Universidad de Chile para acompanhar projeções de seus filmes e realizar uma série de encontros com o grupo de jovens alunos vinculados ao Centro de Cine Experimental. O Nuevo Cine Chileno ainda dava seus primeiros passos, mas aqueles encontros com Ivens deixariam sua marca indelével na geração que seria responsável por fazê-lo florescer ao longo da década: Sergio Bravo, Pedro Chaskel, Miguel Littín, Héctor Ríos, vários dos nomes que posteriormente constituiriam o núcleo duro da cinematografia chilena moderna. Depois de se encontrar com Pablo Neruda em Valparaíso, o cineasta holandês decide voltar ao país sul-americano para filmar a cidade portuária e, entre setembro e outubro, viaja novamente ao Chile e realiza *À Valparaíso* (Joris Ivens, 1963), com a colaboração íntima dos estudantes da

universidade<sup>99</sup>. Montado na França entre abril e maio do ano seguinte, com a colaboração de Chris Marker como autor do comentário lido em voz *over*, o filme representa um marco histórico emblemático na formação de um novo cinema no Chile, ao mesmo tempo em que constitui um dos mais belos filmes de viagem da filmografia de Ivens.

Santos, 1978. Aloysio Raulino parte em viagem para o litoral uma vez mais, como fizera ao lado de Deutrades em *Jardim Nova Bahia*. Desta vez, é a câmera do cineasta que vai descobrir as paisagens marítimas, a arquitetura do porto e suas imediações, a geografia humana da cidade portuária paulista. Numa deriva poética carregada de inquietação política, *O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978) representa uma maturação das elaborações figurativas de Raulino, que encerra a década de 1970 em seu cinema e marca um ponto culminante das figurações do povo iniciadas em *Lacrimosa*.

As aproximações entre *À Valparaíso* e *O Porto de Santos* extrapolam as afinidades geográficas entre as duas localidades filmadas. A figuração da cidade em ambos os filmes, ao mesmo tempo em que retoma uma tradição tão antiga quanto a dos *travelogues*<sup>100</sup> – os filmes de viagem que remontam ao início do cinematógrafo e floresceram entre 1910 e 1930 –, a contraria. *À Valparaíso* e *O Porto de Santos*, como qualquer *travelogue*, são “filmes de não-ficção que tomam o lugar como assunto primordial” (PETERSON, 1998, p. 2), mas, ao fazê-lo, deixam-se habitar por uma força outra, que excede a descrição do espaço: o rumor do povo. Nesses filmes de viagem contrariados, o povo é um ruído que vem perturbar a economia figurativa da observação ou da reconstituição histórico-geográfica; um murmúrio que se espalha pelo filme, como um grito sufocado pela história cuja estridência o cinema vem restituir.

---

<sup>99</sup> Para uma boa análise histórica do processo de colaboração, cf. AGUIAR, 2013.

<sup>100</sup> Cf. o artigo pioneiro de Charles Musser na revista *Iris* (MUSSER, 1984), a coletânea organizada por Jeffrey Ruoff (RUOFF, 2006) ou a retomada recente de Mariana Baltar (BALTAR, 2013).

## Figurar a cidade partida



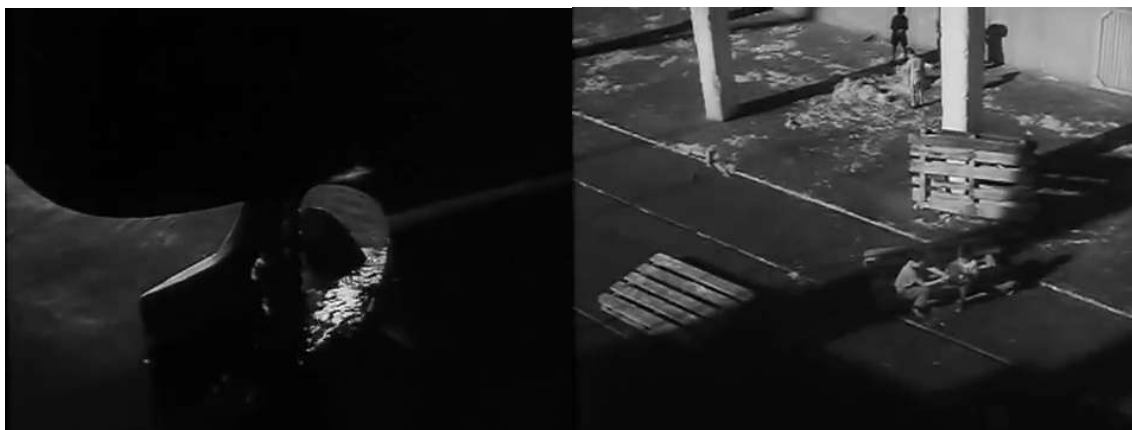
*À Valparaíso (Joris Ivens, 1963)*

*O Porto de Santos (Aloysio Raulino, 1978)*

Logo nas primeiras sequências de *À Valparaíso* e *O Porto de Santos*, o pendor descritivo basilar das duas economias figurativas desponta. Trata-se de figurar uma paisagem singular: um porto à beira-mar, com seus navios de carga e seus guindastes, o contraste entre a fluência da água e a rigidez do ferro. A bordo das embarcações ou instalada no cais, a câmera dirige-se à paisagem portuária antes de começar a retratar a cidade e seus habitantes. Afinal, lá como aqui, tratam-se de cidades cuja existência – sua arquitetura, sua economia, sua história – é indissociável da intensa atividade comercial proporcionada pelo porto. O campo visual de ambos os filmes será ainda muitas vezes ocupado pelo movimento dos barcos ou por sua imobilidade; sua paisagem sonora será muitas vezes singrada por sirenes de navio, ruídos de radar, marulho ou som de onda quebrando na praia.

“Mais duas horas para Valparaíso”, começa o comentário em voz *over* escrito por Marker. Como na tradição dos *travelogues* – como no *Brasil Pitoresco* de Cornélio Pires, abordado no segundo capítulo –, é preciso instalar o espectador em uma experiência de viagem, compartilhá-la entre aquele que conta e aquele que ouve, entre quem filma e quem vê. Em *O Porto de Santos*, a narração será muito mais econômica, mas basta o movimento sinuoso da câmera instalada em uma embarcação a deslizar pelo canal marítimo para nos

fazer participar da jornada. A música aquática de Paco de Lucía<sup>101</sup> embala o *travelling* que percorre o casco dos navios atracados no porto. No filme de Ivens, é a canção francesa *Hardi les gars, vire au gindeau (Nous irons à Valparaíso)* que inspira e contamina a viagem. O tema musical presente na canção será retomado diversas vezes na trilha sonora composta pelo maestro chileno Gustavo Becerra<sup>102</sup>.



*À Valparaíso (Joris Ivens, 1963)*

Logo a figuração arquitetônica do porto passará a conviver com o interesse pelos habitantes da cidade. Em *À Valparaíso*, um chicote da câmera introduz os primeiros moradores e traça a continuidade figurativa entre a grandiosidade dos navios e o prosaísmo da vida comum: da âncora de um navio, o quadro se move velozmente rumo a um grupo de crianças que brinca com os fogos de artifício da noite anterior no cais. “Adeus, miséria / Adeus, barco”, diz a letra da canção. O movimento da câmera, ao mesmo tempo em que materializa a contiguidade entre o mundo do porto e a paisagem humana ao redor, redireciona o olhar: o interesse se volta para a vida dos moradores dessa cidade incrustada entre as colinas e o mar.

---

<sup>101</sup> A primeira peça musical que soa em *O Porto de Santos* é “Entre dos aguas”, de Paco de Lucía, que abre o álbum homônimo de 1975.

<sup>102</sup> Para uma análise minuciosa da trilha sonora de *À Valparaíso*, cf. GUERRERO & VUSKOVIC, 2018.





*À Valparaiso (Joris Ivens, 1963)*

A bordo de um dos muitos teleféricos de Valparaíso, a câmera ascende e descreve numa longa panorâmica toda a extensão do porto e a cidade que se ergue a partir do cais. A voz *over* descreve e narra:

Embaixo é o porto. Era o porto mais rico. Era a meta, era a escala. Foi muito cantado. Uma tesourada no Panamá o colocou de volta em seu lugar, no fundo do saco, do lado do Pacífico. Continua sendo um porto. Valparaíso, Chile, 300.000 habitantes entre a cordilheira e o oceano. Não é o mais rico, mas vive, vive bem. Uma cidade comerciante vive com ele, por ele, embaixo, aos pés dos montes. Sobre os montes existe outra cidade. Não uma cidade, uma federação de vilas. Uma por monte, 42 montes, 42 vilas. Não é outra cidade... é outro mundo. Dois mundos comunicados por rampas, por escadas, por teleféricos.

A geografia dessa cidade partida, cindida entre o alto das colinas e o cais, será o mote figurativo central de *À Valparaiso*. O plano geral da paisagem íntegra escamoteia a divisão rígida e inescapável entre dois mundos: ao nível do mar, a pujança econômica, embora decadente; no alto do morro, a miséria, a falta de água, a luta pela sobrevivência. Inúmeras vezes instalada nos teleféricos, subindo e descendo constantemente, a câmera figura a contiguidade que a hierarquia social desmente.



*À Valparaíso (Joris Ivens, 1963)*

Por um lado, a montagem explora uma hierarquia que ressalta os contrastes. Uns sobem e descem a bordo do teleférico. As crianças escorregam pelo corrimão, enquanto as mães sobem a escada a pé. Por outro, a narração de Marker compõe uma poética da enumeração, fortemente descritiva, lírica e por vezes irônica, cuja serialidade atenua os contrastes sociais rígidos e faz aflorar as particularidades do território.

Lá como aqui, os tempos áureos já passaram, e a cidade no tempo histórico do filme é um vislumbre de um passado glorioso. A pontual narração de *O Porto de Santos* começa ainda antes dos créditos: “Depois da fundação de Santos, Brás Cubas viu que o lugar era bom e o escolheu para ser o atracadouro das naus que viam e iam para outras terras e o chamou de porta aberta ao mar”. Noutro momento, a voz de Tânia Savietto dirá: “Em 1909 saíram do porto mais de 13 milhões de sacas de café. Essa cifra nunca mais se repetiu. Nunca Santos tinha sido tão rica”.



*O Porto de Santos (Aloysio Raulino, 1978)*

Pertencentes a uma tradição cujo modelo é *À Propos de Nice* (Jean Vigo, 1930) – e que, entre nós, encontra em *Brasília: Contradições de Uma Cidade Nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967) um de seus melhores expoentes –, os filmes de Ivens e Raulino figuram uma cidade cindida em dois mundos. Lá a cordilheira é o signo geográfico da hierarquia: os ricos vivem perto do porto, não precisam subir a montanha todos os dias, enquanto os pobres se acumulam ao longo das colinas, numa lógica territorial em que, quanto mais alto, mais pobre o morador. Aqui, o canal que leva ao porto de Santos é o fiel da cisão. De um lado, a pujança decadente – mas ainda febril – dos atracadouros, guindastes, estivadores. Do outro, os casebres de madeira que abrigam os últimos nativos da região. Instalada no cais do porto, a câmera compõe um plano geral e a profundidade de campo nos deixa ver toda a extensão do canal, até o outro lado.

A narração diz: “Do outro lado do canal que leva ao porto, vivem os últimos caiçaras de Santos. Eles viviam da pesca em toda a região”. Em duas frases curtas, o peso dos séculos do desastre colonial que soterrou a atividade pesqueira e condenou os povos indígenas à subsistência miserável nas margens da cidade comercial. É preciso ir até lá. A bordo de um dos barcos de madeira que fazem a travessia, a câmera de Raulino chega ao outro lado do canal, para encontrar um pequeno cais igualmente feito de madeira, que contrasta com a grandiosidade das estruturas de ferro do porto.



*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

Já do outro lado, instalada no outro cais, a câmera acompanha o percurso de um pescador: ele parte da praia circundada por casebres de madeira, vai até a rede, descobre que não há peixe, faz um sinal de negativo para os que o esperam na margem e inicia o caminho de volta. O plano expande o sentido do fragmento de texto e sublinha o tempo pretérito do verbo (“*viviam* da pesca”), no mesmo movimento em que assinala uma constante do trabalho figurativo de *O Porto de Santos*: a câmera de Raulino descortina a paisagem, mas sempre a partir da escala humana.

Por vezes, a figuração da cidade partida ganha, em *À Valparaíso*, um tratamento fortemente dicotômico. As divisões presentes na arquitetura, no modo de locomoção, na hierarquia social, são constantemente ressaltadas por uma montagem que aposta no atrito entre contrários para produzir seu pensamento figurativo. Na iconografia do cinema militante, essa forma da montagem alternada para ressaltar os contrastes sociais – que seria o mote de *À Propos de Nice* – remete à economia figurativa de *L'Hiver! Plaisirs des riches! Souffrances des pauvres!*, filme dirigido por Armand Guerra e produzido pela cooperativa anarquista *Cinéma du Peuple* em 1914. O filme não sobreviveu, mas as reconstituições a partir de textos da época – especialmente um artigo de Miguel Almereyda, o lendário intelectual anarquista, pai de Jean Vigo – feitas por Isabelle Marinone dão conta de sua estrutura: “o filme apresenta o lazer dos ricos, que, graças a uma montagem alternada, se enfrenta ao sofrimento dos pobres, famintos, em fila para a sopa popular” (MARINONE, p. 176). Ou, na escrita inflamada de Almereyda:

*O Inverno! Prazeres dos ricos! Sofrimento dos pobres!* São os prazeres da patinação. É Gérardmer e as belezas do inverno, as belas damas bem vestidas que se entregam de coração alegre aos ociosos. Como contraste, lá está a parede do Père-Lachaise. As longas filas de pessoas infelizes esperando por horas, tremendo, uma sopa magra. Pessoas apressadas, magérrimas... A miséria está lá em toda a sua fealdade. (...) E é melhor que um discurso para fazer murchar o atual sistema social (ALMEREYDA, 1914, p. 15)<sup>103</sup>.

Em *À Valparaíso*, essa dicotomia por vezes toma a forma de uma exposição didática – o contraste entre as maneiras de subir o morro, de teleférico ou a pé –, noutras assume uma feição irônica – no contraponto entre a narração e a imagem – ou, ainda, pode se constituir como figuração metafórica.

---

<sup>103</sup> Tradução nossa. No original: “*L’hiver ! Plaisirs des riches ! Souffrances des pauvres ! Ce sont les plaisirs du patinage. C’est Gérardmer et les beautés de l’hiver, les belles dames bien habillées qui s’en donnent à cœur joie avec des oisifs. Comme contraste, voici le mur du Père-Lachaise. Les longues files de malheureux attendent depuis des heures, grelottants, une maigre soupe. Des gens hâves, décharnés ... La misère est là dans toute sa laideur. (...) Et cela vaut mieux qu’un discours pour flétrir le système social actuel!*”.



*À Valparaiso (Joris Ivens, 1963)*

Numa sequência particularmente rítmica, a montagem alterna planos cada vez mais breves de duas cenas de alimentação: um leão-marinho sendo alimentado por pescadores que lhe dão o peixe na boca e um grupo de aves marítimas que pesca em voos rasantes no mar. A alternância sublinha a feição preguiçosa do leão-marinho que recebe o peixe de mão beijada e a atividade febril das aves, que disputam o alimento escasso a cada mergulho. A voz *over* cessa por um longo fragmento, até que ouvimos: “Ninguém morre de fome perto do mar. Existem peixes. Mas os peixes não voam”. Então começa uma sequência que descreve a linha de montagem dos pescadores na beira do porto, o carregamento dos peixes no lombo das mulas, a subida pelos teleféricos. A aparente fartura da região litorânea escamoteia o monumental trabalho humano para fazer chegar o peixe até o alto do morro. Os pobres de Valparaíso são como as gaviotas: precisam disputar o sustento diário.



*À Valparaíso (Joris Ivens, 1963)*

Noutro momento, é o ciclo de vida dos cavalos de Valparaíso que revela as hierarquias humanas na cidade. A montagem compõe um percurso biográfico imaginário que parte do curral na periferia da cidade em direção às corridas frequentadas pelos burgueses no balneário vizinho, Viña del Mar; a glória nas disputas equestres dá lugar ao trabalho como animal de carga no sobe-e-desce dos morros; e de lá ao açougue Buffalo Bill, no alto do morro, como peça de carne para o consumo da população.



*À Valparaíso (Joris Ivens, 1963)*

Um corte expõe com maior contundência ainda as contradições sociais. Numa sequência, um conselho popular reúne os moradores do alto das colinas para discutir soluções para a ausência da mais básica das necessidades humanas: o acesso à água. É a primeira e única vez que ouvimos brevemente a língua castelhana falada no filme (a narração é toda em francês), nas vozes dos moradores reunidos em assembleia. Num corte brusco que traduz uma ruptura figurativa tanto visual quanto sonora, a discussão é violentamente interrompida por uma sequência de festa, em que o *rock n' roll* soa alto, para o deleite da burguesia jovem da cidade. Ouvimos na banda sonora uma estrofe da canção *El Rock del Mundial*, do grupo The Ramblers (pertencente a uma espécie de Jovem Guarda chilena):

*Nos invade la alegría  
Y de todo corazón  
Agradecemos a quienes  
Nos brindaron la ocasión  
Y dispuestos a la lucha  
Entraremos en acción.*

A ironia sutil da montagem se manifesta aqui. O fragmento da letra, comemorativa da recém-encerrada Copa do Mundo de 1962, poderia pertencer a uma canção de protesto, com sua convocação à luta e à ação. Mas a estridência do *rock* é a mesma que soterra a voz da mulher que se erguia na assembleia para reivindicar seu direito à água. Alguns anos mais tarde, Pedro Chaskel e Héctor Ríos – que estiveram presentes durante a estadia de Joris Ivens no Chile – realizariam o combativo *Venceremos* (1970), já sob o impacto da radicalização política do continente ocorrida ao longo da década e do aparecimento de Salvador Allende no cenário político chileno.



*Venceremos* (Pedro Chaskel & Héctor Ríos, 1970)

Um gesto de montagem de *Venceremos* reenvia diretamente à sequência de *À Valparaíso*. A certa altura, uma sequência de fotografias expõe a miséria do povo chileno, soterrado pelo imperialismo, ao som de *Quisiera volverme noche*, a mesma canção política de Ángel Parra que Raulino e Luna Alkalay convocariam, no mesmo ano, nas cartelas finais de *Lacrimosa*. A canção é interrompida por um corte igualmente brusco e violento, que salta do rosto de um homem velho e cansado para a visão de um carro importado, ao som do grupo de rock uruguaio Los Iracundos, cuja canção “El triunfador” diz: “Yo quiero ser un triunfador/de la vida y del amor”. A retórica militante da utopia, a crença na vitória revolucionária que contamina o título do filme, como em *À Valparaíso*, encontra sua insuspeitada paródia no *rock n’ roll* ligeiro apreciado pela burguesia chilena.



*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

Se a organização popular surge apenas em um breve instante em *À Valparaíso* – logo sufocado por um golpe de montagem e pela estridência da música burguesa –, em *O Porto de Santos* ela é somente um vislumbre. A certa altura da terceira sequência do filme, dedicada aos doqueiros do porto, a montagem convoca um recorte de jornal: “Portuários de Santos não aceitam o aumento de 40%”. Para Jean-Claude Bernardet, em sua célebre análise do filme em *Cineastas e Imagens do Povo*, “essa informação transforma o filme” (BERNARDET, 2003, p. 2003). A partir dessa constatação, o texto de Bernardet será inteiro impregnado pela pressuposição de uma possível greve em curso quando da realização do filme, que contaminaria toda a economia figurativa de *O Porto de Santos*.

Sem ela, poderia ser a descrição nostálgica de um porto, ou uma doce lamentação sobre o desaparecimento dos caiçaras e a decadência de Santos após o apogeu do início do século. É também isso, mas a notícia de jornal inserida no meio da sequência do trabalho sugere que a imobilidade talvez provenha de uma greve. Uma greve sem sindicato, sem assembleia, bem diferente das dos filmes anteriores. Mas



não se sabe ao certo se há greve. Se houver, algo de novo aparecerá. A sensualidade entrevista na sequência do trabalho – inexistente nos filmes anteriores e praticamente ausente de toda a minha filmografia – desenvolve-se no plano do mulato que dança quase num caminho de terra, junto a barracos miseráveis, com alegria. Ou na sensualidade das prostitutas baratas, mas sedutoras. A greve é também a recuperação de si, do prazer de ter um corpo que não trabalha e gasta energia para nada, para o prazer (BERNARDET, 2003, p. 204).

Embora nas páginas seguintes o texto de Bernardet se interrogue constantemente sobre a existência da greve, essa premissa contamina todo o esforço hermenêutico do autor. A figuração do povo em *O Porto de Santos* é impregnada desse pressuposto, como se só pudesse haver povo a partir da referência da organização popular, ainda que por contraste (como bem reconhecido pelo autor, em Raulino não há nenhum interesse pela iconografia canônica da greve: assembleias, passeatas, piquetes, discursos inflamados, tudo está ausente). Bernardet é o primeiro a reconhecer que o filme de Raulino é “o mais difícil de comentar de toda a filmografia deste ensaio”, que “o crítico quase não consegue apreendê-lo e deixa-se levar pela emoção” (BERNARDET, 2003, p. 202), mas, ainda assim, a arbitrária vinculação de *O Porto de Santos* ao repertório dos filmes das greves impede, em grande medida, que o crítico possa atentar para toda a riqueza de sua economia figurativa. Frases como “O filme elimina causas e explicações possíveis que tornariam precisa a significação das imagens e das situações” ou “O espectador não consegue se situar e o filme flutua” (BERNARDET, 2003, p. 205) são evidências de uma preocupação excessiva com a integridade do discurso político. O método experimentado nesta tese busca evitar esse tipo de pressuposto, pois a crença que nos move é a de que a figuração do povo pode estar não apenas na coletividade mobilizada, mas numa vastidão de outros lugares.

Embora o princípio empirista desta tese evite quase sempre o recurso à palavra do autor – muitas vezes tomada como palavra de autoridade –, há uma entrevista de Raulino que é luminosa nesse sentido. Ao comentar os vários filmes do ciclo das greves em que trabalhou como fotógrafo – *Greve!* (João Batista de Andrade, 1979), *Trabalhadores: Presente!* (João Batista de Andrade, 1980) e *Braços Cruzados, Máquinas Paradas* (Roberto Gervitz e Sérgio Toledo, 1979) – em entrevista à revista *Filme Cultura* em 1986, Raulino se diz orgulhoso desses filmes, compartilha de seu esforço de intervenção na história das lutas e reconhece seu extremo poder de mobilização, mas manifesta também uma reserva em relação à homogeneidade de suas conquistas estéticas.

[a maneira de ser desse cinema] é uma maneira didática onde se pressupõe que você deve se afirmar na tela perante um espectador dado; em termos mais abertos seria o

povo ou mais nitidamente a classe operária mobilizada. Você tem que ter um discurso dado que tem que partir de um enunciado, tem que ter um certo didatismo, ser razoavelmente circunspecto, não pode ceder à emoção em momento algum, tem que ter tudo sob controle, você não desbunda nunca, **não assume uma plasticidade, um nível de espetáculo que transcenda um pouco o que é discurso estrito político**, a aula, o pedagogismo (...) (RAULINO, 1986, p. 48, grifos nossos).

Depois de uma intervenção do entrevistador (“É interessante observar que esses filmes nunca se questionam enquanto cinema; o que se questiona é a posição do outro, mas enquanto cinema eles parecem muito concordes”), Raulino volta à carga:

É, e não ousam nada. Essa ousadia, essa coisa de se jogar no fogo e ver o que sai daí, isso nunca. **A ousadia, inclusive, de poder pensar que o povo poderia ser uma entidade um pouco diferente**, inclusive como espectador de cinema. Eu não vou de maneira pré-concebida em relação ao que eu devo fazer. Isso não quer dizer que eu negue esses filmes. Eu sei que eles funcionam muito bem. Agora, só assim o tempo todo não, tudo vale a pena (RAULINO, 1986, p. 49, grifos nossos).

*O Porto de Santos*, filme inclusive anterior aos filmes em que Raulino trabalhou no ciclo das greves, se dedicará justamente a elaborar uma outra figura do povo, a ousar pensar – com o cinema – que o povo poderia ser uma entidade diferente de uma coletividade operária mobilizada. Nesse sentido, nossa escolha metodológica parece encontrar ressonância na reivindicação rauliniana por um pensamento da plasticidade, por uma recusa à homogeneidade, por uma desvinculação do enunciado e do discurso político organizado.



*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

A montagem e o uso das canções em *O Porto de Santos* tomam uma direção muito diferente da de *À Valparaíso*. Depois de atravessar o canal até a morada dos últimos caiçaras, a câmera de Raulino percorre as ruas do povoado. Num longo plano, um homem vestido apenas com uma cueca dança, no meio da rua, alternando entre as gargalhadas, as posturas eróticas e o olhar frontal e provocativo para o antecampo, enquanto ouvimos na banda sonora a canção *Amante Latino*, lançada no ano anterior ao filme, na voz do ídolo popular brasileiro Sidney Magal.

*Sou como você já sabe amante latino  
Eu gosto das mulheres da noite e do vinho  
Mas se você me quiser te levo comigo  
E para toda a vida te dou meu abrigo  
E assim nos amaremos até sair o sol  
E encontrarás comigo o fogo do amor  
Sou como você já sabe amante latino  
Eu gosto das mulheres da noite e do vinho  
Levo a vida sorrindo e sempre cantando  
Eu não esquento a cabeça e nem fico chorando  
E assim nos amaremos até sair o sol  
E encontrarás comigo o fogo do amor*

Como relata João Dumans (2013), a história de bastidores contada por Raulino dá conta de que o sujeito que dança atendia pela alcunha de “Escorregão”, era um famoso bandido da área e chegou a ameaçar a equipe caso essa se recusasse a filmá-lo. Mas não seria preciso saber da anedota para perceber no plano um misto extraordinário de autoconfiança do performer e de tensão na relação com quem o filma. Raulino sustenta o olhar diante dessa performance extraordinária, que reúne em sua qualidade de presença todo um palimpsesto de contradições históricas e, indissociavelmente, uma beleza gratuita, fascinante. Ali, no último refúgio dos caiçaras que subsistem na miséria bem ao lado da pujança decadente do porto de Santos, um homem dança, altivo, sorridente, impetuoso, sensual. A descrição final de Bernardet – que escapa, por um momento, à vinculação estrita à figura da greve – é belíssima:

Nesse mundo, a vida, a alegria e a sensualidade dos corpos são como gestos puros, gratuitos, colocados em destaque pelo branco e pela imobilidade. Tudo pára; sobram apenas a alegria e a vida como fins em si mesmas. A esses corpos e a esses rostos, que poderiam ser considerados feios conforme as convenções da beleza domesticada, desprovidos de qualquer sistema de explicação psicológica, sociológica ou outra, e sobre os quais nada sabemos de seguro, o filme de Raulino confere uma dignidade sensual. O encontro com essa pura existência sensual exerce sobre nós um indiscutível fascínio (BERNARDET, 2003, p. 206).

A canção, diferente do que ocorre em *À Valparaíso* e *Venceremos*, não vem como um contraponto irônico, que denuncia a alienação presente na realidade. As gargalhadas de Sidney Magal encontram o insuspeitado sorriso performático de Escorregão; a vaidade do *sex symbol* nacional rebate na sensualidade desse homem do povo, em harmonia com seu próprio corpo e com a vizinhança, estampada no riso cúmplice dos moradores que, pouco a pouco, se

aproximam para presenciar a cena e ocupar as bordas do quadro. Uma vez mais, a insurreição popular aparece em Raulino como o vislumbre de um sorriso.

### Cartografias dissonantes

Tanto *À Valparaiso* como *O Porto de Santos* engendram gestos cartográficos. Se o cinema e a cartografia, como propõe Tom Conley, podem ser “estranhamente coextensivos” (CONLEY, 2007, p. 1), em filmes como esses, que tomam o espaço como mote figurativo primordial, cartografar se torna um gesto indissociável de filmar. Num filme e no outro, trata-se de filmar a paisagem para retrazar seus contornos; reescrever o espaço com a câmera, remontá-lo para revelar segregações ocultas ou contiguidades insuspeitadas, transfigurá-lo para intervir nos modos como experienciamos um lugar.



*À Valparaiso* (Joris Ivens, 1963)

Santos e Valparaíso, cidades portuárias por excelência, são lugares atravessados pela memória iconográfica de outras geografias, espaços povoados por vestígios de outras civilizações. A presença estrangeira, recorrentemente, se torna um mote da cartografia de ambos os filmes. Numa breve sequência de *À Valparaíso*, o comentário de Marker começa por atestar a presença das civilizações marítimas na fachada dos hotéis, até que passa a reconhecer na forma das edificações a ressonância arquitetônica da iconografia marítima. Num plano extraordinário que encerra a sequência, a câmera se afasta lentamente, balouçante, diante de um edifício triangular em uma esquina. Enquanto ouvimos um marulho, o comentário traça a analogia: “Quantas casas são souvenirs de barcos, até que, sem poder resistir mais, elas mesmas se transformam em barcos.”



*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

Em *O Porto de Santos*, há uma obsessão figurativa particular com as bandeiras no alto dos navios. Enquanto ouvimos o ruído do *dial* de um rádio que encontra estações faladas em espanhol, inglês e alemão, a câmera percorre os cascos das embarcações e encontra diversos estandartes: Vietnã, Polônia soviética, México, Holanda, Alemanha, Brasil. Há um ecumenismo nas escolhas da montagem. As bandeiras não parecem pertencer a nenhuma iconografia crítica, e sim a uma cartografia cosmopolita da cidade.



*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

O mesmo ecumenismo se observa na figuração dos letreiros luminosos dos bares do cais do porto: Casablanca, Hamburgo, Escandinávia, Amsterdã. A miríade de nacionalidades compõe o cosmopolitismo da noite de Santos, enquanto ouvimos, na banda sonora, em meio às cantigas de roda infantis e ao ruído dos bares, a voz de um marinheiro marroquino tentando falar portunhol. Vibrando na mesma frequência de uma tradição da vanguarda visual que inclui o *Jazz of Lights* (1954) de Ian Hugo e o *A Luz das Palavras* (1992) de Carlos Adriano<sup>104</sup>, a câmera de Raulino se interessa mais pela materialidade dos letreiros, pelas texturas e contrastes da noite no cais, pela evocação poética das palavras ou pela musicalidade bruxuleante das luzes.

---

<sup>104</sup> Fotografado pelo próprio Aloysio Raulino.



Aqui há vestígios dos ingleses...

...os arcos do triunfo...

A França ofereceu ao novo mundo  
a bravura de seus piratas...

...e a última das sociedades secretas,  
A Aliança Francesa.

*À Valparaíso* (Joris Ivens, 1963)

Não é o que ocorre em *À Valparaíso*. A cartografia elaborada no filme de Ivens é estratigráfica: trata-se de filmar a paisagem em busca das camadas de história que se aninham sob as fachadas de bancos, arcos do triunfo, monumentos, letreiros. Essa economia figurativa tem como ponto de apoio fundamental o comentário de Marker, que perscruta as paisagens em busca dos processos de ocultação das múltiplas colonialidades que se sobrepõem em Valparaíso. “A França ofereceu ao novo mundo a bravura de seus piratas e a última das sociedades secretas, a Aliança Francesa. Os espanhóis batizaram a cidade. A converteram, adotaram, casaram com ela. E ela os traiu com os holandeses. E continua”. A investigação da história colonial é um dos motes fundantes dessa estratigrafia analítica, que culminará na figuração de uma cidade-palimpsesto, onde cada elemento – da paisagem arquitetônica ao rosto dos moradores – é submetido ao crivo da crítica, que revela – nas operações de montagem, no jogo irônico das palavras – o que a exuberância da cidade costeira esconde.

Num dos momentos mais inspirados do comentário, diante de uma sequência de planos gerais da cidade, a voz *over* indica a operação figurativa fundante de *À Valparaíso*: “Com o sol, a miséria já não parece miséria, os teleféricos já não parecem teleféricos. Esta é a mentira de Valparaíso. Sua mentira é o sol, sua verdade é o mar”. Em grande medida, o trabalho do filme será o de contrariar essa mentira solar.



*O Porto de Santos (Aloysio Raulino, 1978)*

Se a cartografia de *À Valparaíso* é estratigráfica, a de *O Porto de Santos* é epidérmica. Em grande medida, o filme de Raulino se dedicará não à análise distanciada e metódica dos efeitos do colonialismo sobre a vida da cidade, mas a uma imersão sensorial na superfície da paisagem. A cartografia se move nas texturas da água, partilha o movimento dos barcos, vislumbra os contrastes da noite no cais, roça a pele das coisas e descobre na paisagem uma epiderme humana. Enquanto a cartografia de Ivens acontece fundamentalmente na montagem – guiada pelo texto de Marker –, numa figuração analítica feita à distância, a de Raulino é feita a pé. A imersão epidérmica na paisagem adquire relevo, numa cartografia em que o trabalho da câmera faz sentir constantemente o andar daquele que filma. Até que a câmera estanca diante dos olhares dos moradores da cidade. O olhar-câmera será, como tantas vezes em Raulino, a irrupção figural que faz emperrar o mecanismo cartográfico.

### **Irrupções do olhar**

Desde os primeiros *travelogues*, um dos gestos figurativos mais comuns era a instalação da câmera cinematográfica em um lugar que não poderia fisicamente ser ocupado pelo olho humano (embaixo de um trilho de trem, por exemplo). Esses planos-fantasmas



(*phantom shots*) – ou, numa variação, os *ghost rides* presentes desde as vistas Lumière filmadas a partir da frente de uma locomotiva, quando a câmera ainda não podia mover-se – eram um dos principais atrativos desse cinema-espetáculo, e seriam encontrados também, com frequência, nas vanguardas dos anos 1920. A partir dessa década, o termo *phantom shot* se popularizaria em Hollywood, para designar esses planos inumanos – ou a-subjetivos – que se espalharam pelo cinema narrativo, como nos relembra Harun Farocki (2009) em sua genealogia das imagens feitas a partir de *drones* na Guerra do Golfo.



*À Valparaíso* (Joris Ivens, 1963)

Em *À Valparaíso*, há inúmeros exemplos de uma estratégia dessa natureza. A herança das vanguardas heroicas presente em toda a obra de Ivens se manifesta em inúmeros planos-fantasmas que partem frequentemente do trilho dos teleféricos ou de dentro da maquinaria da estação. A extrema mobilidade dos ângulos no filme faz com que a visualidade seja infinitamente variada, como se a câmera pudesse se instalar, virtualmente, em qualquer lugar: panorâmicas do cais, *travellings* a bordo dos navios, *plongées* e *contra-plongées* nas escadarias, naturezas-mortas dos peixes numa banca de mercado, planos zenitais a partir do teto e em direção ao chão dos cortiços. A câmera se move por toda parte, dentro e fora das casas, em cima e embaixo dos teleféricos, no alto das colinas ou rente aos rostos das crianças.



*À Valparaíso* (Joris Ivens, 1963)

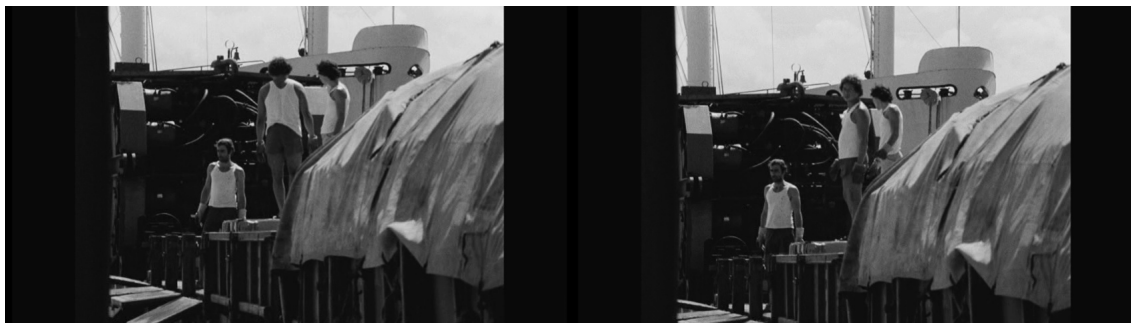
Uma panorâmica descortina a cidade incrustada nas colinas, até que descobre uma mulher na janela e faz um *zoom in* para melhor enquadrar sua atividade cotidiana. A câmera se move livremente, em um esforço admirável para retratar os pormenores da vida na cidade. A distância é o que permite o sobrevoo imperturbado do olhar e, ao mesmo tempo, é o que denota a contrapelo a cisão entre quem filma e quem é filmado, a anulação do espaço intersubjetivo na fabricação da imagem. O deslimite da câmera de *À Valparaíso* é sua conquista e sua contradição: no esforço para se aproximar da vida dos moradores, o aparato cinematográfico permanece imperturbado, em uma transparência fabricada que transparece a separação rígida entre campo e antecampo. A câmera é transportada nos teleféricos ou nas guias. A maioria da população sobe e desce os morros a pé.



*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

Em *O Porto de Santos*, o movimento é diametralmente oposto. Se no filme de Ivens a panorâmica parte da cidade para encontrar a mulher imersa em seus pensamentos privados na

janela, em Raulino há uma recorrência do movimento oposto: o plano começa no olhar frontal, sustenta a troca de olhares, e só então se move em direção ao entorno (como em tantos outros filmes, de *Jardim Nova Bahia* a *Teremos Infância*). Ao confrontar o olhar dos sujeitos filmados, a câmera instala um espaço intersubjetivo entre campo e antecampo – que vibra na duração – e só então parte para uma figuração da arquitetura das casas, das bananeiras por detrás da cerca, das botas penduradas nas tábuas de madeira.



*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

Em Raulino, não há *phantom shot*. Mesmo a bordo das embarcações, há sempre uma trepidação no quadro que materializa a subjetividade de quem filma. Mas a conquista do espaço intersubjetivo entre campo e antecampo é gradual. Nas primeiras sequências, Raulino filma os estivadores do porto guardando certa distância, ainda tímido. Frequentemente, no entanto, o plano termina no olhar-câmera: alguém se descobre filmado e arruína a ilusão de transparência da tomada. Ao manter esses breves momentos na montagem, o filme encampa uma vez mais a obsessão figurativa da obra autoral de Raulino: o embate dos olhares, o jogo de conquista e reconquista do olhar ou sua confrontação violenta.



*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

A certa altura, a câmera se instala em um lugar privilegiado: o espaço entre a carroceria de um caminhão e a porta de entrada de um armazém. Os estivadores passam, um a um, em frente à câmera, com as sacas de grãos nos ombros. No interior do plano, os olhares volta e meia se voltam para o antecampo, até que, ao final da breve sequência, um silêncio expressivo convoca um retrato de grupo, em que vários trabalhadores nos encaram frontalmente.



*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

No mesmo espaço, a obsessão figurativa se manifesta mais uma vez. Ainda em silêncio, um novo enquadramento compõe um retrato de uma menina que se insinuava já no retrato de grupo, varrendo o chão. O plano começa na vassoura, testemunha o momento em que um homem passa e dá dinheiro à menina, e então se sustenta por alguns segundos diante do olhar dela, que encara o antecampo frontalmente. O arco figurativo de *O Porto de Santos* será também uma história da conquista dos olhares, do crescimento da confiança entre quem filma e quem é filmado – uma confiança, no entanto, nunca desterrada da confrontação.



*À Valparaíso* (Joris Ivens, 1963)

Numa sequência à primeira vista muito semelhante, a câmera de *À Valparaíso* também se instala em um espaço exíguo: o pequeno corredor da estação do teleférico, ocupado pelos controladores de ingressos para o transporte e pelos passageiros que chegam, um a um. Os habitantes da cidade – como os estivadores de Santos – desfilam diante da câmera, mas aqui não há silêncio nem sustentação duradoura do olhar, e sim uma série de *jump cuts* ritmados pelo ruído da catraca que permite a entrada. A voz *over* diz: “Os inspetores e maquinistas

veem desfilar toda a cidade. Eles conhecem melhor do que ninguém suas aventuras e seus segredos. São os guardiões do museu dos morros”. A câmera de Ivens é sorrateira. Instala-se ao lado dos inspetores para melhor captar o movimento ininterrupto da cidade, sem se deixar perturbar pela percepção da presença.



*À Valparaíso* (Joris Ivens, 1963)

Quando se dedica a filmar, bem de perto, os olhares, a câmera de *À Valparaíso* é oblíqua. Numa sequência dentro de um cortiço, um menino olha para o fora-de-campo. Como numa ficção clássica, logo vem o respectivo contracampo, no olhar de uma menina que se dirige ao eixo oposto. Diferente de *O Porto de Santos*, o olhar aqui não é frontal, mas de soslaio, como se fosse preciso, ainda, manter imperturbada a integridade figurativa do mundo retratado, sem permitir que a frontalidade do olhar-câmera venha perfurá-la.



*À Valparaiso* (Joris Ivens, 1963)

A certa altura, em uma sequência num bar, um plano aparentemente rauliniano se destaca em meio à economia figurativa de *À Valparaiso*: uma mulher se maquia diante de um espelho portátil, alternando olhares para o reflexo e outros, furtivos, na direção do antecampo. Logo veremos, no entanto, que seu olhar tem uma direção precisa na *mise-en-scène*, interna à diegese: ela toma parte na trapaça em um jogo de pôquer, comunicando-se pelo olhar com um jogador à mesa. A trama é logo descoberta e o perdedor vira a mesa, como numa cena de western ou de filme de gângster.



*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

Em *O Porto de Santos*, vemos o rosto de uma mulher através do espelho. Ela sorri, curiosa e sensual, confiante na própria beleza. No plano seguinte, a mediação se expõe e se reduplica em outro ângulo: agora a vemos diante do espelho, fumando, alternando entre o olhar para o próprio reflexo e o olhar indireto para o antecampo, servindo-se da mediação especular. O espelho está lá, mas seu reflexo é turvo, esfumado, e o que vemos já não se presta aos espelhamentos: o olhar-câmera desafia a pulsão escópica e nos devolve uma mirada estrangeira. A economia figurativa especular do cinema de ficção (baseada na identificação e em nossa projeção nos personagens em cena) se desconstrói por dentro: o olhar no espelho nos encara de volta, mas, como num conto de Edgar Allan Poe, o rosto que a superfície especular reflete é o de outrem. Logo adiante, a reencontraremos em um cenário noturno, um bar, em um plano longo em que ela encara novamente o antecampo, agora já sem a mediação do espelho. Altiua, ela nos encara, ajusta a pose com as mãos ou os meneios de cabeça, sorri, manda um beijinho.

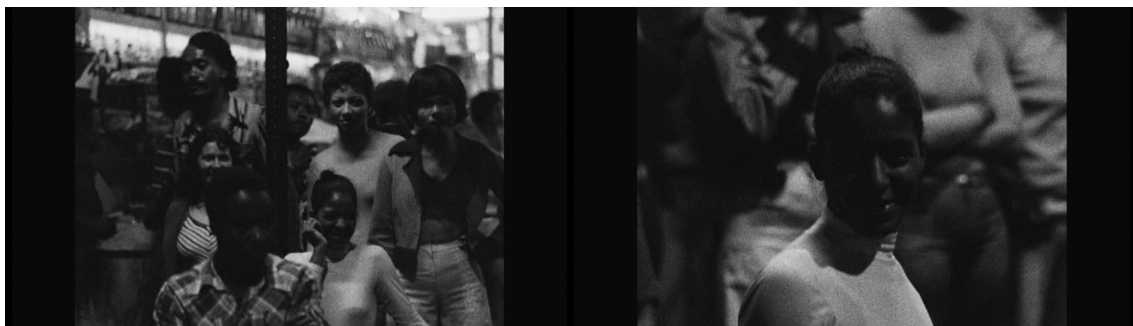




*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

Como nos retratos de *O Tigre e a Gazela*, o que interessa a Raulino é justamente a presença do modelo como performance, a pose como acontecimento figurativo relativamente autônomo. Se em *À Valparaíso* o desfile dos habitantes diante da câmera serve ora à composição de um breve ensaio sobre a cidade, ora a um pequeno interlúdio ficcional, ora a uma análise histórica, em *O Porto de Santos* há sempre uma qualidade de presença – e, por conseguinte, de relação intersubjetiva – que cada retrato engendra. A economia figurativa do *travelogue* é perturbada por esses momentos em que o ritmo da viagem cessa para se concentrar em um encontro singular.

### **Rebeliões figurais: o rumor do povo**



*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

O ápice dessa perturbação em *O Porto de Santos* se dá quando, dentro de um dos bares do cais do porto, Raulino compõe um retrato de grupo, em que se destacam um grupo de mulheres que riem, conversam, encaram a câmera. Toda a sequência noturna da zona de

meretrício é animada por um conjunto de cantigas de roda infantis, como *O Cravo e a Rosa*, *Os Escravos de Jó*, *Caranguejo Não é Peixe*. É então que, durante o retrato, uma voz de mulher passa a ocupar a banda sonora, projetando-se sobre a música e os ruídos do bar: “Daria pra vocês fazerem um filme sobre a vida da gente?” E então outra voz: “Só o pessoal daqui. Lá do Córrego, do Espeto, do Galo de Ouro. As meninas daqui”. E outra: “Só da beira do cais”. E de volta à primeira: “Como que a gente faz, na vida aqui. Os navios chegam, as mulheres pegam o cara da gente, a gente briga...”

Na voz das prostitutas de Santos, o rumor do povo se faz por um momento inteligível, penetra a banda sonora para reivindicar um outro filme. Em *Teremos Infância*, Raulino interpelava as crianças em busca de histórias, e sua tentativa fracassada deixava sua impressão no filme. Aqui, são essas mulheres que interpelam o cinema, expõem seus anseios de representação. O filme sobre a cidade partida torna-se um filme partido, rasgado por dentro por uma energia figural que é incapaz de controlar. Ao final da sequência, a câmera só poderá compor e sustentar um outro retrato frontal, partindo de uma das mulheres e chegando novamente ao coletivo.

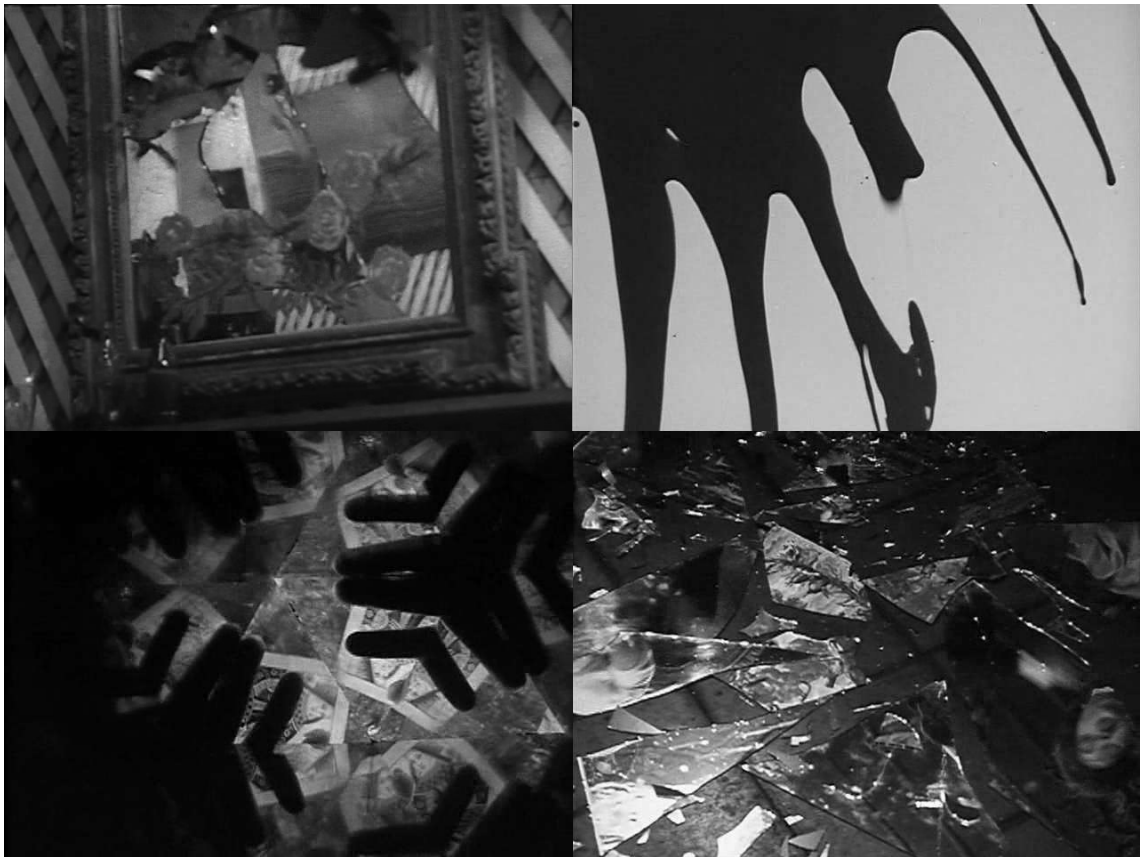


*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

O filme seguirá seu curso – qualquer outra opção seria pura demagogia, e Raulino sabe bem disso desde a canção que se sobrepõe às imagens de Deutrudes ao final de *Jardim Nova Bahia* –, mas levará consigo a marca dessa interpelação. Contaminada pela irrupção de uma voz singular em meio a um filme tão econômico nas palavras, a montagem encerra a sequência dos bares e, ainda sob os ecos da música noturna, convoca outras vistas do porto. De noite ou de dia, não há sinal da presença humana que contagiava a sequência anterior. Eis que uma outra voz se ergue sobre os ruídos boêmios e irrompe na banda sonora:

Tem uns que não bebem, tem outros que bebem, entendeu? Tem uns que cantam, tem outros que não gostam de cantar. Tem uns que gostam de poesias, e outros que gostam de gibi. Outros que são marginais, outros não são. Uns dão pra trabalhar, outros dão pra roubar. Então a vida, filho, é cheia de muitas coisas.

Na sabedoria popular de uma conversa de botequim, *O Porto de Santos* reconhece a desmedida do povo. Não um filme sobre a greve dos trabalhadores, nem sobre a vida das prostitutas, nem sobre a resistência dos últimos caiçaras. Uma cartografia epidérmica de uma cidade de encontros, atenta o suficiente para escutar o rumor do povo – sem, no entanto, circunscrevê-lo a uma identidade ou a um *slogan*. Os caiçaras, os doqueiros, as prostitutas, o bandido Escorregão: no rosto de uns ou de outros, Raulino reconhece um olhar capaz de encarnar, por um instante, uma rebelião por vir – a potência do povo como promessa.



*A Valparaiso* (Joris Ivens, 1963)

Ao final da sequência do bar em *À Valparaiso*, a revolta do jogador traído termina com o arremesso de uma faca, cuja trajetória finda no estilhaçamento de um espelho na parede. É então que acontece uma ruptura figurativa insuspeitada: sob o ruído do vidro partido

que se mistura a uma vibrante peça musical eletrônica, o filme que até então era preto e branco passa subitamente a ser colorido, e a primeira imagem em cores é a vermelhidão abrupta de jatos de sangue a ocupar a tela por todos os lados, contaminando também os planos seguintes. Uma série de planos muito breves transformam violentamente o filme – que, especialmente na sequência do bar, lembrava as composições harmônicas dos grandes mestres da *mise-en-scène* ficcional clássica – em experimento vanguardista: no compasso febril da montagem, no trabalho exuberante com as cores, na fragmentação dos pontos de vista a partir dos cacos de vidro espalhados no chão.

Até esse momento, o olhar predominante em *À Valparaiso* parecia corresponder em grande medida à definição um tanto autocongratatória do comentário em voz *over* (que acompanhava uma sequência bucólica de imagens dos moradores em suas casas cuidando dos animais): “O olhar das pessoas, cortês, um pouco melancólico, amigo dos animais e dos prazeres silenciosos... para o qual nós gostamos de dirigir o mesmo olhar calmo, cortês, amigo”. Na violência do estilhaçamento do espelho, é como se a economia figurativa de *À Valparaiso* abrigasse uma rebelião contra si mesma; um motim figural contra o reinado da transparência, da harmonia, da calma. A visualidade inteiriça, herdeira da ficção clássica, é profundamente perturbada pela multiplicação caleidoscópica de perspectivas que passa a reger o filme.



*À Valparaíso* (Joris Ivens, 1963)

A voz *over* vem se juntar a um plano giratório sobre um mapa da cidade: “Este é o quarto elemento de Valparaíso: o sangue. E essa é sua memória”. Começa então uma sequência que se utiliza dos mais variados materiais – pinturas, gravuras, mapas, esculturas, imagens filmicas de arquivo ou contemporâneas – para narrar com extremo poder de síntese o desastre colonial a partir da história de Valparaíso. Em meio a uma profusão de imagens de procedências diversas, a voz *over* enuncia:

Memória dos corsários. Hawkins, Drake..... Joris de Spilbergen. Tortura e saques. Memória dos espanhóis. Tortura e saques. E opressão colonial por séculos. Memória dos incêndios. Os elementos assumem o lugar dos homens. Depois do fogo, o mar. Memória das tempestades. Os barcos de Júlio Verne, ancorado nas docas dos naufragados de Gavarnie. E o círculo continua. A Inglaterra apoia a independência do Chile. Isabel II da Espanha bombardeia a cidade. A última tacada do colonizador frustrado. E, então, a terra abre. Terremotos, inundações, incêndios, ciclones e saques... Esse foi o destino desse povo pacífico. E ainda não acabou.

O fragmento final traça uma iconografia vertiginosa de séculos e séculos da catástrofe dos múltiplos colonialismos, ao mesmo tempo em que rompe inteiramente com os compassos predominantes do lamento, da descrição ou da análise distanciada. A exuberância das cores do fogo contagia o filme. A estratigrafia se completa, ao mesmo tempo em que a energia figural se torna pulsante, impetuosa, enfática.



*À Valparaíso* (Joris Ivens, 1963)

Uma pintura marítima rebate nas algas que mais parecem cabelos de sereia, depois numa estátua de mulher que se projeta sobre os estandartes do cais. A voz *over* anuncia um porvir: “Mas o que é que termina? As sereias não pararam de cantar no porto. Elas estão lá, esperando, escutando. Elas esperam”. A composição estatuária se torna movimento impetuoso. “Nem o alfabeto dos pavilhões, nem o movimento regular dos navios correspondem ao que foi a aventura de Valparaíso”. A crítica se torna mais ácida, em sua contraposição à nostalgia: “Mas a nostalgia da aventura de ontem é um jeito cômodo de escapar da aventura de hoje”.



*À Valparaíso* (Joris Ivens, 1963)

A câmera então parte de mais um conjunto de panorâmicas da cidade no alto do morro para alçar voo, junto das gaivotas no porto. A figuração aérea corresponde à necessidade de saltar do terra-a-terra da constatação do desastre para o vislumbre de um outro futuro possível.

O comentário sentencia:

Nos morros, com o primeiro vento favorável, começa o campeonato de pipas, com seus duelos, simulações, triunfos. A aventura é conquistar casas habitáveis, jardins cultiváveis, a justiça. Esta é a aventura de hoje. É outra concepção de aventura. Talvez os filhos dos trabalhadores da construção vão brincar de "construção", como nós brincamos de "pirata".



*À Valparaíso* (Joris Ivens, 1963)

A iconografia estática das bandeiras se transfigura no voo livre das pipas manuseadas pelas crianças de Valparaíso. É preciso tomar as rédeas da história e construir uma nova aventura, com mãos infantis. Por um lado, como num filme de Raulino, o rosto e as mãos das crianças são o signo de um outro futuro possível diante do desastre colonial. Como diria Hannah Arendt, “contra a possível determinação e distinguibilidade do futuro está o fato de o

mundo se renovar a cada dia por meio do nascimento e, pela espontaneidade dos recém-chegados, está sempre se comprometendo com um novo imprevisível” (ARENDDT, 2002, p. 22). Em Ivens ou em Raulino, como em Arendt, a política é da ordem da natalidade.

Por outro lado, há também um traço forte de idealização nessa utopia feita de crianças brincantes, bem vestidas, em paz. Em Raulino, as crianças são a promessa da política e também, inextricavelmente, o signo do desastre absoluto. Em *Lacrimosa* ou *Teremos Infância* – mas também na menina que varre o chão em *O Porto de Santos* –, os olhares das crianças são assustados, desconfiados, confrontadores; seus corpos são franzinos, maltrapilhos, frequentemente nus. Em Raulino, a promessa do povo não é um idílio ensolarado. Ela precisa ser arrancada desses corpos de fome e desses olhares de solidão e abandono.

A aventura imaginada por Ivens e Marker ainda é tímida e tem muito pouco de aventureiro. Nas metáforas escolhidas – casas habitáveis, as crianças como construtores – não divisamos a face da luta revolucionária, da insurreição popular ou da independência diante do colonialismo. Não se trata de inventar um homem novo, como sonharam os cubanos – e, com eles, todo o cinema latino-americano dos anos 1960. Na estreiteza do horizonte político de *À Valparaíso*, só o que se vislumbra é a conquista de direitos básicos de sobrevivência. Embora tenha sido um marco na formação do novo cinema chileno, o filme de Joris Ivens ainda é, profundamente, eurocêntrico. Casas habitáveis: eis o limite que o humanismo do velho homem europeu é capaz de imaginar para o povo latino-americano.

Jardins cultiváveis: eis o futuro de Valparaíso – uma espécie de quintal ameno da Europa, com gente saudável e tranquila. Embora reconheça a potência de invenção do povo chileno, o paternalismo e o ar de superioridade do olhar de Ivens – que já contaminava boa parte da economia figurativa do filme, em sua obsessão pela transparência, em sua mobilidade voraz, em sua figuração oblíqua dos olhares – culmina nessa autodefinição dos viajantes como “piratas” (*corsaires*). O modelo do gesto cinematográfico presente em *À Valparaíso* certamente não é o do extrativismo<sup>105</sup> da pornomiséria neocolonialista, mas talvez não esteja tão distante assim da pilhagem corsária.

Raulino é também um viajante. Mesmo quando filma sua própria cidade, nunca deixa de ser um estrangeiro. Sua câmera também é atrevida e, muitas vezes, se mete onde não é

---

<sup>105</sup> Devo essa expressão às conversas com o crítico Juliano Gomes, amigo e interlocutor fundamental em todo o processo dessa tese.



convidada. Sua montagem não respeita tempos ou espaços íntegros, arrisca associações, formula um pensamento alheio à realidade filmada. Mas seu cinema é inteiramente despido de qualquer humanismo paternalista. Na recusa à superioridade da voz *over*, na aproximação epidérmica aos espaços populares, na constante confrontação dos olhares dos sujeitos filmados, na recorrente colocação em crise do próprio gesto, filmes como *O Porto de Santos* fazem da viagem uma ocasião, ao mesmo tempo, de encontro e de tensionamento.



*O Porto de Santos* (Aloysio Raulino, 1978)

Perto do fim de *O Porto de Santos*, os ecos da boemia silenciam, enquanto o ruído de uma sirene acompanha um navio que se distancia do porto. É então que o movimento cartográfico atinge seu ápice, no instante em que o corpo se torna mapa: no peito tatuado do

marujo, o filme vislumbra uma vizinhança possível. Santos, Valparaíso, Montevideo: não mais os vestígios da colonialidade sufocante, mas uma outra promessa de comunidade. A América Latina como um peito arfante, cuja pulsação é animada por uma harmonia de violão e tambores que faz ressoar toda a memória musical do continente. O pulmão vibra no exato ritmo do tambor. A cada respiração, o peito insufla um fôlego novo nos nomes de cada porto. Ao mesmo tempo, a utopia latino-americanista que animou os cineastas dos anos 1960 está destroçada: a união entre os povos latino-americanos tornou-se uma tatuagem. Como tantas vezes em Raulino, a potência da utopia e a constatação do desastre são energias figurais inseparáveis.

A música continua na mais ampla das panorâmicas do filme, que descortina uma cidade esfumaçada, com o horizonte singrado por guindastes que se projetam sobre as montanhas e o mar ao fundo. A despedida do porto nos fará recordar o plano final de *P.M.*, nos travellings a partir de uma embarcação que exploram o contraste das luzes no cais e seu reflexo nas águas do canal. Mas a despedida aqui é também um anúncio, um chamado subterrâneo, uma sutil convocação à luta. Ainda sob o impacto do peito latino-americano que se enche de ar, agora é o filme que incha, nas luzes do porto, nas texturas da água e, sobretudo, nos tambores ancestrais que passam a contagiar a trilha sonora. Ainda que por um breve momento, Latinoamérica é logo ali.

*Na beira do mundo  
Portão de ferro, aldeia morta, multidão  
Meu povo, meu povo  
Não quis saber do que é novo, nunca mais  
Ê! Minha cidade  
Aldeia morta, anel de ouro, meu amor  
Na beira da vida  
A gente torna a se encontrar só*

*(...) Ah, um dia, qualquer dia de calor  
É sempre mais um dia de lembrar  
A cordilheira de sonhos que a noite apagou*

*Ê! Minha cidade  
Portão de ouro, aldeia morta, solidão  
Meu povo, meu povo  
Aldeia morta, cadeado, coração  
E eu reconquistado  
Vou caminhando, caminhando e morrer  
Dentro de seus braços  
A gente aprende a morrer só  
Meu povo, meu povo  
Pela cidade a viver só*

Milton Nascimento e Márcio Borges, *Os Povos*

## CAPÍTULO 9

### Odisseias do povo: *Noites Paraguayas* encontra *Gregorio*



*Noites Paraguayas* (Aloysio Raulino, 1982) + *Gregorio* (Grupo Chaski, 1984)

São Paulo, 1982. A passagem para os anos 1980 provoca uma mudança significativa no cinema de Aloysio Raulino. Se o desejo de ficção já era premente desde o primeiro curta – *Retorna, Vencedor*, de 1968 – e se manifestava de maneiras diversas nos filmes dos anos 1970, essa potência ganha corpo em *Noites Paraguayas* (1982), o único longa-metragem ficcional realizado por Raulino. O que era uma energia dispersa ao longo da década anterior se solidifica na trajetória fictícia de Rosendo, rapaz que deixa a propriedade rural da família no interior do Paraguai para tentar a vida em São Paulo, onde se depara com a dureza da metrópole e se encontra com outros migrantes, irmãos de sina. Lima, Peru, 1984. Uma outra odisséia migrante é narrada pelo Grupo Chaski, coletivo peruano de realização e exibição cinematográfica surgido no início da década inspirado pela práxis de Jorge Sanjinés e por outros teóricos militantes latino-americanos: *Gregorio* (1984), primeiro longa-metragem ficcional do grupo, encena a trajetória de um menino de origem indígena que se muda da região andina para a capital do país, onde enfrentará as agruras da cidade grande e encontrará uma nova família em seus companheiros de trabalho e ócio.

A passagem do cinema documental e ensaístico dos anos 1970 para a odisséia ficcional de *Noites Paraguayas* faz pensar no que escreveu Jacques Rancière sobre a passagem, em Pedro Costa, de *No Quarto da Vanda* (2000) a *Juventude em Marcha* (2006), trata-se fundamentalmente de uma “mudança de dimensão”, em que “a tragédia invadiu o terreno da crônica” (RANCIÈRE, 2008, p. 107). Essa história de migração e formação de uma comunidade provisória representa ao mesmo tempo uma guinada na trajetória de Raulino – pela primeira vez, é preciso narrar a odisséia de um protagonista, construir climas ficcionais, relacionar-se com a tradição do cinema popular brasileiro – e uma condensação das conquistas anteriores de seu cinema: a trajetória de Rosendo em *Noites Paraguayas* será constantemente interrompida por derivas documentais e oníricas, que irrigam o relato principal e multiplicam o gesto do filme.

Essa conjugação entre a narração da trajetória de um migrante que encontra uma comunidade provisória na metrópole, um conjunto de derivas documentais e oníricas e um gosto pela tradição do cinema popular também é o mote figurativo de *Gregorio*. O filme, dirigido por três dos fundadores do grupo Chaski, Fernando Espinoza, Stefan Kaspar e Alejandro Legaspi, narra a migração do personagem-título de sua comunidade rural na Cordilheira dos Andes para Lima e sua sobrevivência nas ruas da capital peruana ao lado de um grupo de amigos de origem semelhante. Conjugando o método característico dos

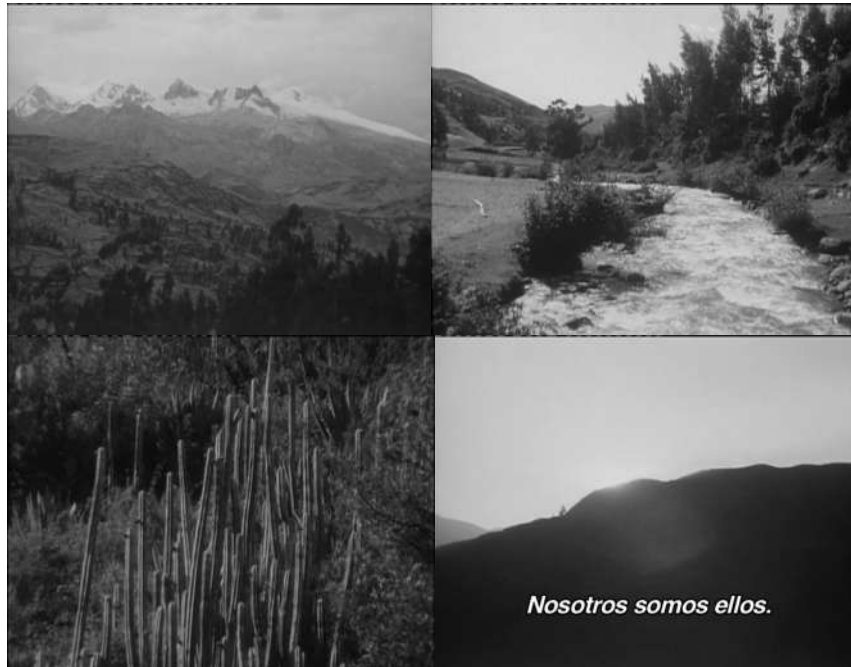
“Chaskis” à época – a ficção nasce de um longo processo de pesquisa junto à comunidade filmada, a maioria dos atores são ocasionais, o relato ficcional é pontuado por testemunhos ditos com o olhar no eixo da câmera – e um diálogo direto com os gêneros populares, *Gregorio* se tornou um marco da cultura peruana<sup>106</sup> nos anos 1980.

Passado o furor da década de 1960 e seus ecos setentistas, dois filmes latino-americanos decidem retomar alguns dos traços figurativos sessentistas – o enfrentamento dos dilemas da desigualdade, a presença de atores ocasionais, a conjugação entre realismo e imaginação onírica, o retrato da urbanidade ameaçadora – em outra chave, atenta às mudanças políticas – a retomada da democracia no período pós-ditadura e os novos desafios da sociedade peruana, os ventos de abertura política no Brasil – e as transformações no estatuto da imagem. O cotejo entre *Noites Paraguayas* e *Gregorio* nos permite reavaliar algumas figuras do povo elaboradas numa década que a crítica e a historiografia do cinema latino-americano enxergaram, quase sempre (e não sem razão), com um entusiasmo muito menor do que as duas anteriores.

---

<sup>106</sup> *Gregorio* foi um sucesso popular no Peru. Foi visto por cerca de um milhão de pessoas em salas comerciais e espaços alternativos como associações de bairro, comunidades rurais, sindicatos e prisões, que formavam parte do sistema de distribuição desenvolvido pelo Grupo Chaski (KING, 1994). O protagonista impactou o imaginário popular de tal modo – e de uma maneira insuspeitada – que seu nome se tornou uma maneira pejorativa e racista de se referir aos jovens delinquentes urbanos de origem andina. Devo esta última informação a Mónica Delgado, editora da revista peruana *Desistfilm*, a quem agradeço imensamente.

## O corpo e a terra



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

*Gregorio* começa com uma exploração visual da paisagem andina. Em uma série de planos gerais ritmados, vemos um conjunto traços característicos da região: os picos nevados, os rios de água de degelo, a vegetação rasteira salpicada de cactáceas. As imagens trazem à memória os primeiros momentos de um clássico do cinema peruano, *Kukuli* (Hernán Velarde, Luis Figueroa & César Villanueva, 1961), em que a exuberância da geografia andina também cumpre a função de ambientação da narrativa. No entanto, se em *Kukuli* uma música orquestral clássica toma conta da banda sonora para fornecer o compasso da figuração idílica de um cenário íntegro e acolhedor, em *Gregorio* a montagem elabora uma descontinuidade, ao conjugar os silêncios intensos, alguns ruídos expressivamente sublinhados – o gotejamento da água na pedra – e ao ressaltar, a cada corte, o som de uma percussão metálica, que golpeia a visualidade da paisagem.

A sequência de apresentação do território continua na voz *over* de um velho que se projeta sobre um pôr-do-sol nas montanhas: “Nós somos filhos do galo, somos filhos do sol, das montanhas, da terra, de tudo o que nos rodeia. Nós somos eles”. A identificação absoluta entre o homem indígena e a terra ancestral expressa no discurso encontra sua tradução

figurativa na composição sonora: a voz paira sobre as imagens e parece brotar da própria montanha.



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

No plano seguinte, no entanto, a voz encontra um corpo: é um ancião da aldeia que fala para um jovem homem, num campo-contracampo clássico:

‘Estou indo para Lima’, você diz. Você vai voltar chorando. Nas ruas de Lima você não vai encontrar nada para comer. Você vai terminar engraxando sapatos. Você vai ter de pedir dinheiro para sua mulher. Você ainda não sabe o que é trabalhar para o patrão. Durante anos nós servimos aos senhores. Agora pelo menos temos uma pequena fazenda. Aqui nós podemos trabalhar.

A voz que parecia *over* se encarna num corpo; a voz que parecia nascer da própria terra agora parte de um só indivíduo. Mas algo dessa confusão inicial do espectador se mantém, nesse discurso individual que aspira a uma sabedoria coletiva; nesse ancião que encarna um povo; nessa voz de liderança que atesta uma perspectiva histórica e cosmológica comum. Um dos filhos da terra, no entanto, está decidido a partir em busca de uma vida melhor para si e para os seus. Haverá ainda outras conversas à beira do fogo para tentar dissuadi-lo: os aldeões vislumbram um futuro de penúria e se recusam a ter um irmão escravizado nos subempregos da cidade; rejeitam a ideia de um desgarrado que parece desconhecer a história de uma terra conseguida com luta e com sangue. Mas a decisão está tomada. Ele partirá para Lima no dia seguinte e mandará buscar a mulher e os filhos quando conseguir trabalho. O estranhamento rítmico e sonoro da paisagem elaborado pela montagem ao longo de toda a sequência figura esse desgarramento: os tempos são outros, e a terra que é mãe e morada para alguns já não pode sê-lo para todos; o idílio comunitário elaborado em *Kukuli* já não cabe em *Gregorio*.



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

A possibilidade da figuração idílica reaparece na sequência seguinte, cuja função narrativa é apresentar o verdadeiro protagonista, que dá título ao filme. Ao som de harpas e violões andinos, Gregorio, filho do migrante, aparece em um conjunto de planos que compõem uma harmonia perfeita entre o menino e sua aldeia: escuta a música dos vizinhos, observa a avó trabalhando as folhas de coca, ouve os conselhos do avô. Logo percebemos, no entanto, que não se trata do início de uma jornada, mas de um *flashback*. O jogo temporal é complexo: tudo na figuração aponta para a apresentação de um personagem, o início de uma trajetória dramática, a ambientação em um espaço; e, no entanto, do ponto de vista diegético, tudo isso que mal começou já ficou no passado. Gregorio viaja na boleia de um caminhão e olha para trás, em direção às montanhas de sua terra natal. Rememorarão ainda as amizades que deixou para trás e os conselhos do professor, que alertava sobre as diferenças abissais entre o povoado e a vida na capital.





*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

Como em *Gregorio*, os primeiros momentos de *Noites Paraguayas* serão dedicados a uma despedida da terra natal antes da migração. Após a morte do pai, contrariando os conselhos da irmã e os pedidos da namorada Alma, Rosendo decide partir para tentar a vida na capital Asunción (e, posteriormente, em São Paulo). O filme de Raulino também começa com um enraizamento territorial. Um conjunto de planos gerais da fazenda onde Rosendo vive com a família retrata a beira do lago, as palmeiras, as construções antigas sob a lua. O silêncio reina, à exceção de cacarejos distantes e de um expressivo pio de ave que acompanha pontualmente a sequência. O estranhamento da terra não tem a mesma intensidade elaborada pela intervenção ruidosa da montagem em *Gregorio*, mas tampouco se trata de um idílio inteiramente ameno. Há algo nos silêncios que aponta para o desgarramento que está por vir.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

Quando as locações passam a ser ocupadas pelos corpos, salta aos olhos um traço figurativo recorrente, que será característico em toda a duração de *Noites Paraguayas* (e que o diferencia plasticamente de *Gregorio*): a composição planimétrica. Essa expressão reenvia à distinção feita pelo historiador da arte Heinrich Wölfflin entre os estilos composicionais predominantes na pintura do período clássico e no barroco, que materializam uma dualidade fundamental da história da arte ocidental: enquanto a pintura barroca apostaria, durante o século XVII, no desenvolvimento dos efeitos plásticos de profundidade, a Alta Renascença “reconheceu como norma fundamental a combinação das formas no plano” (WÖLFFLIN, 1989, p. 79). O exemplo clássico é o afresco *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, com suas figuras dispostas paralelamente à borda do quadro e à boca de cena, formando uma “muralla” (WÖLFFLIN, 1989, p. 80) que impõe ao espectador uma visão sem profundidade, no sentido do plano. No campo cinematográfico, a genealogia desse estilo composicional planimétrico vem sendo pensada em suas múltiplas ocorrências ao longo da história do cinema – de Buster Keaton a Godard, de Theo Angelopoulos a Takeshi Kitano – por David Bordwell (2015).



*A Última Ceia* (Leonardo da Vinci, 1495-1498) + *Noites Paraguayas* (Aloysio Raulino, 1982)

A primazia do plano em detrimento da profundidade na composição não é estranha à obra de Raulino. Na disposição de Deutrudes contra uma parede em *Jardim Nova Bahia*, no desfoque expressivo dos fundos que acompanham a presença de Arnulfo em *Teremos Infância*, em vários momentos de *O Tigre e a Gazela* é possível perceber um gosto pela planimetria. Em *Noites Paraguayas*, contudo, ela se intensifica com a possibilidade do tratamento ficcional dos corpos e dos espaços: na composição cuidadosa dos objetos nas locações, no uso das cores, na exploração frequente de ambientes internos (antes muito raros em Raulino), na disposição paralela dos corpos que posam para a câmera, é como se a ficção permitisse ao cineasta-fotógrafo um aprofundamento de suas conquistas visuais, culminando num rigor composicional que o relativo improvisado dos filmes anteriores tornava mais árduo.



*Noites Paraguayas* (Aloysio Raulino, 1982)

O estilo planimétrico já atravessa *Noites Paraguayas* desde os créditos, que consistem em um longo *travelling* lateral sobre bonecos cuidadosamente dispostos uns ao lado dos outros, a representar uma típica festa paraguaia. A frontalidade do ângulo, o uso de lentes longas e o desfoque no fundo do quadro impõem uma visão sem profundidade, submetida à planimetria. Na sequência do enterro do pai, ainda em terras paraguaias, a ritualidade do funeral é redobrada na teatralidade da encenação: como se ocupasse um palco, o cortejo

desfila diante da câmera; as lentes longas sobrepõem os diferentes planos da imagem, achatam as distâncias e desfazem a profundidade naturalista.

Ao longo do filme, a energia figural que se produz nessa espacialidade peculiar é a de um descompasso rigoroso entre os corpos e os espaços. A preferência pela composição planimétrica desnaturaliza uma percepção historicamente fundada, no cinema, na primazia da profundidade e de seus efeitos de real. Em *Noites Paraguayas*, a relação entre os corpos e os espaços se torna mais artificial, mais próxima do teatro. A frontalidade dos enquadramentos, a encenação desdramatizada, o hieratismo dos corpos e sua frequente imobilidade são traços complementares que contribuem para essa figuração.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

Ainda em terras paraguaias, esse traço figurativo se manifesta em duas insuspeitadas poses, que rompem com o jogo das ações e dos olhares estabelecido até ali: o pai de Rosendo sustenta a enxada ao pôr-do-sol, durante sua longa despedida dos filhos antes de morrer; momentos depois, é o irmão mais novo do protagonista que posa com a enxada e o facão, como se afirmasse sua disposição para continuar a luta do pai. A obsessão rauliniana pelo olhar-câmera, tão presente em seus encontros fortuitos na rua e em suas perseguições aos sujeitos filmados durante a década anterior, ressurgiu aqui no seio da ficção, próxima da artificialidade assumida do teatro moderno e do distanciamento brechtiano: “O espectador e o ator não deveriam aproximar-se, mas distanciar-se um do outro. E cada um deveria distanciar-se de si próprio” (BRECHT, 1967, p. 43). Os corpos no centro do quadro, o fundo desfocado, a imobilidade dos corpos, o gesto lento, o olhar no eixo da câmera: o descompasso entre o corpo e o espaço da planimetria encontra o desencaixe entre o teatro e a peça, entre a representação e a realidade, entre o ator e o personagem imaginados por Brecht.



*Noites Paraguays (Aloysio Raulino, 1982)*

Quando os corpos começam a falar, outro traço figurativo desponta: o antinaturalismo das atuações. Se em *Gregorio* o conselho dos conterrâneos para o migrante se dá num campo-contracampo clássico – que busca engendrar uma ficção naturalista –, no filme de Raulino a tentativa de dissuadir Rosendo se materializa em uma encenação muito peculiar, atravessada pela artificialidade e pelo distanciamento. O vizinho dirige-se ao amigo, mas seu olhar é no eixo da câmera. Sua fala é íntima e amistosa, mas tem a cadência própria de um discurso: “Se você vai fugir da pobreza, vai fugir de si mesmo. Nosso país tem tudo do que os outros países chamam grandeza. Só nós não podemos alcançar. (...)”. O descompasso entre o corpo e o espaço se redobra no desencaixe entre a palavra e sua enunciação. Vários momentos de *Noites Paraguays* fazem pensar no cinema de Straub-Huillet, definido assim por João Dumans:

Um filme, para os Straub, não serve apenas como veículo de uma narrativa, ou como o meio de traduzir a verdade de um argumento que lhe é exterior, mas o testemunho de uma representação que se deu em algum momento e em algum lugar. Ao mesmo tempo, o filme é também o espaço de uma "heterogeneidade" fundamental (entre a representação e a realidade, entre os atores e as locações, entre o corpo e a palavra) que o cinema tem o dever de trazer à tona (DUMANS, 2013, p. 24).

. À medida que as frases avançam, a montagem elabora uma intervenção que intensifica a desnaturalização: em fusões que ensejam reenquadramentos, o plano se torna cada vez mais aberto, o rosto do ator cada vez mais distante, até o momento em que a tela já não basta como limite e o quadro passa ocupar apenas o centro da superfície onde se inscreve a projeção. Na proporção inversa, a consciência visual do plano se energiza mais e mais: a

cada novo enquadramento, as bordas do quadro evidenciam progressivamente sua função de limite, redobrando a moldura da janela. O rosto emoldurado no centro da tela enuncia: “Como dizia minha avó: ‘Quando alguém é pobre e ignorante, não cabe em nenhum lugar’. Onde estaria a pobreza e a ignorância, se os ricos e intelectuais não existissem?”. Tanto *Gregorio* como *Noites Paraguayas* serão, ao mesmo tempo, filmes sobre o limite e sobre o deslimite: sobre o desencaixe entre um protagonista e uma cidade; sobre o transbordamento entre a energia figural e as grades da representação realista; sobre a ousadia de um povo em não caber em lugar algum.

### **O corpo e a cidade**



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

*Gregorio* chega a Lima. Numa perspectiva do caminhão, vemos a grande cidade à frente. A música de Arturo Ruiz Del Pozo cessa lentamente à medida que os ruídos furiosos da cidade tomam conta da banda sonora. O caminhão atravessa um túnel e, à entrada da metrópole, no auge da ruidaria urbana, o som seco e penetrante dos pratos percutidos com veemência interrompe o fluxo contínuo das imagens-movimento e conduz ao silêncio. A parada na imagem acontece como um golpe visual e sonoro: o intenso movimento da cidade cessa de súbito, antes que o protagonista possa se integrar a ele; a recepção de *Gregorio* na capital é seca, cortante, impeditiva.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

Todo o contrário se passa em *Noites Paraguayas*. Quando Rosendo chega a São Paulo, um longo *travelling* ao som de “Meninas do Brasil”, de Moraes Moreira, descortina a paisagem salpicada de altos edifícios por todos os lados. Enquanto soa a canção (“Deus me faça brasileiro / criador e criatura / um documento da raça / pela graça da mistura / do meu corpo em movimento”), a câmera passeia, lenta e carinhosa, pela arquitetura cinzenta e nada afeita ao cartão-postal. É bonita a descrição feita por Francis Vogner dos Reis:

A cidade nunca teve sua feiura hostil transformada em poesia gentil como no *travelling* que Raulino faz ao som de “Meninas do Brasil”, de Moraes Moreira. É a subversão da lógica: São Paulo, que nunca dá boas vindas, nos saúda. É um dos *travellings* mais bonitos do cinema brasileiro, ainda que a cidade continue ordinária, feia e acinzentada (REIS, 2014, pp. 91-92).

No plano seguinte ao *travelling*, as boas vindas continuam em uma construção visual extraordinária: como num púlpito em movimento, pairando sobre a multidão de transeuntes, metros acima do chão do centro da cidade, Rosendo e o companheiro de viagem Pedrito sorriem encantados, observam os prédios, saúdam os passantes. A hostilidade figurativa da capital peruana na recepção a Gregorio é invertida: Rosendo e Pedrito são recebidos como reis. A música cessa suavemente e a banda sonora passa abrigar as frases soltas, atiradas pelos transeuntes. Raulino aproveita a força acontecimental da situação de filmagem; a ficção se abre aos humores do cotidiano. Uma voz exclama: “Que beleza! Que beleza!” Alguém brinca: “Ei, Maluf!<sup>107</sup>”. Outro grita: “*Welcome to São Paulo*”. Uma voz de sotaque nordestino ensina: “Fala *Sumpaulo*, fala *Sumpaulo*”.

Num átimo, Raulino formula um belo elogio ao caldeirão multicultural paulistano e elabora um pensamento figurativo genealógico, altamente político. O lugar figurativo reservado em boa parte da história do cinema latino-americano aos líderes políticos – o

<sup>107</sup> Paulo Maluf era o Governador do Estado de São Paulo à época das filmagens.

púlpito imaginário acima do povo – é, numa reversão lúdica, ocupado por dois imigrantes paraguaios sem um tostão no bolso. A ironia do gesto se materializa na artificialidade da encenação e afirma sua contundência política: só numa ficção delirante esses condenados da terra podem ser recebidos na metrópole como autoridades.



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

Ao chegar a Lima, Gregorio se instala com a família em uma moradia improvisada, feita de palha, contígua ao canteiro de obras onde o pai trabalha. Ao sair para explorar a vizinhança, o menino se depara com a grandiosidade da construção, o ritmo intenso do trabalho, o som ininterrupto das pás e picaretas. A figuração da cidade se irmana ao olhar da criança: os ângulos, as escalas, o sentimento de descoberta, todo o esforço da câmera consiste em figurar uma cidade ameaçadora a partir dos olhos infantis de Gregorio.





*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

Na primeira incursão de Gregorio ao centro da capital – já munido de suas ferramentas de engraxate –, a figuração insiste sobre o não pertencimento do menino à cidade. A música contagiante se mistura com os cacos de ruídos urbanos (ônibus, apitos de polícia, buzinas, burburinho de multidão) enquanto a montagem alterna velozmente entre os olhares de Gregorio e os signos da hostilidade: a fumaça escura do ônibus, o semáforo vermelho, o olhar vigilante e impenetrável do guarda de óculos. O menino oferece seu olhar virgem à cidade, que lhe responde com anteparos à visão.



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

A sequência termina quando os olhos de Gregorio abandonam a lateralidade da mirada em direção ao entorno sufocante e assumem brevemente a frontalidade do olhar no eixo da câmera. Até então, o espectador era um mero observador da confrontação entre o menino e a cidade. Num átimo, somos nós os confrontados pelo olhar penetrante do garoto. Como em Raulino, o olhar-câmera incide em seu furor acontecimental: de súbito, instala-se o jogo confrontacional entre quem filma, quem olha e quem vê. Embora se construa majoritariamente como uma ficção realista baseada na transparência, na construção dramaturgica que enseja o que Brecht chamava de “hipnose” do espectador, *Gregorio* é constantemente perfurado por outras energias figurais, que perturbam a relação de observação ao confrontar o espectador com o que vê. Nesses momentos, não estamos distantes do distanciamento brechtiano que atravessa a economia figurativa de *Noites Paraguayas*.



*Noites Paraguayas* (Aloysio Raulino, 1982) + *Gregorio* (Grupo Chaski, 1984)

Numa excursão noturna a Miraflores, já à época o distrito mais aburguesado de Lima, os olhos de Gregorio se deparam com uma cidade inteiramente edificada para apagar todo e qualquer vestígio da miséria peruana e da racialidade indígena. As luzes de natal, o flipperama, as canções natalinas, o cinema. Os manequins brancos de olhos azuis são fascinantes; o menino sorri diante da descoberta de outro mundo, mas a insistência da montagem sobre esse campo-contracampo inusitado não nos deixa esquecer a fábrica de dessemelhança materializada a cada esquina. A sequência lembra o encontro de Rosendo com o comércio de Asunción, ainda no início de *Noites Paraguayas*. No filme do Grupo Chaski, entretanto, a figuração do desastre é mais incisiva: as antinomias intoleráveis são ressaltadas pelo rebatimento entre o olhar do menino e os olhos de plástico dos manequins; toda a construção visual de Miraflores rechaça a presença do menino – que, no entanto, insiste em perambular pelas ruas, calçadas, estabelecimentos comerciais.



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

Há um esforço dramático notável para construir a relação conflituosa entre o menino e a cidade. Ao se deparar com uma farsa de rua encenada por dois meninos vestidos de palhaço e observados por uma multidão, a primeira reação de Gregorio é assomar à roda como espectador. A certa altura, no entanto, as piadas da dupla de humoristas mirins se voltam contra ele. Diante do riso geral, ele abandona o círculo.



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

Noutro momento, Gregorio chega a uma praça para trabalhar como engraxate, mas é recebido com animosidade pelos outros meninos que ocupam o território há mais tempo. Eles formam uma roda em torno do protagonista e tentam expulsá-lo. O desenlace do conflito, porém, é esperançoso: um menino maior chega para proteger o novato, postando-se entre Gregorio e os demais. A amizade que nasce ali se transformará em coletividade, composta pelos meninos que trabalham nas ruas de Lima. Aferrando-se à tradição iconográfica que remonta a *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950), *Gregorio* narra a um só tempo a trajetória de um protagonista e a formação de uma comunidade provisória de desajustados.



*Noites Paraguayas* (Aloysio Raulino, 1982)

Em *Noites Paraguayas*, não há resistência inicial da cidade à chegada de Rosendo. O rapaz é amorosamente acolhido na pequena comunidade paraguaia que reside na pensão de Dona Dulce, formada por um trio de músicos de guarânia – Pedrito, Vicente e Don Ciriaco – e por Don Lorenzo, um vendedor de bugigangas com quem o rapaz começará a trabalhar. No quarto da pensão ou nas noites paraguaias regadas a guarânia, Rosendo encontra rapidamente uma nova família, que substitui provisoriamente os tempos harmônicos da vivência comunal na fazenda. Os vários planos de conjunto compostos por Raulino enfatizam a comunidade paraguaia como uma coletividade imigrante em meio à metrópole brasileira, que se aferra aos traços da identidade nacional para sobreviver na cidade grande.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

Embora acolhido inicialmente, Rosendo logo começa a sentir saudades de casa. Em uma bonita conversa com Pedrito – o amigo responsável por trazê-lo ao Brasil –, o rapaz relata seu sofrimento: “Para mim é mais difícil ficar aqui do que para vocês. Você, Pedrito, com o som da harpa, leva o Paraguay aonde for. A mesma coisa Vicente e Don Ciriaco com as canções. Eu não. Para mim ficou tudo muito longe. É como uma derrota”. Essa comunidade precária e marginal finalmente se desfaz quando Don Lorenzo, com quem Rosendo conseguira trabalho, decide partir. É então que, num átimo, o filme começa a desenhar uma outra comunidade: Rosendo se muda para a periferia da cidade e lá encontra trabalho como catador de entulho. Embora não sejam mais conterrâneos, seus novos companheiros são irmãos de sina: um trabalhador negro cujo avô fora escravizado, uma turma de pedreiros migrantes que trabalha em uma construção. Essa nova comunidade de desgarrados, composta por integrantes do lumpemproletariado urbano paulistano de variadas origens, é a versão adulta da gangue de *Gregorio*.

## Figurar o comum



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

Mas se no decorrer de sua trajetória de migração o protagonista vive o declínio de uma comunidade e o anúncio de outra, o gesto mais contundente de *Noites Paraguayas* é o modo como o filme, pouco a pouco, vai costurando uma comunidade extraordinariamente vasta de excluídos do capital. Como noutros filmes de Raulino – *Jardim Nova Bahia*, *Teremos Infância* –, o foco num único protagonista é decisivamente descentrado por uma energia coral que toma conta do filme. Em derivas narrativas muitas vezes sem consequências para o arco do protagonista, *Noites Paraguayas* compõe aos poucos um imenso inventário da margem, que impressiona por sua vastidão.

A estrutura narrativa do filme é bastante peculiar. Como escreve Jean-Claude Bernardet: "Por um lado, uma narrativa linear que se esforça por manter a unidade de seu personagem principal, a concatenação lógica e dramática de suas situações, e, por outro, digressões que se esforçam por dissolver, corromper essa narrativa linear e se autonomizar" (BERNARDET, 1985, p. 69). Mas não se tratam de quaisquer digressões. A cada etapa do percurso de Rosendo, uma nova coletividade de oprimidos toma conta da economia figurativa do filme: os camponeses vizinhos da família ainda no início do filme, em vias de perder suas terras para o grande capital; uma tribo guarani visitada por Rosendo a caminho de Asunción, que enfrenta transformações da urbanidade; os estivadores do porto da capital paraguaia; os operários de uma obra em que Rosendo vai buscar entulho, já perto do fim. Na figuração

dessas derivas, o protagonista ocupa sempre uma posição marginal no quadro, como se o foco do filme se deslocasse, por um momento, para a vizinhança, para esses muitos outros irmãos de sina que atravessam a trajetória do rapaz.



*Noites Paraguaças (Aloysio Raulino, 1982)*

Noutros momentos, de forma mais dramaturgicamente radical, o filme abandona Rosendo por vários minutos, para se centrar em digressões dedicadas aos conflitos singulares de outros migrantes ou descendentes de migrantes. O garçom nordestino Ananias, interpretado por José Dumont – que vivera um papel semelhante em *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1981) e viveria outro em *O Baiano Fantasma* (Denoy de Oliveira, 1984), ambos filmes fotografados por Raulino – é humilhado pelo *maître* do restaurante onde trabalha. O empresário da música paraguaia Bertinho, que inicialmente aparece como aproveitador, mas logo fracassa nos negócios e se pergunta sobre as razões da emigração de seu avô italiano.





*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

Embora nunca abandone o foco central no protagonista mirim, *Gregorio* também é pontuado de desvios figurativos em direção ao entorno. Enquanto ouvimos a voz *over* de Gregorio na banda sonora, vemos da janela do ônibus os trabalhadores do mercado, os moradores das regiões periféricas de Lima, os operários da construção onde o pai do menino trabalhava, até chegar à comunidade dos sem-teto que ocupam terras de um areal na periferia, para onde o garoto se muda com a família após a morte do pai. Em vários desses enquadramentos, o protagonista está ausente.



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

Na rua, outros irmãos de sina se anunciam nas perambulações de Gregorio pela cidade: fazedores de bicos, desempregados amontoados na praça, artistas de rua tentando atrair a atenção dos transeuntes. É raro, no entanto, que esses outros excluídos se imponham como presença singular, como no inventário engendrado em *Noites Paraguayas*. No mais das vezes, são vislumbres de uma vizinhança, que torna coletivo o desencaixe do protagonista, mas não singulariza as formas de opressão. O comum forjado em *Gregorio* é uma extensão da trajetória do protagonista, enquanto em *Noites Paraguayas* há uma força autônoma dessas presenças outras, que compõem um drama ao mesmo tempo singular e plural.



*Gregorio* (Grupo Chaski, 1984)

Em *Gregorio*, contudo, há um esforço notável por figurar a constituição progressiva de uma comunidade. Os meninos trabalhadores das ruas de Lima se associam para formar um bando, no qual, pouco a pouco, o novato é admitido. Com a família desestruturada, Gregorio encontra outra família nos companheiros da rua. É então que a trajetória individual do protagonista se espelha nas dos outros meninos e se espalha narrativamente pelos outros personagens. O que era, à maneira clássica, a síntese narrativa individual de um problema comum, torna-se aos poucos uma reunião de várias vidas singulares – nas quais se precipita a história do país – que se agrupam para sobreviver em comunidade.



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

Numa sequência com o bando dentro de um cinema, os meninos se postam na plateia diante de um filme qualquer de horror. Pela primeira vez no filme, a câmera é atenta a cada rosto de cada menino, a cada reação individual de espanto ou prazer, de medo ou satisfação. Ao mesmo tempo, os corpos se tocam, os braços roçam um no outro, uma pequena comunidade de sobreviventes se anuncia no escuro.



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

Num trailer abandonado nas margens do areal, ocupado pelo bando, os meninos se reúnem para passar o tempo juntos. Na divisão da comida, no jogo de dados à mesa, na revista pornográfica partilhada ou no cigarro passado de mão em mão, *Gregorio* figura uma comunidade marginal que se consolida no ócio comum. Os conflitos internos não são estranhos ao grupo – um dos meninos tenta roubar um pão que pertence a todos e é repreendido pelos demais –, mas o que salta aos olhos nessas cenas de camaradagem – nas quais, diga-se, o protagonista não está presente – é uma atenção detida do filme à invenção de uma vida comum, inteiramente apartada do mundo dos adultos. O filme abandona o protagonista por um momento, compõe uma deriva para figurar o comum.

### Os sonhos do povo



*Gregorio* (Grupo Chaski, 1984)

Os índices da invenção figurativa de uma vida comum se espraiam pela arquitetura da casa improvisada: os enquadramentos destacam as janelas feitas de pedaços de pano, a decoração com fotos de mulheres nuas, os utensílios domésticos feitos de sucata, as muitas gambiarras fabricadas no improviso tão comum à inventividade popular. A subjetividade coletiva se materializa nessa morada forjada à força no meio do nada, em meio às toneladas de areia e aos escombros que se acumulam por todos os lados. Salta aos olhos, nessa sequência, um infrequente desapego de *Gregorio* à materialidade pré-existente, à paisagem incontestável da cidade. A morada ocupada pelos meninos é plena de artifício: é um mundo à parte, insular, que abriga também os sonhos desses personagens.



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

O sonho é também matéria de *Gregorio*. Ainda no início do filme, na boleia do caminhão, Gregorio rememora os tempos da aldeia, até que, subitamente, o veículo se detém: o menino vê o mar pela primeira vez. A aparição súbita da grande massa aquática transtorna não só o protagonista, mas a economia figurativa do filme. Gregorio parte em disparada em direção à praia, descalço, ávido por descobrir aquela novidade tão impressionante. É então que *Gregorio* abandona o registro realista constituído até ali e abraça sem titubear um tom onírico: repentinamente, vemos o menino nu, a correr em direção ao mar, ao som de uma música contagiante, como numa cena de sonho. A deriva onírica logo cessa, não tem nenhuma consequência dramática, mas deixa sua marca na economia figurativa do filme, abrindo-a a um contato com as irrealidades que contaminam o cotidiano.



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

Noutro momento, o sonho se transforma em pesadelo. Sentado em uma cadeira no trailer improvisado onde vivem os companheiros de rua, Gregorio olha ao redor. A trilha sonora de filme de horror e a incidência forte do vento pontuam as subjetivas do menino, transformando os objetos inofensivos pendurados no teto da morada improvisada em índices de uma ameaça invisível. O filme se apropria da tradição do cinema de gênero para figurar o medo e a fragilidade do protagonista. No plano que encerra a sequência, a câmera se afasta lentamente enquanto Gregorio cai da cadeira para o chão, contorcendo-se de dor.

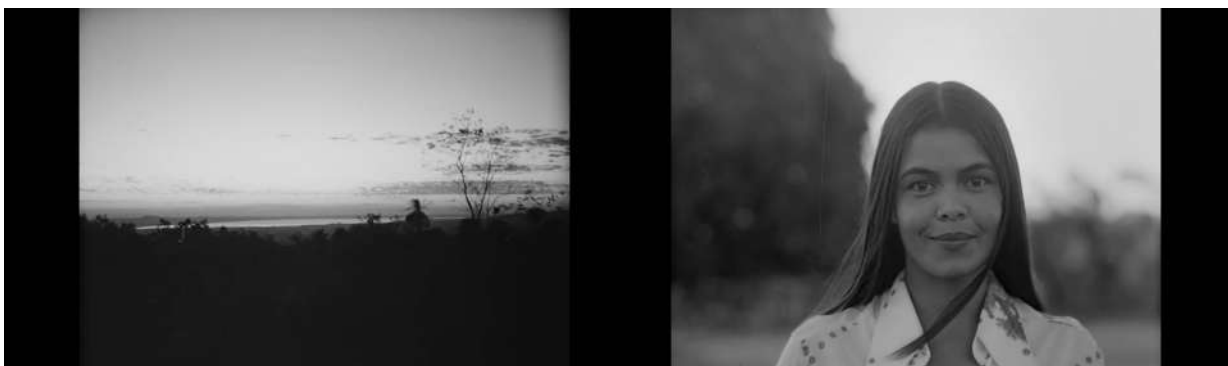
Ao abrigar os sonhos do menino em meio à estrutura narrativa realista do filme, *Gregorio* contesta as divisões cerradas entre realidade e imaginação, entre sono e vigília que tantas vezes recobrem uma outra divisão: entre aqueles que têm direito ao sonho e aqueles que são condenados a viver eternamente sob o peso do real. A certa altura do filme, é o próprio Gregorio que diz: “De dia, meu pai trabalha no mercado, carregando e descarregando sacos. De noite, de guarda na construção. Perdendo o sono para que não roubem”. É crucial notar que, em espanhol, a palavra *sueño* abriga uma homonímia entre sono e sonho. O trabalho noturno confisca o sono, mas também os sonhos do operário. Para proteger a propriedade de

outrem, o trabalhador tem seu próprio direito ao sonho expropriado. É contra essa expropriação que tanto *Gregorio* quanto *Noites Paraguayas* trabalham.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

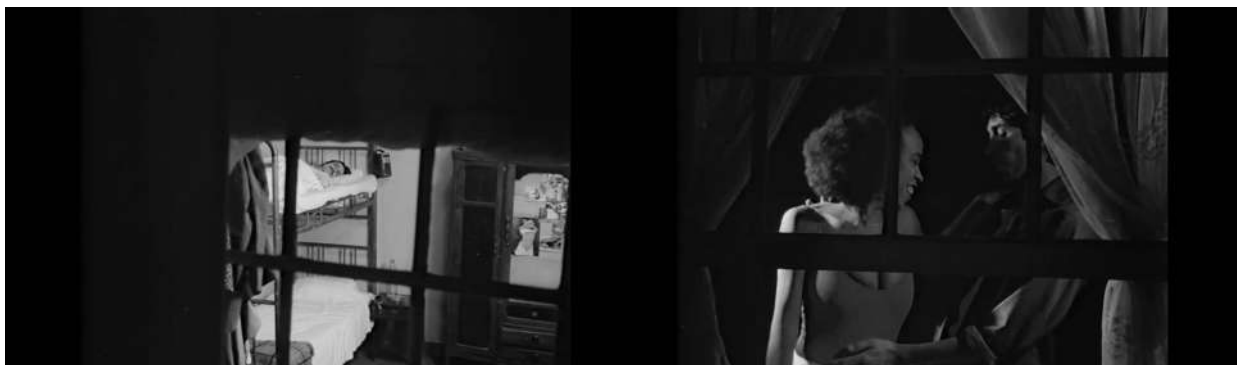
Desde as primeiras sequências no Paraguai, o fluxo narrativo do filme de Raulino é constantemente deslocado por fulgurações oníricas que irrompem sem aviso o andamento dramático e perfuram a trajetória do protagonista. O pai de Rosendo está doente à cama, nos braços da filha, à beira da morte. De súbito, uma visão nos apresenta seu rosto no centro do quadro, de olhos abertos, em silêncio, na penumbra, até que a luz da cena se apague calmamente para dar ensejo à sequência do funeral.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

Após a imigração de Rosendo, duas imagens pontuam constantemente as andanças do protagonista: uma vista de um lago ao pôr-do-sol na fazenda da família (a primeiríssima imagem do filme, ainda antes dos créditos iniciais) e o rosto de Alma, sua namorada, quase sempre sorridente e amorosa, a olhar diretamente para a câmera. Esses vislumbres de memória e sonho, essas visões emocionalmente carregadas se integram suavemente à trajetória do protagonista, como se fizessem parte da matéria de seus dias. “Toda noção de realismo que ignore o imaginário empobrece e censura a realidade de nossa experiência e,

portanto, mutila o homem”<sup>108</sup>, escreveu o cineasta argentino Miguel Bejo, realizador dos míticos *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (1971) e *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (1978). A tese é inteiramente adequada a *Noites Paraguayas*: figurar o sonho, em Raulino, é ser mais fiel à realidade dos desterrados.



*Noites Paraguayas* (Aloysio Raulino, 1982)

As visões oníricas da terra natal ou da amada são obra da montagem, que interrompe o fluxo narrativo para interpor esses planos aparentemente disparatados. Há, no entanto, outras maneiras de fazer emergir o sonho. Numa sequência, Rosendo está prestes a cair no sono em seu beliche na pensão de Dona Dulce. Eis então que as luzes se apagam repentinamente, começa um merengue na banda sonora (“Apagame La Vela”, de Emilio Reyes) e, sem interromper a continuidade do plano, a câmera se move para cima, até que descobre um casal dançando animadamente numa varanda, sob luzes e cores que destoam inteiramente do espaço anterior. A decisão de filmar o sonho no mesmo plano é extremamente complicada do ponto de vista da realização. Se Raulino insiste em fazê-lo, no entanto, é por razões tanto estéticas quanto políticas: sonho e realidade são espaços contíguos em *Noites Paraguayas*, e é importante afirmar sua indissociabilidade uma e outra vez.

---

<sup>108</sup> Tradução nossa. No original: “Toda noción de realismo que ignore lo imaginario, empobrece y censura la realidad de nuestra experiencia y por lo tanto mutila al hombre” (Miguel Bejo em *Un diccionario de films argentinos*, de Raúl Manrupe).





*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

A contiguidade entre sonho e realidade é ainda mais intensa no hilariante duelo entre o garçom Ananias e um diabo trompetista, no restaurante onde o Trio Hermanos Beija-Flor se apresenta logo após a chegada de Rosendo a São Paulo. Sentado a uma mesa próxima à entrada do estabelecimento, o personagem de José Dumont é açoitado pelo divertido ser vestido de vermelho, que toca no trompete a marchinha de carnaval “As águas vão rolar” para perturbar o garçom e dificultar-lhe o serviço (o diabo é a síntese alegórica e risonha da opressão ao trabalhador nordestino desterrado na capital). O enquadramento se abre num plano geral para mostrar a retirada da entidade demoníaca e, no mesmo plano, Dona Dulce entra no recinto, liderando a comitiva dos moradores da pensão.

Durante toda a sequência do restaurante, o diabo aparece outras muitas vezes, sempre com seu traje de cores berrantes e seu trompete. Do ponto de vista da diegese, só Ananias o vê (o *maître* Zé nunca acredita na estapafúrdia história do funcionário que derruba constantemente as bebidas e os talheres). Na encenação, entretanto, o ator vestido de vermelho ocupa o mesmo espaço que todos os demais. Não há nenhum efeito de dissimulação da presença demoníaca. O diabo é uma visão do garçom, mas sua consistência figurativa é a mesma de qualquer outro corpo no quadro. Sonho e realidade se entrelaçam nessa teatralidade evidente, que afirma o poder do artifício e destrona qualquer visão de realismo que não inclu

as potências da imaginação. Como escreve Luiz Soares Júnior em um belo texto sobre o filme, sintomaticamente intitulado “Um realismo sem fronteiras”:

A *démarche* imagética do surrealismo, de que *Noites Paraguias* pode ser considerado um vértice caboclo, com a verve e a glosa humorísticas típicas de nossa Gesta e nosso cancionero, aprofunda o realismo “documental” - seus *collages*, seus *happenings* - , ao anexar a este as instâncias do onírico e do imaginário, que são tão reais quanto nossos encontros gregários ou trabalhos consuetudinários: o homem, como todo o inanimado e alimária, é parte constitutiva do real. Por que então castrar o sonho e o delírio que nele jazem? Assim, podemos pensar aqui em um super-realismo, na medida em que agora temos acesso, nas fantasmagorias fantasistas encenadas de Raulino como em suas notações documentais, a um homem total, habitante de um mundo total: onírico e prático, plano sequência e frontalidade expositiva, especular e expectante (SOARES JÚNIOR, 2016).

Seguindo a pista deixada por Luiz Soares Júnior, poderíamos investigar como *Noites Paraguaias* é um exemplar tardio daquele novo surrealismo imaginado por Glauber Rocha em seu roteiro nunca filmado *América Nuestra*. escrito desde 1965 e que depois desaguarda em *Terra em Transe* (1967), nos filmes posteriores e na *Eztétyka do Sonho*. O protagonista do roteiro-tese de Glauber, Juan Morales, “representa a dualidade intelectual latina entre o romantismo e o racionalismo; o retardamento romântico e a impossibilidade racional o levam a um troca-passo contínuo, cujo resultado é um neo-surrealismo” (ROCHA, *apud* AVELLAR, 1995, p. 14). Ao comentar o fragmento, José Carlos Avellar expande o conceito glauberiano: “Neo-surrealismo: a palavra, especialmente se lida em *portunhol*, especialmente se vista como imagem, representa com exatidão o cinema que Glauber sonhou para a América Latina: neo-sur-realismo, neo-sul-realismo, neosurrealismo do sul” (AVELLAR, 1995, p. 14). Esse *neo-sur-realismo*, surrealismo refundado a partir das culturas do sul, é reimaginado por Raulino uma década e meia depois da proposta de Glauber, no bojo de uma imersão profunda em um repertório imaginário popular que recobre o cancionero romântico latino-americano – da guarânia paraguaia onipresente no filme aos lampejos de uma canção de Odair José – , o espetáculo circense, o teatro de revista, os quadrinhos, o humor cotidiano e, de maneira fundante, a tradição do cinema popular.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

As constantes interrupções da narração para abrigar as performances do Trio Hermanos Beija-Flor que retomam a estrutura musical da chanchada; as tiradas humorísticas e o tom malicioso de Dona Dulce, que participam plenamente da tradição da comédia erótica dos anos 1970; a decoração do restaurante comandado pelo *maître* Zé, que poderia estar presente em qualquer pornochanchada da Boca do Lixo; a vigarice deliciosa de Bertinho, que lembra Mazaropi, Oscarito ou Wilson Grey.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

Os desvios do realismo também podem tomar a forma da intervenção performática, fortemente antinaturalista. Numa sequência logo após a assinatura do contrato com o trio de

guarânia, Bertinho está no quarto, de touca de banho na cabeça, e diz, humoradamente: “É. Eles cantam direitinho. Mas artista mesmo tá aqui!”. E então começa uma declamação empostada, recheada de gesticulações expansivas, de um fragmento do poema “Caridade e justiça”, de Guerra Junqueiro, que narra o encontro de Jesus com Judas Iscariotes:

*E Judas, ficando só, meteu-se pela estrada,  
Caminhando ligeiro, impávido, terrível,  
Como um homem que leva um fim imprescritível,  
Uma ideia qualquer, heróica e sobranceira;  
De repente estacou. Havia uma figueira  
Projectando na estrada a larga sombra escura;  
Judas, desenrolando a corda da cintura,  
Subiu acima, atou-a a um ramo vigoroso,  
Dando um laço à garganta. O seu olhar odioso  
Tinha nesse momento um brilho diamantino,  
Recto como um juiz, forte como um destino.  
Nisto ecoou através do negro Céu profundo (...)*

Nesse momento, o ator parece ter esquecido o texto, tira a touca da cabeça, e então formula uma pose de Cristo na janela aberta antes de recomeçar:

*(...) A voz celestial de Jesus moribundo,  
Que lhe disse:  
– “Traidor, concedo-te o perdão.  
Além de meu carrasco és inda o meu irmão.  
Pregaste-me na cruz; é o mesmo, fica em paz.  
Eu costumo esquecer o mal que alguém me faz.  
Eu tenho até prazer, bem vês, no sacrifício.  
Não te cause remorso o meu atroz suplício,  
Estes golpes cruéis, estas horríveis dores.  
As chagas para mim são outras tantas flores!”*



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

Nesse momento o ator simula a própria morte, sempre humoradamente. E então um corte nos conduz a uma cena externa com Bertinho de costas para a câmera, olhando para uma avenida de São Paulo. Ouvimos sua voz: “E um artista como esse tem que puxar cadeia, como eu puxei. E de intermediário, ainda por cima. Que tempinho duro, aquele. E o Acácio, o famoso, que continua lá dentro? Eu me lembro que a gente conversava na cadeia. Eu até dizia pra ele: ‘Ói, Acácio, onde todo mundo é pangaré, ninguém é pangaré’. Era pra dar uma força”. Numa ruptura figurativa, Bertinho se vira de frente para a câmera e começa a falar: “Aí eu saí. Tô andando pela rua, tava lá um cartaz de cinema: *O Bandido da Luz Vermelha*. Aí eu falei: olha só! É a vida do Acácio nas telas. Entrei. No meio do filme, eu comecei a pensar”. Um corte nos conduz novamente ao interior do quarto, com Bertinho vestido de rosa saltando sobre uma cama de solteiro, que quebra sobre o peso de seu corpo. Ele grita: “Será que nunca vai sobrar nada pra nós?” E esconde o rosto no travesseiro.

Além da referência ao *Bandido* de Sganzerla – talvez o ápice do esforço do cinema brasileiro em recuperar a tradição chanchadesca em chave modernista –, de onde *Noites Paraguayas* toma emprestado muito de seu tom, a teatralidade da sequência é notável. Bertinho, personagem secundário numa ficção realista, interrompe o relato para se dirigir diretamente ao espectador, numa intervenção performática que joga com a tradição teatral ao exibir seu caráter de artifício. Ainda que tratado em chave decididamente paródica, o drama de Bertinho espelha o de Rosendo e de seus companheiros paraguaios: o sonho do artista interrompido pela realidade atroz; a potência imaginativa sufocada pelo peso do real.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

O cotidiano é opressor demais para nos contentarmos com ele, e é por isso que *Noites Paraguayas* emenda diversas outras seqüências oníricas em meio à narração realista da trajetória de Rosendo. Na viagem ao litoral para a turnê do trio de guarânia, Bertinho adormece com a cabeça encostada na janela do trem. Ouvimos sua voz *over*: “Ai, que cansaço. E eu que sempre pensei em ter meu sitiozinho, levar uma vida saudável, criar minhas galinha, acordar cedo...”. É então que ele reaparece numa estrada vazia sob a neblina, como proprietário da “Granja Bertinho”, com uma crista de galo a servir de chapéu. Alimenta a criação, passeia pela propriedade, até que uma multidão de galinhas vestidas com trajes coloridos adentra o quadro. Um galo fantasiado de Super-Homem lidera o bando, que termina por arruinar o sonho pequeno-burguês de Bertinho com uma revoada agressiva contra o dono da granja. O delírio termina e Bertinho está de volta ao banco do trem, a recordar o avô: “E o vovô? Coitadinho do velho. Torcia tanto por mim... Eu lembro, eu era pequenininho e ele já me falava: Bertinho, meu neto, você é um menino tão inteligente. Isso é que é cabeça. Uma cabeça como a sua não tem caspa. Tem mandiopã. Gozado esse meu avô. Saiu do fim do mundo e veio parar no Brasil. Que será que ele veio fuçar por aqui? Alguma ele veio fuçar?”. A referência à imigração do ancestral reúne Bertinho – o malandro, o aproveitador – à multidão de desterrados que atravessa *Noites Paraguayas*.



*Noites Paraguyas (Aloysio Raulino, 1982)*

Após o fracasso econômico das noites paraguayas no litoral, Bertinho caminha pela praia em Santos, com as calças arriadas e uma garrafa de uísque na mão. O ébrio agacha perto do mar, toma da garrafa, tenta acender um cigarro, joga-o na areia. Então vira-se para o lado e uma cena onírica surge como uma aparição: uma família com roupas de época faz um piquenique na praia, em perfeita harmonia. A composição é plena de artifício. Então a integridade figurativa da imagem começa a dissolver-se, como se uma substância aquosa fosse derramada sobre as lentes da câmera. A visão é turva e inebriada, como no sonho ou na embriaguez. A trilha sonora da sequência é o segundo ato o da ópera *L'Elisir D'Amore*, de Gaetano Donizetti, intitulado justamente *Una Furtiva Lagrima*. No contraplano, Bertinho observa a cena e enxuga os olhos. Então se levanta e encara o mar, todo estapilhado, coloca os óculos escuros. Ouvimos sua voz *over*: “E pensar que vovô veio de tão longe pra dar nisso!”. No mesmo plano, Bertinho abre os braços e grita, atirando a garrafa de uísque: “A vida imita a arte!”. O tom do monólogo é inteiramente chanchadesco, fanfarrão. No delírio ébrio de Bertinho, no entanto, *Noites Paraguyas* faz ressoar seu inventário de desterrados, seus personagens-palimpsesto atravessados pela rememoração da história das migrações e das lutas na América Latina.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

Na sequência seguinte, Pedrito adormece à mesa da cozinha. Enquanto soa uma música carnavalesca, uma aura multicolor, como nas viragens e filtros tão comuns ao cinema silencioso, recobre seu rosto: rosa, azul, amarelo, verde. A montagem convoca um avião das Lineas Aereas Paraguayas, de onde sai o músico como um político em campanha ou uma celebridade recebida com os louros da vitória. No plano seguinte ele posa com a harpa em um viaduto de São Paulo, sob uma chuva de papel picado, pairando acima dos prédios da metrópole ao fundo. O delírio de grandeza – após o fracasso na turnê do litoral – é interrompido por Rosendo, que chega para conversar com o amigo. “No sonho tudo é mais transparente, quando vejo as coisas que vêm”, diz Pedrito. Se na embriaguez de Bertinho o onírico era o espaço da visão turva, da dissolvência figurativa, o sonho de Pedrito é, ao contrário, mais transparente, mais límpido. A frase do personagem reverbera o princípio fundante da economia figurativa de *Noites Paraguayas*: é nas derivas oníricas que o filme se torna mais contundente como figuração do real.

É nesse ponto que *Noites Paraguayas* encontra, uma vez mais, o pensamento de Glauber. Ao encampar os delírios de seus personagens, muitas vezes sem explicação plausível – o diabo trompetista, as galinhas vestidas de Super-Homem, o insólito poema bíblico de Guerra Junqueiro –, Raulino resiste à tentação de figurar a experiência da pobreza apenas através da razão. As armadilhas da razão eurocêntrica, indissociável da colonialidade (como escreve Aníbal Quijano) já eram percebidas por Glauber em seu famoso manifesto de 1971, a *Eztétyka do Sonho*:



As variações ideológicas desta razão paternalista se identificam em monótonos ciclos de protesto e repressão. A razão de esquerda se revela herdeira da razão revolucionária burguesa européia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir (ROCHA, 1971).

Formular uma estética do sonho é, então, uma maneira de fazer ruir a racionalidade colonial: “A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída” (ROCHA, 1971). A obra anterior de Raulino já era pródiga em figuras do sonho, em momentos em que a figuração investe decididamente em direção ao onírico. Basta lembrar da música que acompanha as imagens de Deutrudes em *Jardim Nova Bahia*. Ou do momento em que Raulino se dirige às crianças em *Teremos Infância* e sua demanda não é “Como está a sua vida?” e sim “Inventa uma história!”. Em *Noites Paraguayas*, no entanto, a ficção traz a possibilidade de figurar de outra maneira o delírio: enchê-lo de cores, figurinos, luzes.

### Do ensaio ao teatro



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

Em seguida à conversa derradeira com Pedrito – na qual Rosendo resume sua condição de desterro com a palavra “derrota” –, começamos por ver um *contra-plongée* de uma estátua de um comandante militar em pose de batalha em seu cavalo, no alto de um monumento. Ao som de passos marchando em ritmo militar, ruídos de aclamação e cornetas, a câmera de Raulino percorre a base do pavilhão com outras figuras militares: soldados a pé, esculpidos em alto relevo, são comandados pelo cavaleiro com a espada em riste. Na sequência, vemos o rosto de Rosendo no centro do quadro, a chorar lágrimas de sangue. A estátua e o pavilhão esculpido pertencem ao Monumento a Duque de Caxias, composto pelo escultor Victor Brecheret e instalado na Praça Princesa Isabel em São Paulo em 1960. Entre outras “glórias” militares, o famoso militar brasileiro foi o comandante geral das tropas brasileiras na sangrenta Guerra do Paraguai. Como faria com ainda mais contundência em

*Inventário da Rapina* (1986), o trabalho figurativo de Raulino ressalta a monumentalidade como operação historiográfica e a desconstrói, no mesmo movimento, desviando o sentido da homenagem ao submetê-la ao ponto de vista do imigrante paraguaio. O que no monumento brasileiro é uma passagem a mais na vida vitoriosa de Caxias significa, para os paraguaios, o maior desastre de sua história. Como se sabe, a Guerra Grande, como a chamam os paraguaios, significou – entre ações bélicas, fome, epidemias de cólera e outras mazelas – um país absolutamente dizimado, com cifras de perdas que variam entre 50% e 80% da população total do país após os seis anos de guerra, uma aniquilação quase integral da população masculina em fase de reprodução, além das perdas territoriais e do desastre econômico que se seguiu, com o país inteiramente dependente dos interesses imperialistas da Inglaterra (a grande vitoriosa da guerra sangrenta entre os países do sul, que também deixou um saldo de centenas de milhares de mortos entre os brasileiros).

A transfiguração do monumento ressalta um outro traço figurativo de *Noites Paraguayas*: os sonhos dos personagens adquirem também uma verve ensaística, tornam-se também o espaço da formulação de um pensamento especulativo em meio ao delírio. Se o esforço do cinema de ensaio é o de “tornar visível o mundo das imaginações, dos pensamentos e das ideias”, e se esse cinema é capaz de “saltar através do espaço e do tempo (...), indo da representação objetiva à alegoria fantástica, do aqui e agora a uma cena encenada”, segundo as formulações pioneiras de Hans Richter (RICHTER, 1992 [1940], p. 197), é notável o modo como Raulino transforma a deriva onírica em elaboração ensaística; transfigura o sonho em pensamento historiográfico dissensual.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

As lágrimas de sangue de Rosendo conduzem a uma encenação peculiaríssima. Ao som da bela canção orquestrada “Kerasy”, de Manuel Ortiz Guerrero e José Asunción Flores – uma ode romântica ao povo paraguaio com a letra metade em guarani, metade em castelhano –, reencontramos o rapaz vestido com trajes militares da época da Grande Guerra, junto a outros soldados dizimados no chão de uma antiga fazenda. Os planos próximos descrevem as poses dos soldados estirados, enquanto salta aos olhos o vultoso artifício da encenação: os uniformes de época limpos, as barbas e cabelos postiços. A composição é abertamente teatral, a iconografia é sintética: os soldados mortos se amontoam no chão enquanto uma bandeira verde e amarela serve de fundo para a aparição de Alma com as mãos sobre os olhos. Ela reaparece com o rosto de Rosendo nos braços, o sangue falso a escorrer da frente, outro soldado com barba postiça ao fundo. Mirando no eixo da câmera, pronuncia por duas vezes, em guarani: “Solano, Solano, teu filho vai morrer!”. A referência ao Marechal Solano López, mítico governante paraguaio à época da guerra, surge no bojo de uma figuração francamente antinaturalista, que se completa nos planos seguintes: enquanto a canção ainda soa com seu dramatismo intenso, Rosendo sorri, saindo do personagem, e se junta aos outros soldados que se despem dos figurinos, das barbas e cabelos.

Em toda a sequência salta aos olhos a “visibilidade dos artificios”, gesto do teatro moderno que a modernidade cinematográfica tomou emprestado para si, como escreve Denis Levy (1999). Para o autor, a teatralidade reencontrada por autores modernos como Godard, Straub-Huillet e Oliveira é responsável por problematizar a ilusão cinematográfica: “A natureza mimética (fotográfica, diria Bazin) do aparelho cinematográfico é desviada do puro registro da realidade pelo artifício visível – e o artifício primeiro é emprestado ao teatro” (LEVY, 1999, p. 261). Herdeiro insuspeito dessa tradição, Raulino inventa uma teatralidade singular: sua operação figurativa é ao mesmo tempo ensaística, brechtiana e chanchadesca.

É importante notar, contudo, que o ensaísmo teatral e galhofeiro de *Noites Paraguayas* não está contido numa única sequência, mas se espalha por toda a economia figurativa do filme. Desde o começo, por exemplo, há um forte jogo figurativo com as cores das bandeiras paraguaia e brasileira, que injeta um pensamento fortemente iconográfico em meio à ficção realista. O trabalho com as cores espelha reiteradamente o desterro e os conflitos identitários de Rosendo, ao passo que elabora uma consciência visual sobre as relações históricas entre os países.



*Noites Paraguayas* (Aloysio Raulino, 1982)

O filme inteiro é carregado dessa iconografia: ainda no Paraguai, o percurso de Rosendo é pontuado pelas cores tentadoras da bandeira brasileira, que ocupam frequentemente o centro do quadro e encarnam o desejo de migração – o carrinho de picolé na chegada à capital, a camiseta do turista brasileiro em Asunción que tece loas ufanistas ao país

ao som do choro “Brasileirinho” de Waldir Azevedo, a roleta que finalmente sela o destino do protagonista –, enquanto os lampejos da bandeira tricolor paraguaia – o ônibus que serve de fundo à despedida do casal, as bandeirinhas na festa na roça, as saias das índias guarani – materializam a terra natal e anunciam a insistência figurativa da identidade paraguaia sobre o percurso do personagem.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

O encanto com o Brasil começa a ruir já pouco depois da chegada a São Paulo, quando a comitiva da pensão na volta da noite paraguaia no restaurante comandado pelo *maitre* Zé cruza na rua com o turista brasileiro, a entoar embriagado uma deliciosa paródia construída sobre a famosa melodia do Hino do Exército: “Arroz queremos com feijão/A pinga queremos com limão/ Porém se a pátria amada precisar da macacada/puta merda que cagada”. Como antes em *O Tigre e a Gazela* e depois *Inventário da Rapina*, a apropriação dos símbolos patrióticos por Raulino é radicalmente antiufanista e derrisória.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

O jogo das cores também marca uma curva dramática importante no percurso de Rosendo, quando ele deixa a pensão no centro para buscar trabalho na periferia paulistana.

Logo após a despedida de Don Lorenzo, Rosendo espera para atravessar uma rua movimentada, por onde passam velozmente vários ônibus pintados de verde e amarelo, no fundo do quadro e na frente da câmera. O protagonista atravessa a rua e entra em um outro veículo, sintomaticamente pintado com as cores da bandeira paraguaia.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

O percurso figurativo atinge um ápice em uma decisão ativa de Rosendo, que, assumindo a função de diretor de arte da própria vida, decide acrescentar a bandeira paraguaia como acessório decorativo de sua charrete de catador de entulho, além de rosas vermelhas e brancas ao estribo do cavalo. A visibilidade do artifício, a emergência da teatralidade moderna retorna também aqui. O plano seguinte, em que a câmera de Raulino acompanha o percurso da charrete decorada com as cores paraguayas por avenidas largas da cidade, é um dos mais belos do filme, e marca a afirmação identitária de Rosendo em meio à metrópole que a tudo desterritorializa. A derrota histórica é transformada pelo protagonista em fonte de afirmação altiva perante a cidade que ergue monumentos e homenagens à aniquilação do povo paraguaio.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

No novo território ocupado por Rosendo, desenham-se também novas alianças. Com a comunidade paraguaia desfeita, Rosendo é o vértice de novos encontros, em que se desenha uma outra comunidade imaginária. Ao chegar para recolher o entulho em uma construção, é recebido pelos pedreiros brasileiros, mestiços e negros, que, bêbados, celebram a conclusão da obra, orgulhosos do trato na casa grã-fina. A cena se prolonga no ócio partilhado, pois “Raulino se interessa pelo trabalhador enquanto não-trabalhador”, como escreveu Jean-Claude Bernardet sobre *O Porto de Santos*. Eis que então um dos pedreiros decide mostrar a casa a Rosendo, atentando para os detalhes da arquitetura. Levanta-se e diz: “Pois é, moçada. Amanhã eles vão entrar por ali, dar uma olhada em tudo isso e mudar pra casa nova”. De súbito, o regime figurativo se altera radicalmente: vemos os dois mais ébrios entre os pedreiros a descer a escada representando os papéis da avó e do neto burgueses na chegada à casa, tendo como único acessório distintivo do figurino uma gravata e um lenço feitos de jornal. Como no trailer abandonado de *Gregorio*, o espaço tem sua funcionalidade transfigurada por um outro valor de uso: o canteiro de obras se converte em teatro.

A interpretação é inteiramente chanchadesca; a dupla lembra os trejeitos de Oscarito e Grande Otelo. O neto diz à avó: “Viu, vovó, eu não disse que fazia a casa? Olha aí, vovó. Olha aí. O repouso dos seus dias”. A avó cai de bêbada, numa hilariante reverberação do estado de corpo anterior do pedreiro. A cena é ocupada por uma ficção dobrada sobre si mesma; o corpo do ator abriga uma sobreposição entre dois personagens. Nessa teatralidade exacerbada, o neto e a vovó chegam perto dos outros, agora transformados em espectadores dessa comédia improvisada no canteiro de obras. “Você viu? Você sempre me enchia o saco. Você dizia: ‘Faz uma casinha bonitinha pra eu descansar’. Pronto, tá aí vovó. Gostou?”, pergunta o neto ricaço. Ao que a vovó responde, com uma impagável voz de velha bêbada: “E o piano? Onde está o piano? Eu quero o meu netinho pra tocar”. Enquanto o piano soa na banda sonora, o neto responde: “Claro, vovó. Ele foi pra Europa pra estudar piano pra isso”.



O contraplano revela a fonte imaginária do som. O “netinho” é interpretado pelo pedreiro negro, que dedilha uma tábua de construção que faz as vezes de piano. Enquanto soa o estudo *Revolucionário* de Frédéric Chopin, a câmera se aproxima lenta e carinhosamente do rosto do rapaz negro, com os olhos fechados, inebriado pela música. Sem abandonar nunca sua condição de pedreiro – os índices estão lá, no chapéu surrado, na camisa rasgada –, o operário se converte em músico virtuoso. O movimento da câmera é diametralmente oposto ao da sequência com o amigo de Rosendo, ainda no Paraguai, aquela em que ele dizia que “os pobres não cabem em lugar nenhum”. Nessa sequência extraordinária, exemplo maior da contestação figurativa radical engendrada em *Noites Paraguayas*, Raulino contraria as partilhas do sensível hegemônicas ao fazer coincidir no mesmo espaço a arte dos pedreiros e a dos atores, o canteiro de obras e a obra teatral; ao afirmar, em pleno reino da necessidade, o gozo pleno do ócio; ao fazer ressurgir, nas mãos de um pedreiro negro, o estudo de Chopin dedicado a Franz Liszt, em memória dos revolucionários caídos no bombardeio a Varsóvia que sufocou a rebelião polonesa contra o império russo em 1831.

Ao comentar uma das deambulações de Ventura pelos prédios novos do Casal da Boba em *Juventude em Marcha*, Rancière escreveu: “O antigo pedreiro reuniu na sua atitude duas ciências separadas pela tradição: a arte dos meios, a arte mecânica do construtor de edifícios, e a arte dos fins, a arte daquele que sabe como habitar os edifícios” (RANCIÈRE, 2008, p. 108). Mais adiante, ao analisar as poses do protagonista diante dos quadros de Rubens e Van Dyck na Fundação Gulbenkian, resumiu o princípio figurativo de Costa: “Esta relação entre a grande arte e a arte de viver dos pobres é o tema do filme” (RANCIÈRE, 2008, p. 108). Os pedreiros de Raulino também contestam a separação e exibem a coexistência de domínios separados: ainda que por um instante, são construtores de casas e construtores de mundos ficcionais. O tom de *Noites Paraguayas*, no entanto, não poderia ser mais distante de *Juventude em Marcha*: a solenidade trágica de Ventura não cabe na fanfarronice chanchadesca dos operários brasileiros, que fazem troça da vida burguesa enquanto afirmam seu direito ao teatro. É nas entranhas da comédia, contudo, que Raulino encontra uma solenidade insuspeita: no caminho da câmera – em leve *contra-plongée* – até o rosto do pedreiro negro, na sombra do meio sorriso da autoconsciência irônica da atuação chanchadesca, uma nobreza de “soberano deposto” (RANCIÈRE, 2008, p. 107), como a de Ventura, se desenha. Ou na frase cômica do pedreiro mais velho, já despido dos trajes cênicos



da vovó: “Essa casa pode não servir pra porra nenhuma, mas que ficou bonita, ficou”. Chopin e a chanchada ainda soam, enquanto um pedreiro bêbado encontra um lugar insuspeito para a afirmação da inutilidade inalienável da arte.

Trabalhando numa frequência conceitual semelhante, João Dumans recupera um comentário precioso de Jean-Marie Straub:

André Bazin, que é um senhor que refletiu bastante sobre o cinema, dizia que um filme não existe se ele não é uma dialética permanente entre o teatro e a vida, entre a vida e a abstração. Todos os filmes de Jean Renoir, que é um dos maiores cineastas, com Eric von Stroheim, repousam sobre esse pequeno barco entre o teatro e a vida, entre a abstração e o naturalismo. Se não há essa dialética ou esse pequeno barco, o filme não existe (STRAUB, 2004, apud DUMANS, p. 18-19).

É nesse teatro poroso aos corpos, nessa farsa encenada por operários mestiços em um canteiro de obras na periferia de São Paulo, que Raulino reencontra o cinema de Straub e Huillet. *Noites Paraguayas* é todo feito dessa oscilação imparável entre a abstração e o naturalismo, entre o ensaísmo e a teatralidade, entre o artifício e a matéria, entre a farsa e a odisséia, entre a comédia e a historiografia, entre a ficção e a vida.



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

Ainda que numa chave oposta, *Gregorio* também fará oscilar o barco entre o teatro e a vida, ao estremecer as grades do naturalismo. Por um lado, o esforço principal do filme consiste em construir uma ficção realista majoritariamente ocupada pelos corpos de atores ocasionais mirins, que frequentemente perturbam o naturalismo hegemônico – codificado à exaustão, mesmo na América Latina – com um excesso de realidade: o sotaque peculiar, o léxico urbano que atravessa os diálogos, o desajeito próprio das crianças que perfura a construção dramática baseada na estabilidade psicológica dos personagens e na “hipnose” do

espectador, como escreveu Brecht. Por outro lado, como em *Noites Paraguayas*, vez por outra *Gregorio* interrompe o fluxo narrativo para abrigar desvios, que rompem com a economia figurativa principal. No caso do filme peruano, são monólogos – sobretudo, mas não exclusivamente do protagonista – ditos diretamente para a câmera.

Como no teatro épico de Brecht, o personagem interrompe o drama para se dirigir diretamente ao espectador. No primeiro desses monólogos, Gregorio rememora a vida na aldeia, ensaia uma pequena reencenação de uma história que já vimos – a cena em *flashback* do passarinho com a amiga –, comenta a nova vida na cidade grande. Diferente dos diálogos com os companheiros de rua, a dicção do monólogo é mais empostada, o ritmo é pausado, a gestualidade é expansiva, o texto é menos direto e mais evocativo.



*Gregorio (Grupo Chaski, 1984)*

No decorrer do filme, o caráter épico se espalha pelos outros personagens. No trailer abandonado que serve de casa ao bando dos trabalhadores mirins das ruas de Lima, o primeiro monólogo é bastante inusual: um dos meninos conta uma longa história violenta envolvendo ele próprio e sua irmã; seu olhar não é frontal, mas tampouco há interlocutor à vista na cena; é como um diálogo sem resposta, ou contracampo sem campo. Em seguida, outro dos meninos mira frontalmente a câmera, contando a história de sua família desestruturada, com um pai bêbado e violento. Ao contrário da gestualidade artificial de Gregorio, sua fala é firme, porém contida; o ritmo é o da fala coloquial. O tom é confessional, até que, numa virada do testemunho, o menino se derrama em lágrimas. O plano é perturbador. O choro é torrencial, desbragado, e é difícil não imaginar que é o excesso de corporeidade do ator que se precipita na cena.

O respeitado crítico peruano Ricardo Bedoya escreveu sobre *Gregorio*:

La película deja sentir un hibridismo que no está suficientemente articulado. Por momentos, las escenas de transición más “documentales” parecen separarse de la corriente narrativa del filme. Las actuaciones, por su parte, en su marcado naturalismo, son convincentes en el nivel más exterior de las conductas, especialmente en el protagonista, salvo una escena de carácter confesional con el grupo de chicos de la banda que hablan de su pasado y de sus ilusiones (BEDOYA, 1995).

A acusação de um “hibridismo não articulado” caminha na contramão do que nos parece, ao contrário, o mais valioso na elaboração figurativa de *Gregorio*: as fissuras que a encenação herdada do teatro épico, as derivas oníricas e os lampejos de antinaturalismo produzem na ficção realista. *Gregorio* só é um episódio importante nas figurações do povo no cinema latino-americano justamente porque se recusa ao apaziguamento da boa ficção naturalista ou ao hibridismo “bem articulado”. Onde Bedoya enxerga cenas de “transição” e “documentais”, percebemos momentos épicos – no sentido brechtiano – absolutamente fundamentais, constitutivos da economia figurativa do filme. Há muito mais teatro nesse documentário do que a crítica de Bedoya faz crer.

Em um texto publicado na *Filme Cultura* à época, Inácio Araújo faz uma contraposição semelhante a *Noites Paraguayas*:

a errância se traduz por dispersão da mise en scène, os enquadramentos se tornam vagos, imprecisos, no que acompanham a imprecisão dos próprios personagens. Raulino, documentarista, acumula seu filme de situações acidentais que se justapõem sem dar conta da Babel paulistana (ARAÚJO, 1984, p. 109)

Ao contrário, é justamente nessa justaposição enérgica entre regimes figurativos díspares, nesse forte trabalho de colagem da montagem rauliniana que enxergamos a grandeza do filme. As “duas paixões simultâneas” (ARAÚJO, 1984, p. 108) – o documentário e a ficção – que, para Inácio Araújo, são um obstáculo à feitura de *Noites Paraguayas*, nos parecem a fonte da invenção figurativa do filme. Por ser um documentarista de mão cheia, Raulino injeta na ficção um fôlego novo; por ser um *outsider* do gênero, é capaz de reinventá-lo em um esforço permanente de experimentação.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

Aliás, seria preciso dizer que há mais paixões simultâneas em ação em *Noites Paraguayas*. A ficção realista se abre para o documentário, mas também para a teatralidade e para o ensaísmo. Uma conversa amigável entre Rosendo e seu novo companheiro negro no depósito começa com um diálogo entre desterrados, em que o rapaz conta que veio da roça, onde tinha um avô que havia sido escravizado: “Ele era assim, negro como eu. Tinha o cabelo branco. Tinha sido escravo. Contava muita história”. O diálogo logo se torna monólogo, quando ele começa a contar uma das histórias fantasiosas do avô, sobre como apareceram os negros no mundo. É então que a montagem convoca imagens de *O Tigre e a Gazela*, que são reapropriadas como acompanhamento para o conto. De súbito, essa ficção delirante encampa também o reemprego de imagens, como na melhor tradição ensaística do *found footage*.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982) + O Tigre e a Gazela (Aloysio Raulino, 1976)*

O tratamento fotográfico esmaece as nuances da fotografia original do filme de 1976 de Raulino, além de acentuar o contraste entre o branco e o preto que já havia na economia figurativa de *O Tigre e a Gazela*, fazendo com que as figuras humanas se tornem quase abstratas, puras massas de cor branca e negra. Mais do que ilustração, essas imagens carregam, à maneira do trabalho com as cores das bandeiras, uma forte verve ensaística, que elabora um pensamento sobre o racismo à brasileira.



*Noites Paraguayas* (Aloysio Raulino, 1982)

Noutro momento, o amigo de Rosendo apanha dentre os entulhos um livro, senta-se num barril que faz as vezes de banco e se põe a ler. No momento em que começamos a ouvir sua leitura em voz *over* de um trecho de *Vidas Secas*, romance de Graciliano Ramos publicado pela primeira vez em 1938, joia do modernismo literário brasileiro, irrompe na tela um plano do filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos lançado em 1963, marco fundamental do Cinema Novo. Um texto sobreposto à imagem embaralha os tempos (da diegese, do arquivo filmico, do texto literário): 1940. Há também uma viragem nas cores originais da fotografia de Luiz Carlos Barreto.

Esse gesto de montagem tornou-se uma pedra de toque na argumentação de dois dos melhores exegetas de *Noites Paraguayas*: Jean-Claude Bernardet e Tales Ab'Saber. Reunindo Raulino a uma geração de cineastas que chamou de “jovens paulistas” – vulgarmente conhecida à época como “cinema da Vila Madalena”, e que incluía também Djalma Limongi Batista, Alain Fresnot, Sérgio Bianchi, Chico Botelho, Reinaldo e Rita Volpato, André Klotzel, Ícaro Martins e José Antônio Garcia –, Bernardet escreveu:

O cinema a que pertence *Noites Paraguayas* procura conciliar os antigos contendores, numa atitude amena em que o vermelho do Luz fica esmaecido e o preto e branco de *Vidas Secas* se colore. Nada de radicalismos. Essa geração nem retoma os arroubos revolucionários do Cinema Novo, nem o dilaceramento do underground. Talvez para não tornar a viver os grandes desesperos desses dois poderosos movimentos cinematográficos, evitar comportamentos potencialmente suicidas. Talvez para não se isolar tanto das estruturas institucionais como do público, preferindo assim uma atitude de compromisso. Talvez também porque não é uma geração dogmática e não vê motivos para que, se A for verdadeiro, seu oposto B também não seja” (BERNARDET, 1985, p. 76)

Seria possível, no entanto, usar o próprio Bernardet para contestar essa condenação. O que está em jogo em *Noites Paraguayas* não é um apaziguamento ameno das energias do Cinema Novo e do Cinema Marginal, e sim uma redescoberta da relação com o cinema e com a cultura popular em uma chave que transfigura as figurações sessentistas, numa via semelhante à que Bernardet identifica em *O Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974) em “*O Amuleto* mudou tudo” (Bernardet, 1975), seu texto da época em vívido apoio ao filme de Pereira dos Santos. Para Bernardet, salta aos olhos no *Amuleto* uma relação renovada com a umbanda e outras expressões populares, despida dos laivos de superioridade e elitismo tão comuns nos anos sessenta. A meu ver, essa nova relação com a cultura popular é muito mais próxima de filmes oitentistas como *O Baiano Fantasma*, *O Homem que Virou Suco* ou *Na Estrada da Vida* (Nelson Pereira dos Santos, 1981) – que poderiam compor uma outra constelação do cinema popular – do que da atitude cinéfila dos jovens paulistas.

Essa relação renovada com a cultura popular também faz eco, surpreendentemente, à *Eztétyka do Sonho*: “A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo significado revolucionário. O sonho é o único direito que não se pode proibir” (ROCHA, 1971). A contundente afirmação de um direito ao sonho nos personagens de *Noites Paraguayas* é herdada das construções imaginárias do cancionário romântico brasileiro (lembramos que a canção de Odair José na banda sonora de *Noites* se chama, justamente, *Até parece um sonho*), da guarânia, da ludicidade do circo ou da chanchada, e esse influxo certamente faz parte de seu gesto político.

Tales Ab’Saber comenta especificamente o reemprego de *Vidas Secas*:

Em um fragmento, um único plano que se refere ao outro cinema, ao outro mundo, com o qual não podemos mais nos identificar. Ele é um estilhaço de uma história derrotada que eclode aqui, um estilhaço da história do cinema-pai, marcado pela precisão ideológica da tradição literária nacional e seu desejo de país, mas que surge

aqui como fantasma, pronto para libertado para o mundo das imagens entre imagens (AB'SABER, 2003, p. 44).

Em ambos os autores, há uma tendência em identificar o processo citacional de Raulino a uma atitude endógena, puramente cinéfila – partilhada pelos demais cineastas paulistas dos anos 1980 –, que rememora os ideais do Cinema Novo apenas como uma imagem entre outras, como em tantos outros artistas chamados “pós-modernos” (Bernardet chega a citar Brian de Palma). Nota-se em ambos uma nostalgia de um momento ideologicamente incendiário, como se a citação do *Bandido da Luz Vermelha* e a imagem esmaecida de *Vidas Secas* correspondessem imediatamente a um esmaecimento de uma potência rupturista derrotada.

A meu ver, há mais coisas em jogo nesse gesto de montagem particularmente significativo. Em primeiro lugar, o desvio da ficção em direção a um tratamento propriamente ensaístico, que abandona por um instante a trajetória do protagonista e se lança ao reemprego de imagens e textos alheios para retornar à narrativa ficcional, renovada, no plano seguinte – gesto muitíssimo infrequente no cinema brasileiro. O próprio Jean-Claude Bernardet, em texto recente, retoma *Viagem ao Fim do Mundo* (Fernando Coni Campos, 1968), considerando-o uma sorte de elo perdido, um “pioneiro do ensaio cinematográfico na filmografia brasileira” (BERNARDET, 2011, p. 217), que abria perspectivas até então inéditas de ensaísmo em meio à ficção. Ora, *Noites Paraguayas* não é outra coisa senão um dos únicos herdeiros de *Viagem ao Fim do Mundo* no cinema brasileiro.

Por outro lado, a convocação tardia de um repertório cinemanovista no seio de uma comédia que retoma o cinema feito na Boca do Lixo na década anterior não é apenas uma citação cinéfila sem maiores consequências, mas marca uma inflexão singular na historiografia do cinema brasileiro. Se durante os anos 1970 o cinema de Raulino é um embate irresolvido entre as utopias do Cinema Novo e o desespero do Cinema Marginal, os anos 1980 ensejam a nova atitude de um cineasta tardio, que se debruça sobre as formas gastas das décadas anteriores com uma consciência histórica e estética que faz pensar numa outra concepção do maneirismo cinematográfico.

Como lembra Luiz Carlos de Oliveira Jr., muitos foram os críticos que reconheceram em certo cinema dos anos 1980 um “momento maneirista” semelhante ao que a pintura atravessara após o fim do Renascimento. Embora seja uma atitude encontrável em outros

momentos da história do cinema – Eisenstein, Welles, Douglas Sirk, Anthony Mann –, naquela década cineastas muito diferentes partilhavam uma atitude comum:

a consciência de ter chegado depois: assim como a perfeição da forma clássica já tinha sido atingida e superada havia muito tempo, a energia e a criatividade do cinema moderno se tinham igualmente esgotado ao longo dos anos 1970. A forma que resulta dessa constatação, portanto, é uma forma tardia, e, enquanto tal, traz em si o peso da idade avançada do cinema (OLIVEIRA Jr., 2010, p. 72).

Contestando a condenação canônica de Serge Daney ao maneirismo, Jean-Marie Samocki (2003) o celebra como uma “afirmação crítica da imagem”. Para o maneirista, “toda imagem é entrelaçamento de várias imagens, e se impõe como um lugar de intermediação referencial” (SAMOCKI, 2003). Assim como as figuras dramáticas de *Noites Paraguayas* são personagens-palimpsesto, compostos por uma sobreposição de camadas históricas – a escravidão e o trabalho precário na periferia, a Guerra do Paraguai e a emigração forçada –, o fragmento de *Vidas Secas* em Raulino surge como uma imagem-palimpsesto, que faz coincidir uma heterogeneidade de momentos históricos do cinema brasileiro (o Cinema Novo da origem, o cinema da Boca do Lixo que perpassa outros momentos do filme, o tempo presente da retomada da imagem pela montagem).

Trata-se aqui da fabricação de uma imagem dialética, tal como a compreende Didi-Huberman (2015), herdeiro de Benjamin, ao fazer coincidir tempos genealógicos que coabitam no presente, a imagem como momento de encontro entre o Outrora e o Agora (o desterro forçado, a fuga da seca e a imigração paraguaia em São Paulo; a escravidão, a miséria de ontem e as novas formas de exclusão; a literatura de Graciliano Ramos, o Cinema Novo e o Cinema Marginal). O anacronismo rauliniano é ao mesmo tempo a afirmação crítica da impureza da imagem cinematográfica – pois “é na impureza, na escória das coisas que sobrevive o Outrora” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 120) – e a invenção de uma fissura: “a imagem não é imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126).

Raulino não é um cinéfilo pós-moderno, e sim um historiador benjaminiano. E, como tal, a matéria de seu trabalho é a montagem:

A montagem aparece como operação do conhecimento histórico na medida em que caracteriza também o objeto desse conhecimento: o historiador remonta os ‘restos’, porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de desmontar a história e de montar junto os tempos heterogêneos, Outrora com Agora, sobrevivências com sintomas, latências com crises... (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 133).



A prática citacional de Raulino é dissonante, e dista tanto da adaptação literária cinemanovista quanto da reencenação paródica à Boca do Lixo. Se retoma *Vidas Secas*, é para redescobrir as potências críticas de um descompasso, de uma fissura. A odisséia de Rosendo não pode mais adotar a forma utópica sessentista (a única utopia possível é o retorno à terra natal), e por isso se bifurca em derivas oníricas, gestos ensaísticos, teatralidades delirantes. Sua consciência histórica tampouco permite o exercício puramente paródico da comédia chanchadesca, e por isso é preciso fazer com que a farsa montada pelos pedreiros se desfaça na solenidade do pedreiro intérprete de Chopin. A citação, em Raulino, nunca é fortuita, restrita à referência cinéfila ou à homenagem sem maiores consequências. Toda iconografia em Raulino é situada e explícita, no gesto da citação, a historicidade das figuras e a criticidade da apropriação. Seu dialogismo é sempre crítico, e não visa apenas as formas desgarradas da cinefilia, mas, fundamentalmente, a experiência histórica materializada nessas figurações.

Ao mesmo tempo em que afirma a crise e instaura um intervalo intransponível, no entanto, Raulino também reconhece latências. *Noites* retoma um gesto do Cinema Novo – a retomada da alta literatura brasileira –, mas o faz de maneira muito específica (que se diferencia inteiramente da ideia de adaptação): em primeiro lugar, tornando o gesto de leitura materialista (o pedreiro tem o livro nas mãos, lê as palavras exatas) e citando, livro e filme, *ipsis litteris*; em segundo lugar, ao buscar uma outra política, fazendo chegar Graciliano Ramos às mãos do operário negro (aqui o corpo negro não é o do ator que interpreta um personagem na história escrita pelo intelectual, mas o de um leitor dessa história).

No mesmo movimento, a paródia chanchadesca é o terreno improvável de uma consciência histórica singular: o ajudante da pensão, ao acordar humoradamente os paraguaios, grita o nome do Mariscal Solano López. A necessária reescrita da história da Guerra do Paraguai pelo cinema brasileiro – adotando o ponto de vista dos vencidos – surge no território insuspeitado de uma comédia da Boca do Lixo.



*Noites Paraguayas (Aloysio Raulino, 1982)*

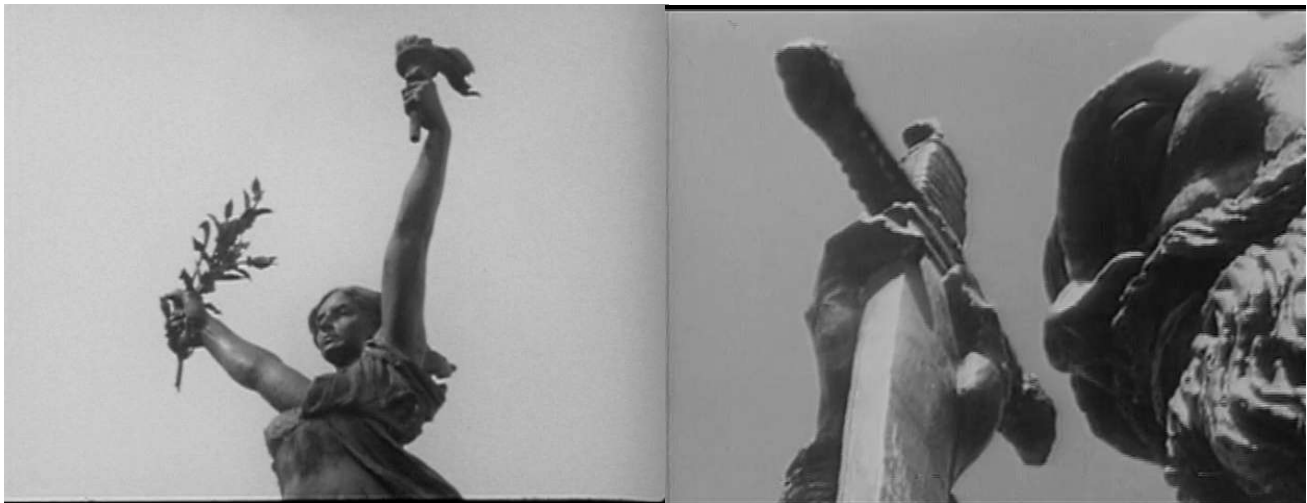
Resta, ao final, numa última deriva, voltar uma vez mais a encarar os rostos na praça: os rostos mestiços e indígenas de um povo paraguaio que sobreviveu, apesar de tudo. Se há maneirismo em Raulino – no exame crítico dessas imagens-palimpsesto em que há sempre mais de uma camada iconográfica –, esse gesto convive com uma força oposta à operação maneirista: o embate com a aspereza do mundo, a câmera aberta à imanência do encontro. Como tantas outras vezes, é o olhar-câmera que materializa o gesto rauliniano: fazer a prova da consciência histórica no corpo-a-corpo com o presente; abrir-se ao mundo para colocar o cinema novamente em crise; instalar-se de peito aberto na iminência do desencontro para, quiçá, fazer emergir uma promessa nova.

*A vida e o tempo não deveriam ter significação para uma mente envelhecida, já há muito apodrecida. No entanto, mais uma vez eu procurava, procurava, mas procurava sem saber sequer o que estava procurando. Seguidamente, minha mente traía-me com certos pensamentos como: o vômito da angústia, a miséria do continente, que as guerrilhas estavam prestes a devorar-me, e que o povo era mais do que uma massa disforme. Era, ao mesmo tempo, um presente e um futuro. Um passado e uma incógnita.*

*Crônica de um Industrial* (Luiz Rosenberg Filho, 1978)

## CAPÍTULO 10

### **Alegorias do povo: *Inventário da Rapina* encontra *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro***



*Inventário da Rapina* (Aloysio Raulino, 1986) + *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)

Região do Cauca, Colômbia, fins dos anos 1970. Ao longo de cinco anos, entre o final da década e o início da seguinte, a dupla colombiana Marta Rodríguez e Jorge Silva – responsável pelo clássico *Chircales* (1975) – transforma o testemunho da luta política do Conselho Regional Indígena do Cauca (CRIC) no monumental *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* (1982), filme fundamentalmente compósito, pontuado de alegorias, reencenações da luta ou do mito, fragmentos ensaísticos, interrogações da paisagem andina e da arquitetura bogotana, numa articulação rara entre o pensamento mágico e o pensamento político. São Paulo, meados dos anos 1980. Sob o impacto da leitura de *Jardins da Provocação* (1981), coletânea de poemas de Cláudio Willer, Aloysio Raulino decide realizar

seu filme mais heterogêneo: *Inventário da Rapina* (1986) é uma composição errante e ensaística, feita de gestos alegóricos, derivas pela cidade de São Paulo, breves encenações, análises visuais da arquitetura paulistana, retratos individuais ou de grupo e encontros fortuitos, atravessada por uma corrente subterrânea de citações literárias e musicais.

Embora muito diferentes entre si (a começar pela duração: vinte e seis minutos em *Inventário da Rapina*, mais de cem em *Nuestra Voz...*), ambos os filmes assumem uma tarefa historiográfica: trata-se, em ambos, de contestar as operações de poder da história oficial e fazer emergir outras forças subterrâneas, outras perspectivas, outros devires. Ambos se dedicam a inventariar a rapina fundadora de um país latino-americano e fazer emergir outras vozes de terra, memória e futuro. De forma mais errante e fragmentária em Raulino – a rapina como evocação poética, o soterramento dos vencidos como vislumbre – ou mais ambiciosa e contundente em Rodríguez/Silva – a tarefa autoimposta é nada menos que a de reescrever a história colombiana a partir do ponto de vista indígena –, ambos os filmes tomam para si as incitações da sétima tese sobre o conceito de história de Walter Benjamin:

Nunca houve um monumento de cultura que também não fosse um monumento da barbárie. E assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (BENJAMIN, 1994, p. 225).

### **Transfigurar o monumento, reescrever a história**

A figuração da monumentalidade pode ser literal. Uma operação recorrente em ambos os filmes é a transfiguração de monumentos públicos, esculturas de próceres ou fachadas decorativas de prédios oficiais. Em *Inventário da Rapina*, a câmera e a montagem de Raulino insistem sobre dois monumentos localizados no Pátio do Colégio, espaço mítico que marca a fundação de São Paulo: a colossal coluna *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo*, de Amadeo Zani, e as esculturas do deus Hermes que decoram a fachada da antiga bolsa de mercadorias da cidade, à época já sede do Tribunal de Justiça do estado. Em *Nuestra voz...*, o filme inteiro é pontuado por estátuas de conquistadores em seus cavalos, que reverberam de diferentes maneiras sobre histórias contadas pelos trabalhadores indígenas; além disso, duas sequências se concentram especificamente sobre as fachadas de prédios públicos emblemáticos: a Academia Colombiana de História e os edifícios da Plaza de Bolívar, espaço igualmente fundador em Bogotá.

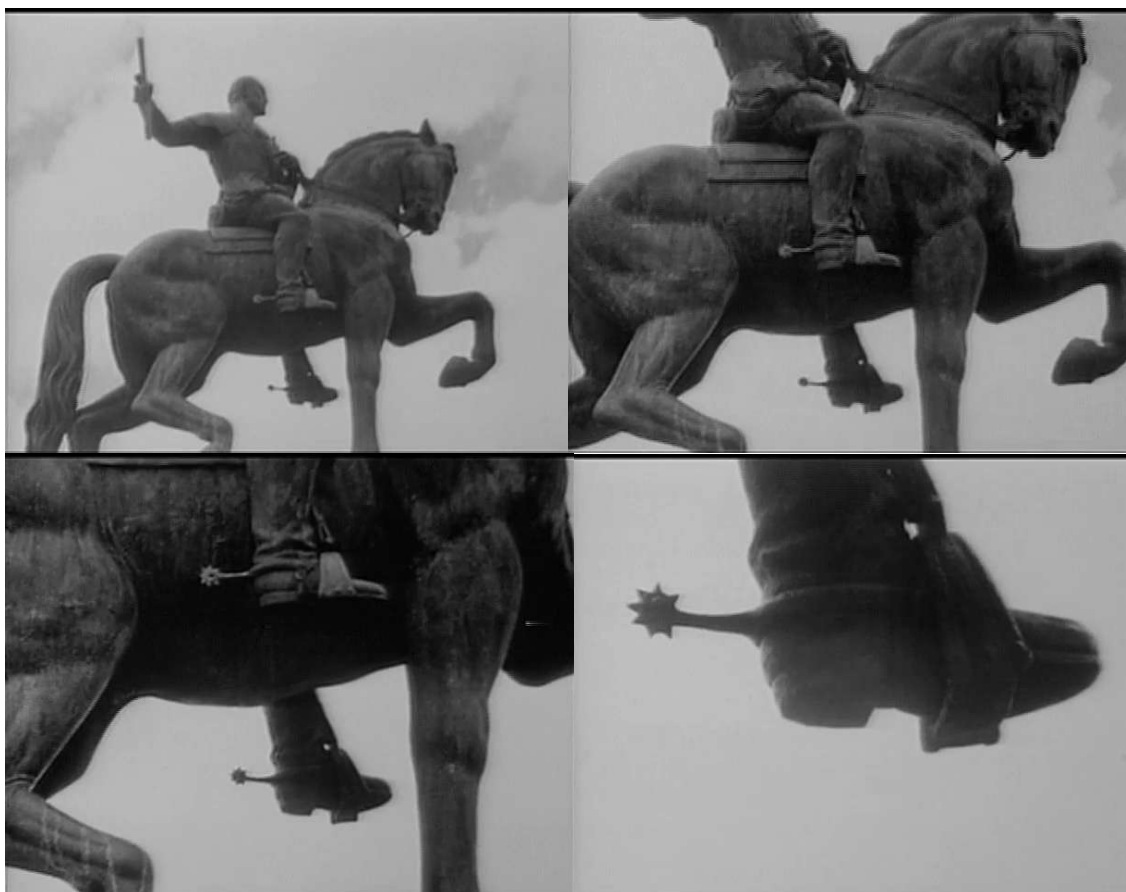
Em ambos os filmes, filmar o monumento é desmontá-lo. Os enquadramentos e reenquadramentos, em sua atenção ao detalhe, desmancham a integridade do monumento e destacam os fragmentos onde a história dos vencidos ou a evocação mitológica se condensam; os ângulos ora ressaltam a monumentalidade como operação historiográfica, ora a profanam para desativar sua força de autoridade marmórea, ora traçam outras relações com a vizinhança do monumento; os movimentos de câmera traçam outros itinerários do olhar; a montagem, enfim, assume a tarefa de escovar a história a contrapelo, desatar os nós da transmissão cultural, reinscrever o monumento de cultura como monumento de barbárie.



*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)

“Castrar o sol. Isso é o que vieram fazer aqui os estrangeiros”. Logo na primeira sequência, *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* estabelece sua perspectiva narrativa e historiográfica. Sobre um conjunto de vistas de uma estátua de conquistador espanhol, a voz *over* instaura o ponto de vista indígena sobre a história colombiana. O ângulo em contra-

*plongée* e os reenquadramentos da espada nas mãos do estrangeiro invasor figuram a violência da conquista, que soterrou séculos de culturas nativas. O filme retornará inúmeras vezes a esse motivo, seja nas vozes dos trabalhadores indígenas, seja nas muitas outras desconstruções dos monumentos oficiais.



*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)

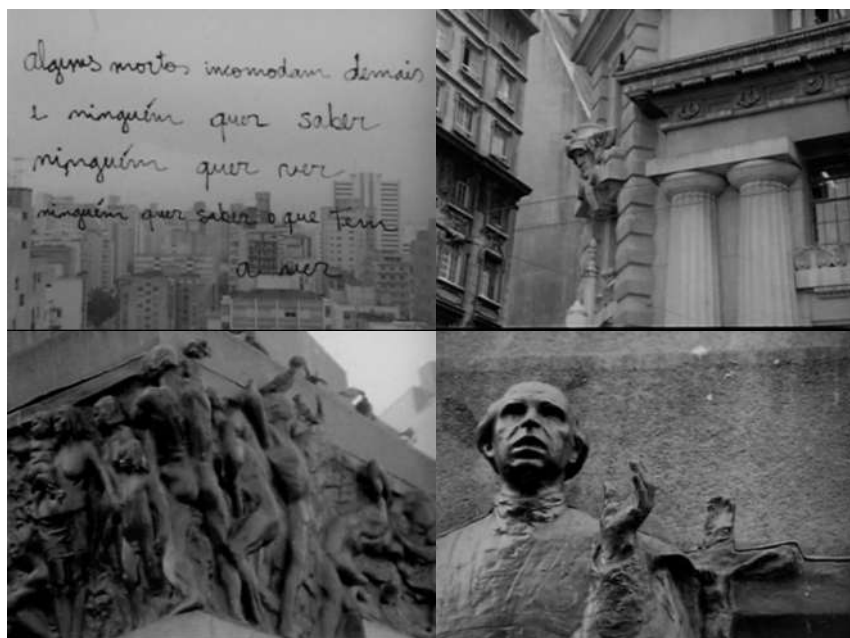
Mais adiante, o ponto de atração do olhar são as esporas na bota de uma outra estátua de conquistador. Um movimento de *zoom in* conduz ao detalhe. A voz over enuncia: “Chegam homens barbudos e hostis de além-mar, em grandes barcos de ferro. E levam nas mãos ondas de ferro extraordinárias, cujo poder oculto é que, em vez de lançar pedras, vomitam fogo incandescente. E nos pés têm estranhas estrelas de ferro”. A desconstrução do monumento vem acompanhada de uma contranarrativa da história colombiana, cujo traço mais evidente é o entrelaçamento entre o pensamento mágico e o pensamento político.

Reescrever a história do ponto de vista indígena é também adotar um outro léxico, impregnado da cosmovisão elaborada pelos índios da região do Cauca.



*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)

“Ao começar a desembarcar na América, os conquistadores espanhóis desembarcaram aos montes os cavalos. Em uma mão a cruz, na outra a espada”. A voz *over* que se projeta sobre uma estátua de conquistador traça a continuidade entre o processo de colonização e a posterior indissociabilidade entre o Estado, a igreja e os militares, que atravessa a história colombiana. A montagem convoca imagens de uma procissão frequentada tanto por religiosos como por soldados. A continuidade figurativa entre a igreja católica, o militarismo e os aparatos estatais será uma constante em *Nuestra voz...*, que traçará essa indissociabilidade ora no interior do quadro, ora através da montagem.



*Inventário da Rapina* (Aloysio Raulino, 1986)

Sob o impulso de um poema de Claudio Willer escrito em vermelho sobre um vidro através do qual se vê a cidade lá fora (“alguns mortos incomodam demais/e ninguém quer saber/ninguém quer ver/ninguém quer saber o que tem a ver”), *Inventário da Rapina* enseja seu próprio gesto de escavação dos monumentos. Ao som da primeira das Marchas de Pompea e Circunstância, de Edward Elgar – especialmente o famoso *trio* “Terra de Esperança e Glória” –, a câmera de Raulino percorre em um movimento circular a coluna *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo*, enquanto a montagem convoca lampejos da fachada do prédio vizinho, com a escultura de Hermes, o deus grego do comércio. No decorrer da sequência, a música se transmuta na Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro, o conjunto de variações composto por Louis Moreau Gottschalk. A imponência marmórea dos monumentos é ao mesmo tempo ressaltada pelos movimentos ritmados da câmera e pelo triunfalismo da música e desconstruída pelos reenquadramentos, que se dedicam a figurar de perto os fragmentos da coluna de Amadeo Zani e a destacar a pequena escultura na fachada da antiga bolsa de mercadorias.





*Inventário da Rapina* (Aloysio Raulino, 1986)

Ao filmar de perto as faces do pedestal que sustenta a coluna, Raulino redireciona o olhar sobre o monumento, ao destacar em planos-detulhe as figuras em baixo-relevo dos índios subjugados pelos fundadores da cidade, especialmente os religiosos. O retorno do fragmento “Terra de Esperança e Glória” de Elgar rebate sobre os dorsos curvados dos índios esculpido, que atestam a violência da colonização. Ao mesmo tempo, na troca de olhares ensejada pela montagem – no campo-contracampo entre os rostos das esculturas de índios e brancos –, é como se o filme reativasse uma luta soterrada pelo triunfo da civilização, como se a montagem fosse o lugar do reavivamento de uma resistência sufocada pela história oficial. Ao final da sequência, o reaparecimento do deus Hermes na fachada do Tribunal de Justiça que ocupa a antiga bolsa de mercadorias traça, como em *Nuestra Voz...*, a continuidade figurativa entre instituições distintas – a religião e a justiça, o Estado e o comércio –, vinculando a mítica fundação da cidade a seu dever capitalista. O brasão da República forjado

em pedra branca que encerra a sequência é a culminação da síntese figurativa de um país erguido sobre a violência colonial.



*Inventário da Rapina* (Aloysio Raulino, 1986)

Não por acaso, o plano seguinte – ainda sob os últimos acordes da música de Elgar – é um pôr-do-sol visto da janela, os últimos raios de luz caindo sobre o concreto dos prédios de São Paulo. O fechamento veloz do diafragma da câmera acelera o crepúsculo, figurando num átimo o ocaso dessa civilização edificada sobre a ruína dos povos indígenas. Em *Inventário da Rapina*, a reescrita da história não será, como em *Nuestra Voz...*, uma tarefa assumida na voz *over* ou nos inúmeros depoimentos coletados ao longo do filme. Diferente de Rodríguez/Silva, Raulino trabalha por evocações, fragmentos, lampejos, como se esburacasse o tecido da história oficial sem refazer sua costura pela via de uma economia figurativa íntegra e coerente.

## Alegorias do povo



*Inventário da Rapina* (Aloysio Raulino, 1986)

*Inventário da Rapina* começa com uma imagem muito inusual em Raulino: após o aparecimento do título, escrito em tinta vermelha sobre uma janela de vidro – de onde se divisa a cidade lá fora –, vemos uma espécie de formação rochosa, sobre a qual se derrama um líquido vermelho que, aos poucos, vai ocupando toda a tela. A artificialidade da composição, sua construção simbólica rima com o texto que chega logo em seguida. Sobre uma música melancólica, a voz *over* – do próprio cineasta, como em nenhum outro filme trabalhado nesta tese – começa a dizer um texto: “O roteiro do filme americano *Impacto Repentino* começa sobre a imagem de três homens atrocemente feridos, no lugar mais sensível de sua anatomia, por tiros disparados por uma mulher. Vingança de um estupro”.

A construção é francamente alegórica. Como escreve Ismail Xavier, em referência a Angus Fletcher, “o discurso tipicamente alegórico apresenta brechas, lacunas, e tal particularidade tende a colocar o receptor numa postura analítica em que qualquer enunciado fragmentado assume a aparência de mensagem cifrada que solicita o deciframento” (XAVIER, 2012, p. 446). O espectador de *Inventário da Rapina* começa por perder-se. Não é fácil fazer a conexão narrativa entre essa imagem altamente simbólica e o texto, retirado de um ensaio de Norman Mailer sobre o quarto filme da série *Dirty Harry*, *Sudden Impact* (Clint Eastwood, 1983) – menos ainda se temos em vista o decorrer do filme. O texto evoca uma *outra cena* (literalmente: outras cenas de outro filme), e o espectador é instado a desvendar as relações entre o enredo de um policial de Clint Eastwood, essa estranha imagem de rochas artificiais avermelhadas e, posteriormente, o país.



*Inventário da Rapina* (Aloysio Raulino, 1986)

Tudo se torna ainda mais enigmático quando a montagem passa a alternar imagens-movimento de uma espécie de torre de transmissão em funcionamento e recortes de fotografias de pessoas negras com os rostos pintados. Raulino não filma, mas o olhar ainda é o que mais interessa. Os reenquadramentos frequentemente salientam os olhos dos sujeitos retratados. O texto continua:

Depois, Harry, o herói, liquida, ele próprio, oito pessoas. Temos também seis flashbacks do estupro. A história mostra quarenta estupros, assassinatos, espancamentos, e outras cenas do mesmo estilo. Em média, alguma coisa acontece a cada três minutos. Tem pra todos os gostos. Uma moça de biquíni é assassinada numa piscina. Logo depois, um negro inteiramente nu é liquidado. “Era preciso matar esse sujeito”, explica Harry, “porque ele corria atrás de uma garota, numa alameda, brandindo um facão de cozinha e uma ereção”. Há um homem pronto para se atirar de um prédio. Harry diz que ele vai sujar a calçada se pular. Isso horroriza de tal maneira o infeliz que ele ameaça vomitar. Harry pede a ele que não faça isso em cima dos bombeiros, que estão lá embaixo. Há um outro assassino. Seu nome é Scorpio. Harry perdeu suas armas. Está no chão. Com o rosto deformado. Puxa então uma faca, presa em sua perna, e enterra na coxa do adversário. O matador urra e se afasta capengando. Harry recupera seu revólver Magnum, atira. Acerta no joelho do outro. Scorpio agora está imobilizado. Harry pula em cima dele pra forçar a confissão.

A fonte das fotografias não nos é revelada no filme, mas um breve trabalho de pesquisa localiza uma fonte surpreendente: o livro *The People of Kau (Die Nuba von Kau, 1976)*, assinado por ninguém menos que Leni Riefenstahl. As fotografias retratam integrantes da tribo Nuba, no Sudão, com uma atenção especial a seus rituais de luta e suas pinturas corporais. Em seu célebre texto “Fascismo fascinante”, publicado na *The New York Review of Books* em 1975 e republicado na antologia de ensaios *Sob o Signo de Saturno*, Susan Sontag parte do livro anterior de Riefenstahl, *The Last of the Nuba (Die Nuba, 1973)*, fotografado no mesmo espaço geográfico, para investigar a reabilitação recente da cineasta nazista nos círculos críticos. Na argumentação implacável de Sontag, não há espaço para titubeio: ao contrário do que querem fazer crer os editores do livro e um conjunto de admiradores que inclui os *Cahiers du Cinéma* e Jonas Mekas, toda a obra de Riefenstahl – incluindo as fotografias africanas – é governada por uma estética fascista. Cada uma das imagens “mostra uma versão de uma presença ideal, uma espécie de beleza imperecível” (SONTAG, 1986, p. 59). A harmonia das composições, a virilidade dos guerreiros Nuba, o culto à força e aos rituais de morte revelam uma continuidade figurativa com os filmes de propaganda nazista. Na análise da ensaísta, “apesar de os Nuba serem negros, ao invés de arianos, o retrato que Riefenstahl faz deles evoca alguns dos maiores temas da ideologia nazista: o contraste entre o limpo e o impuro, o incorruptível e o corrompido, o físico e o mental, o satisfeito e o crítico” (SONTAG, 1986, p. 70).

A investigação da fonte das fotografias reapropriadas em *Inventário da Rapina* nos ajuda a compreender o gesto crítico da montagem de Raulino. A música melancólica – portanto, antitriunfalista –, o texto que enumera cenas de violência atroz, a montagem disjuntiva e, sobretudo, as operações de recorte nas fotografias – que produz reenquadramentos frequentemente irregulares, nada conformes com a estética harmônica, sólida, triunfal que atravessa toda a obra de Riefenstahl –, toda a economia figurativa da sequência desativa o princípio fascista. Ao mesmo tempo, a força indicial dos olhares impressa nas fotografias é assumida pelo filme, que recupera a vivacidade dos rostos Nuba como contraponto à banalidade do mal descrita por Norman Mailer. Como fará em sua desconstrução do monumento, Raulino alia a composição alegórica e a irrupção dos rostos, fazendo emergir no presente do filme a sobrevivência das forças de resistência.



*Inventário da Rapina* (Aloysio Raulino, 1986)

Após a sequência das fotografias, um *travelling* lateral retoma a formação rochosa, agora inteiramente tomada pelo líquido vermelho. O encerramento do texto diz: “Todo o tempo, o herói tem o ar limpo e alerta, de um jovem senador destinado a um grande futuro. Nas cenas em que ele anda tranquilamente nas ruas, podia estar a caminho de sua campanha eleitoral”. A indissociabilidade entre a violência e a civilização aparece já no texto de Mailer: a limpeza, a juventude, o futuro brilhante no ar triunfal de Dirty Harry são a outra face dos estupros, assassinatos, mutilações e torturas que ocupam a economia figurativa do filme, tal como descrita pelo texto.

Logo depois, outro plano enigmático: o recorte de um rosto, com a inscrição Emílio na parte superior. Noutros dois momentos do filme, essa imagem reaparecerá, e nos daremos conta de que se trata da capa do segundo volume de *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*, de Paulo Emílio Salles Gomes. A referência parece fortuita, mas talvez não seja. Não custa lembrar que Paulo Emílio, que fora professor de Aloysio Raulino na USP, é o autor de textos semanais como “Uma situação colonial?” ou “Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento”, que reescrevem a história do cinema brasileiro a partir da perspectiva da colonialidade. Subjaz aos escritos maiores de Paulo Emílio uma preocupação com o neocolonialismo – via Hollywood – na compreensão do cinema brasileiro. A apropriação do ensaio de Norman Mailer também ressoa aqui. *Inventário da Rapina* será um filme pauloemiliano, em sua constante recuperação da colonialidade como categoria central para pensar o país.



*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)

O recurso às alegorias é frequente em *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro*. Em meio às histórias contadas pelos índios, aos depoimentos sobre a organização e a luta, aos testemunhos dos assassinatos de lideranças, às reencenações das retomadas de terra ou aos registros das marchas e assembleias do CRIC, a montagem convocará frequentemente algumas figuras alegóricas, que condensam as forças históricas em jogo. A composição dessas figuras toma de empréstimo os traços da estatuária, que também atravessa o filme do início ao fim: os atores aparecem quase sempre a cavalo, vestidos com terno e gravata ou roupas militares, em postura hierática e filmados em *contra-plongée*. Nesses momentos, a teatralidade da composição, a artificialidade dos figurinos, a trilha sonora onipresente, a vastidão das locações – quase sempre o alto dos morros, sem nenhuma outra presença humana –, as estranhas máscaras que cobrem o rosto convidam à leitura alegórica. Como escreve Ismail Xavier,

O leitor da alegoria está diante de uma incompletude, enfrenta lacunas e seu esforço é procurar a lógica subjacente àquilo que parece não ter lógica (vide a psicanálise); ele procura um princípio de unidade onde o que vê é uma reunião de coisas congruentes, natas. Muitas vezes se defronta com uma montagem-colagem de elementos reunidos por uma operação cujo princípio está fora deles e formando um conjunto no qual a ordem é a do mecanismo – as peças são radicalmente exteriores umas às outras – e não a do organismo vivo com sua solidariedade peculiar (XAVIER, 2012, p. 455-456).

Os figurinos e as máscaras, especialmente, evidenciam o caráter heteróclito das alegorias. A colagem de elementos díspares é especialmente evidente na mais onipresente das figuras, que aparece desde os primeiros planos do filme: quase sempre a cavalo, vemos um homem de terno e gravata, com uma pasta de executivo e a cabeça inteiramente coberta por uma máscara medonha, entre entranha exposta e caveira, muito difícil de descrever. Essa criatura entre homem de negócios e monstro das trevas, entre humano e demoníaco, será uma das chaves do pensamento historiográfico e político do filme: em *Nuestra Voz...*, há uma constante oscilação entre os fatos históricos da luta indígena – retomadas de terra, assembleias, protestos, assassinatos, prisões, torturas – e uma miríade de relatos de fundo sobrenatural, que convergem sempre para uma sinonímia entre a figura do diabo e a do opressor. Longe de tratar esses relatos como simples anedotas, no extremo oposto da separação entre o material e o espiritual que atravessa o pensamento ocidental, a montagem opera por contaminação e entrelaçamento.





*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)

A definição de Isleni Cruz Carvajal (2003) nos é útil:

Mistura de mito, poesia, história e memória popular, esse documentário conjuga uma investigação, uma mise-en-scène e um discurso filmico que se articularam ao longo de cinco anos de experiência com um grupo de indígenas, buscando desvelar entre todos a complexidade de um processo histórico-cultural que vai desde a submissão até a organização para recuperar a terra (que é sinônimo de recuperar a cultura) e fundar o CRIC (CARVAJAL, 2003, p. 211)<sup>109</sup>.

Ainda no início do filme, a banda sonora é ocupada por uma história contada por um camponês, enquanto as imagens dramatizam o relato: dois vaqueiros indígenas, a serviço de um fazendeiro, partem para as montanhas em busca de reses desgarradas do rebanho. Ao chegar ao alto do morro, eles se deparam com um curral inteiramente feito de pedra, hermeticamente fechado, guardado por um “mordomo” que o narrador associa ao diabo. O relato se transforma em pensamento político quando o rapaz começa a contar sobre as atrocidades cometidas contra os funcionários indígenas pelos grandes fazendeiros – que, na

---

<sup>109</sup> Tradução nossa. No original: “Mezcla de mito, poesía, historia y memoria popular, este documental conjuga una investigación, una puesta en escena y un discurso filmico que se articularon a lo largo de cinco años de experiencia con un grupo de indígenas, buscando develar entre todos la complejidad de un proceso histórico-cultural que va desde la sumisión hasta la organización para recuperar la tierra (que es sinónimo de recuperar la cultura) y fundar el CRIC”.

cosmologia da região, são chamados pelo nome do diabo. Durante toda a sequência, a montagem convoca as figuras alegóricas e produz uma associação constante entre o conquistador espanhol, o guardião do gado, o terratenente, o carabineiro e o diabo.

Ainda que os figurinos ou as máscaras os diferenciem, alguns elementos marcam a continuidade figurativa entre uns e outros: os cavalos, as esporas, o hieratismo, o isolamento na paisagem. Contra a história oficial e a farsa democrática colombiana, que pressupõem uma separação entre o capital e o Estado, entre o militarismo e o governo, o filme encontra na alegoria uma continuidade figurativa entre as formas de opressão, que remontam ao projeto colonial e seguem sua metamorfose no presente do país. O texto da banda sonora de *Nuestra voz...* – seja nos momentos de *voz over*, seja nos depoimentos dos indígenas – atravessado por uma sinonímia recorrente entre o conquistador espanhol, os senhores de terra, os empresários e o diabo, essa figura sincrética que, na cosmovisão cauca tal como assumida pelo filme, representa uma força maligna ao mesmo tempo sobrenatural e histórica. O modo como a encenação alegórica é convocada pela montagem, de forma sempre entrelaçada com o registro documental, é um dos traços distintivos da economia figurativa de *Nuestra Voz...*

### Teatralidade e performance



*Inventário da Rapina* (Aloysio Raulino, 1986)

O prólogo alegórico de *Inventário da Rapina* – centrado no texto de Mailer – se encerra com o aparecimento do rosto de um cantor de rua, de óculos escuros e boina, a cantar uma canção: “*O que é que vocês têm na cabeça? / O que é que vocês têm na cabeça? / Pra me autuar no artigo da lei / sem saber se fumei / ou se dispensei? / Me tira essas argola do meu braço / Me tira essas argola do meu braço / Pois sou um homem livre / Como aquele pássaro / Prometo não mais beber pinga / Prometo não fumar cigarro / Mas da malvada eu não largo / Mas da malvada eu não largo / É ê...*”. A imagem é tipicamente rauliniana: o rosto negro em foco, a rua desfocada ao fundo, a autoconfiança exuberante do modelo. Ela também revela, no entanto, um traço singular da economia figurativa deste filme: o investimento decidido na performance e na encenação.

Diferente da figuração da presença da cantora em *O Tigre e a Gazela*, que evidenciava a improvisação do canto, as desafinações, a embriaguez e o caráter fortuito do encontro entre essa mulher e o cineasta, o que brilha no cantor de *Inventário da Rapina* é seu domínio pleno sobre a própria performance: o violão bem executado, a voz experimentada, os meneios de cabeça calculados, a precisão e a delicadeza do vibrato. O enquadramento bem fechado em seu rosto, com o fundo desfocado, intensifica a teatralidade da cena e participa de uma economia figurativa em que a encenação preparada, composta para a câmera, dará o tom.



*Inventário da Rapina* (Aloysio Raulino, 1986)

Na sequência da aparição do cantor, um outro rosto negro ocupa o centro do quadro. Após um breve silêncio, como se esperasse o aviso do diretor, ele dispara um texto dito com veemência: “Eu não vou mais lá naquela firma lá. Aquela firma lá dos irmão, limitada? De

araque, meu. Quem corre atrás do pato é o ganso. Eu não vou lá. Eu quero é o bão. Aquela firma lá? De araque, meu. Eu quero é o bão. Eu não tô devendo nada pra vocês. Vocês é que tão devendo pra mim, meu”. Um corte nos conduz a um close-up do mesmo homem, com os lábios cerrados. A banda sonora repete as duas últimas frases, ouvidas no plano anterior.

A repetição das palavras, já presente no texto dito em som direto e ressaltada na duplicação na banda sonora, chama a atenção para o caráter artificialoso da encenação. De forma muito diferente ao que ocorria nos filmes dos anos 1970, o texto dito parece preparado, ensaiado. A cotidianidade da situação encenada, a espontaneidade dos atos de fala e o imprevisto do encontro, traços que definiram o estilo de Raulino durante toda a década anterior, são profundamente deslocados em *Inventário da Rapina*. O filme de 1986 é povoado de leituras de poemas, breves encenações, performances – situações dramáticas que denotam seu caráter de preparação.

Em “A invenção da teatralidade”, Jean-Pierre Sarrazac traça, a partir de Bernard Dort e Roland Barthes, as relações entre o teatro moderno e a “liberação do potencial de teatralidade” (SARRAZAC, 2013, p. 58). Para o autor, a autonomização em relação ao ilusionismo do teatro burguês conduz o teatro à sua especificidade, à centralidade dos elementos cênicos – corpos, vozes, objetos, *décor* – em relação à representação de um texto. O teatro moderno “não é mais o lugar de um transbordamento anárquico do real, mas um espaço virgem, um espaço vazio, uma página em branco em que vão se inscrever os hieróglifos em movimento da representação teatral” (SARRAZAC, 2013, p. 58). Em *Inventário da Rapina*, essa página em branco é o espaço frequentemente esvaziado, ocupado por um só corpo; os hieróglifos são, com frequência, a palavra poética.



*Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986)*

Em *Inventário da Rapina* não há qualquer ilusão, analogia ou simulacro de realismo. O filme é inteiro marcado por uma intensa teatralidade, por um investimento no acontecimento cênico como presença fundante. Tamy Marrachine, companheira de Raulino à época, passa batom nos lábios em frente a um computador. A cena poderia ser o início de uma trama ficcional qualquer, não fosse esse olhar fulminante ao fim do plano, que desarma a ficção e mergulha o espectador na superfície densa das aparências. A preparação da cena, os bastidores da encenação recuperam aqui sua literalidade.



*Inventário da Rapina* (Aloysio Raulino, 1986)

Instantes depois, Tamy dirá, numa varanda alta com prédios ao fundo, um breve e enigmático enunciado poético, de procedência desconhecida: “A situação da poesia e do poeta nos dias de hoje. Solidão e rebelião. Octavio Paz. Mas, como tudo tem dois lados, aqui fica o meu abraço aos poetas do alado”. De volta ao interior do apartamento, sobre a imagem de Tamy na janela, ouvimos novamente sua voz, na leitura da última estrofe do poema *Pelos 40 anos da morte de García Lorca*, de Claudio Willer:

e acharam tudo muito bonito  
gostaram demais dos textos  
de fato, era um grande poeta  
e ficou por isso mesmo

Raulino parece reafirmar, na invocação do binômio solidão/rebelião, na retomada do poema melancólico e raivoso de Willer, ou ao filmar a companheira, em seu próprio apartamento, a insularidade que é tão própria de *Inventário da Rapina*, esse filme de acontecimentos cênicos dispersos, fragmentários, conjunto exuberante de variações sobre o

mesmo motivo espalhadas na montagem-colagem. Em Raulino, o esvaziamento da cena – comum ao teatro moderno – caminha lado a lado com a introspecção. O rebelde olha para dentro de casa, para dentro de si, para melhor enxergar o país lá fora.



*Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986)*

A sequência dominada pela presença de Tamy termina com ela andando de um lado para o outro, na calçada de uma rua movimentada, atordoada em meio ao ruído dos carros. O filme mais pessoal de Raulino é quase um filme privado, de tão hermético e misterioso; ao mesmo tempo, por ser um filme de Raulino, nunca está distante da rua, do movimento da cidade ou da história do país.



*Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986)*

O gesto alegórico, a teatralidade e a introspecção se encontram em um dos planos mais desconcertantes de toda a obra de Raulino. O cineasta da rua, do encontro com o outro, volta a

câmera para seu próprio rosto. Na penumbra, sem música de fundo, ele conta uma história, com um trabalho vocal muito próprio e uma gestualidade singular:

Então, eu ia encontrar com ela, a minha mulher. Quis dar um livro pra ela. De presente. Então achei uma livraria aberta. Era de noite. Entrei. Comecei a procurar o livro, não achava o livro que eu queria dar pra ela. Procurei mais, procurei mais. Tava de costas pra rua. Comecei a ouvir um ruído, um som. Parecia o som de uma voz humana, mas eu não sabia se era uma voz humana mesmo. Era como se fosse um grunhido. Uma coisa quase inumana. E desse grunhido, eu sentia que parecia que vinha de uma, de uma, do fundo de uma caverna. De um poço, sem fundo. Era um ruído que se repetia. Um som que se repetia. Eu custei a olhar pra fora. Tava procurando o livro que eu queria dar pra ela. De repente eu me virei e vi o seguinte. Uma figura humana, um negro, como se tivesse chegado do inferno, alto, muito magro, muito faminto, muito esquelético, com os olhos muito grandes e esbugalhados. Quase na rua, quer dizer, quase na calçada ali, na fachada da loja dos livros, da livraria, tinha uma banca, uma banca onde tinha vários livros expostos, assim, quase na horizontal. Esse homem tava com um terno, um terno com enchimento, assim, um terno todo estrapilhado. Como aqueles mendigos da televisão. É, é, que a gente via antigamente. Esse homem, então, folheava um a um os livros e repetia o seguinte som: ‘Já entendi, não entendi, já entendi, não entendi’. Isso vinha como uma melopeia, um som, como se fosse um som tribal, um canto tribal. Eu achei o livro que eu queria. Comprei o livro e saí, correndo, quase, dali, pra encontrar com ela.

O homem da história contada por Raulino poderia ser um personagem de seus filmes dos anos 1970: Arnulfo de *Teremos Infância*, o homem com a máscara de gás em *Lacrimosa*, algum dos rapazes da praça de *O Tigre e a Gazela*. No entanto, não o vemos. O léxico é cinematográfico – as variações de intensidade e volume, o som que vem do fora de campo e depois tem sua fonte revelada, as descrições detalhistas do personagem –, mas a imagem é puramente literária. Como na alegoria, o cineasta se refere a uma outra cena, que não vemos, e que funciona como uma mensagem cifrada, a requerer uma decifração por parte do espectador. A fábula, no entanto, não contém nenhuma moral perceptível. Apenas a rememoração de um real misterioso, um som desconhecido, uma figura fantasmática, quase surrealista. Raulino elabora sob a forma da palavra e do gesto o impacto desse encontro com os fantasmas de um país assombrado por seu passado violento e avassalador.



*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)*

Ao contrário da imagem ausente na introspecção performática e rememorativa de Raulino, Marta Rodríguez e Jorge Silva decidem tomar o caminho oposto na relação com a memória: a partir dos testemunhos dos indígenas, reencenam as histórias de luta, com atenção especial ao evento fundador das retomadas de terra. Numa das sequências mais belas do filme, uma multidão indígena se apropria de um terreno. Saltam a cerca com seus facões e enxadas, desbastam o mato, começam a esgravatar a terra.





*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)*

Se o que impressiona em *Inventário da Rapina* é o poder de evocação da imagem ausente – nas palavras de Raulino, a figura rememorada recupera sua vivacidade –, em *Nuestra Voz...* o que nos arrebatava é justamente o contrário: a qualidade de presença que irrompe na reencenação. Muito mais do que ilustrar o testemunho, a potência dessas imagens reside em seu caráter performático: ao reencenar a retomada, é como se os trabalhadores tivessem a chance de viver novamente a emoção da rebelião; a imagem se tingiu de uma dimensão acontecimental, materializada nos sorrisos das mulheres ao atravessar a cerca, no gesto do menino que brande o facão.

A teatralidade reaparece aqui – cindida, no entanto, por dentro. No terreno virgem reocupado pelos corpos dos índios, salta aos olhos a “visibilidade do artifício” que o cinema moderno tomou emprestado ao teatro do século XX, como escreve Denis Levy (1999). Se é verdade que a situação dramática e as ações dos atores correspondem ao protocolo ficcional

da representação de um evento passado, a verossimilhança dos eventos é perturbada pela artificialidade das poses e dos gestos e, no mesmo movimento, pelo caráter performático da reocupação do terreno.

Por um lado, Rodríguez e Silva tomam parte nessa empreitada comum da teatralidade moderna. Por outro, perturbam a ilusão ficcional por uma outra via: a da inscrição do real, como em *Iracema – Uma Transa Amazônica* (1974). Como escreve César Guimarães sobre o filme de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, há sempre uma sobra na representação: “o resíduo presente nos gestos, na presença do corpo, do falar, do modo de olhar, um resto de coisa que não se dobra à cena preparada” (GUIMARÃES, 2011, p. 73). Ao mesmo tempo mais teatrais e mais documentárias do que a ficção verossímil, as reencenações em *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* produzem um duplo excesso, de artifício e de real, que perturba a cena.

### Desvios



*Inventário da Rapina* (Aloysio Raulino, 1986)

Ao final da história contada por Raulino, num novo plano no mesmo espaço, a câmera se afasta e revela Tamy Marrachine a mostrar o tal livro referido no relato: *O Livro de Areia*, de Jorge Luis Borges. Um corte abrupto conduz então a uma praia, onde a frase “Viva o meu Brasil” escrita na areia é desfeita, duas vezes, pela ação das ondas. Na banda sonora, o marulho se mistura aos primeiros acordes de “Aquarela do Brasil”, a soar em um trompete tocado sem virtuosismo. A imagem é uma das sínteses de um gesto frequente tanto em Raulino quanto em Rodríguez/Silva: o desvio, ao modo debordiano/situacionista, das imagens e discursos oficiais. O deslocamento do sentido original de qualquer elemento a partir da

remontagem, proposto como estratégia artística e política por Guy Debord e Gil Wolman em seu *Mode d'emploi du détournement* publicado pela primeira vez na revista belga *Les Lèvres Nues* em 1956, aparece aqui sob uma forma singular: Raulino literaliza o procedimento e submete o discurso tipicamente ufanista à prova de seu apagamento pelas ondas, ao mesmo tempo em que o submete a uma aproximação inesperada com a canção igualmente ufanista de Ary Barroso, corroída na banda sonora por sua execução pobre.



*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)*

Os gestos de desvio são ainda mais incisivos e frequentes na economia figurativa de *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro*. Podem ser sutis e irônicos, como quando, na figuração de uma procissão, o ângulo escolhido para filmar um padre segurando o sustentáculo do altar da santa padroeira faz ecoar na cena religiosa uma iconografia militar. A haste de madeira mais parece uma metralhadora em riste, assim como a cruz longilínea na

mão do político bem vestido, no plano seguinte, terá ressonâncias figurativas das muitas espadas de conquistador que vimos ao longo do filme.



*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)*

Após uma enumeração detalhada das práticas de tortura perpetradas pelas forças do Estado colombiano contra as lideranças indígenas encarceradas, um militante do CRIC afirma: “Eles desataram uma violência que não está escrita na história. Porque não houve quem escrevesse a nossa história”. É então que o filme passa a convocar um conjunto de imagens da fachada e do interior da Academia Colombiana de História, ao som de uma marcha militar. Tanto no modo como destaca as placas comemorativas na parede quanto na convocação de imagens de uma cerimônia de agradecimento aos militares dentro da academia, a montagem sublinha o alinhamento da instituição acadêmica com o militarismo.



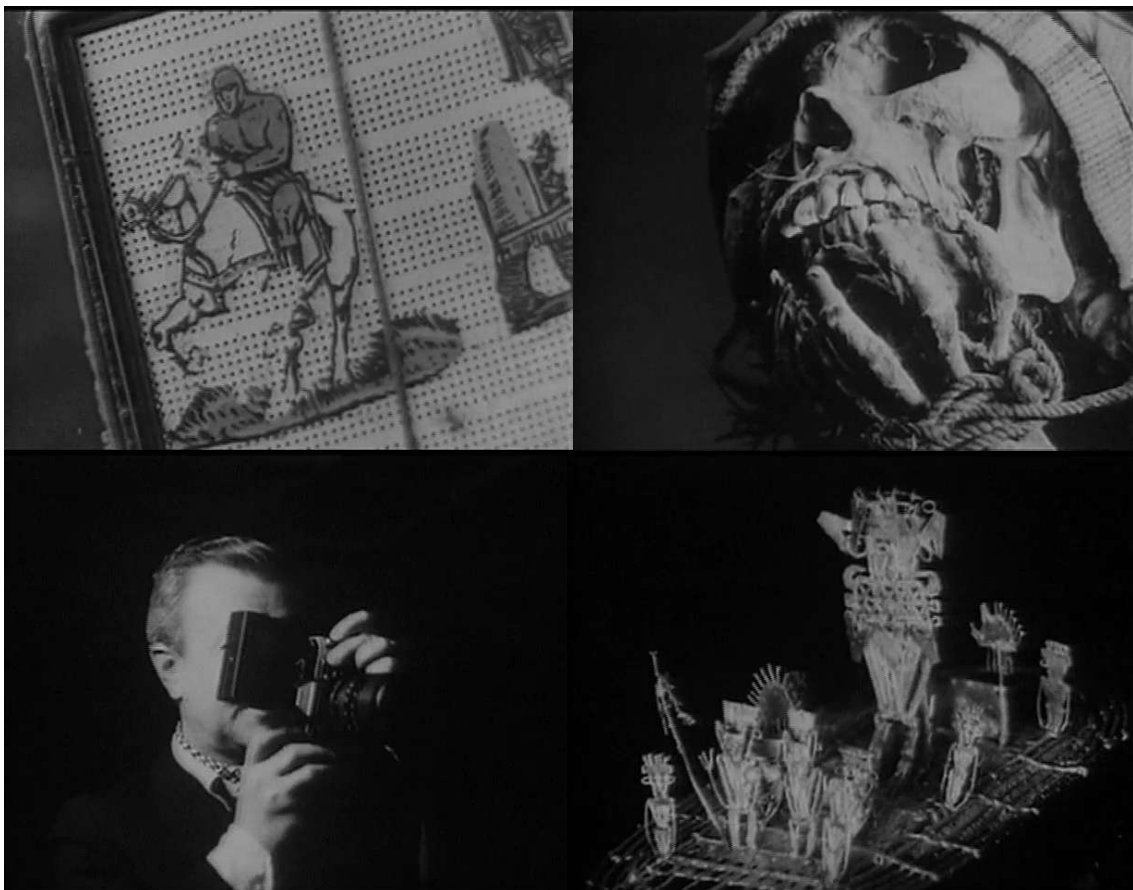
*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)*

Na cerimônia, ouvimos a voz do orador que diz: “A história da Colômbia foi ensinada nas escolas militares. Os membros das forças armadas foram também professores de história”. O tom celebratório do discurso – que destaca a “colaboração desinteressada, entusiasta e fecunda” entre historiadores e militares – é contestado pelas operações de deslocamento, que fazem emergir – no reenquadramento dos detalhes arquitetônicos, na associação com as palavras anteriores dos líderes indígenas – a associação entre violência e historiografia, entre o uso da força e a verdade acima de tudo (como na expressão latina *veritas ante omnia* que decora a fachada da academia). Não por acaso, a breve sequência se encerra com o aparecimento de uma tropa de militares para reprimir as marchas das organizações indígenas.



*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)*

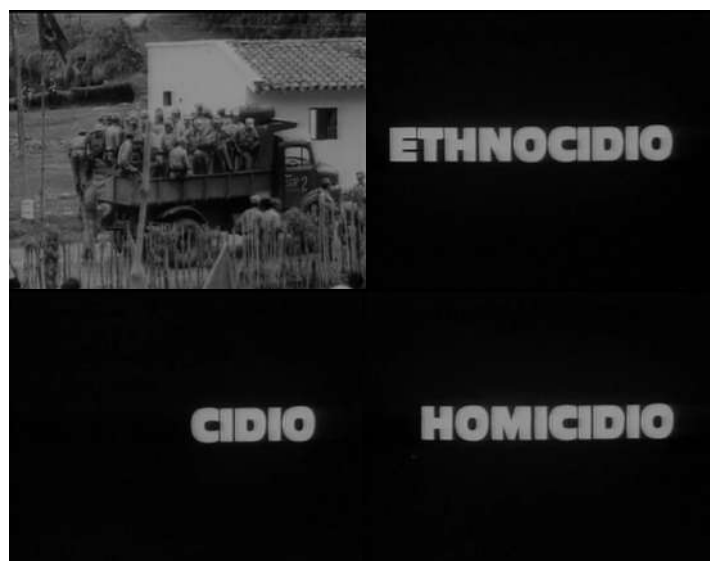
Novamente a partir das palavras do líder indígena – que diz da indissociabilidade entre a luta e a recuperação de uma história do ponto de vista indígena, que não se ensina nas escolas colombianas –, a montagem articula novos recortes da fachada da academia. O desfoque incisivo da palavra “história” – acompanhado de uma música contundente – é seguido de um letreiro que diz: “recuperação crítica de nossa história”. Em seguida, o retrato de uma mãe indígena com sua filha nas costas é sucedido por mãos que sintonizam um aparelho de rádio e por outras imagens da vida doméstica indígena. Uma voz vinda do rádio diz: “Hoje é 12 de outubro, dia do descobrimento da América. Dia da raça, dia da festa nacional. Dia de uma raça inexistente, posto que índios já não temos. E os que restam são de museu. De todas as maneiras, essa celebração nos serve como pretexto para o *weekend* mais longo do ano”. Os retratos e as cenas domésticas restituem a presença que a voz oficial quer apagar.



*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)*

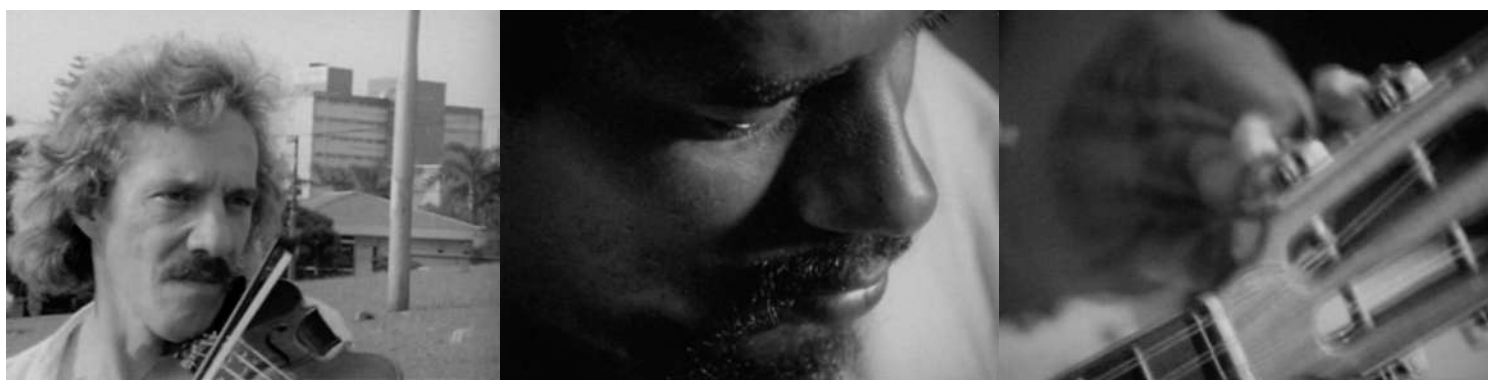
O discurso radiofônico, eivado do colonialismo mais atroz, parece fictício, de tão ultrajante em seu apagamento completo da presença indígena e a transformação da data histórica em celebração e feriado. Mas ainda ressoa nos planos seguintes, quando a câmera se aproxima do rádio para revelar a figura de um super-herói típico estadunidense a cavalo, ao passo que a montagem convoca a figura de uma múmia da região do Cauca, enquanto ouvimos a voz de um líder indígena: “Sempre se celebra o dia da chegada do espanhol. Para nós esse dia de celebração é um dia desgraçado. A chegada do espanhol representa para nós a derrota, o dia que destroçaram nossa civilização, nossa raça”. A câmera passeia pela estrutura óssea dessa múmia envolta em cordas, amordaçada, que já havia aparecido antes – justamente numa justaposição com a estátua do colonizador espanhol. A colonialidade se redobra no presente: a figura do conquistador espanhol ecoa no super-herói dos quadrinhos; o neocolonialismo imperialista ressoa no uso de um anglicismo pelo locutor do rádio; o processo de apagamento da história se sofisticava na museificação dos povos indígenas, que aparece sob a forma dos artefatos da região do Cauca expostos em um museu e fotografados por um branco com cara de gringo.

Não há maneira mais eficaz de neutralizar a força dissensual da história do que transformá-la em artefato de museu. Enquanto os índios do Cauca resistem em sua luta de sobrevivência e organização política, enquanto batalham a duras penas pela recuperação de sua história e pela construção de uma outra história no presente, os discursos oficiais falsificam a historiografia e a museificação apazigua a violência do conflito presente. Mas se a operação hegemônica mumifica o passado para melhor controlar o presente, a operação do filme é a oposta: desviar as imagens e sons oficiais para revelar a violência de sua linguagem; remontar os elementos para fazer emergir as forças de resistência sufocadas pela hegemonia. Enquanto vemos a múmia, ouvimos o testemunho de um líder do CRIC: “A chegada dos espanhóis para nós, indígenas, foi o desastre. Porque foi perder nossa cultura e nossas riquezas”. Ao conchamar os companheiros à luta pela raça e pelos direitos, o testemunho se transforma em exortação: “Porque o indígena, desde o princípio, foi guerreiro. Foi lutador”.



*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)*

A sequência culmina na chegada de um caminhão de militares a uma marcha do CRIC, seguida por um letreiro que começa com a palavra “etnocídio”, para depois remontar sua grafia em “homicídio”. Enquanto isso, ouvimos a voz do líder: “Eles seguem nos tratando como selvagens, como cachorros. Somos obstáculos para eles”. O que a historiografia hegemônica desenha como uma linha evolutiva, feita de eventos históricos findos – o apagamento da raça original, a transformação dos povos indígenas em artefatos de museu –, a montagem recompõe como uma série de correspondências figurativas: o etnocídio incompleto perpetrado pela colonização espanhola continua nas torturas, no encarceramento e nos assassinatos de lideranças indígenas praticados com frequência pelo governo colombiano.



*Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986)*



Em *Inventário da Rapina*, o desvio muitas vezes acontece nas repetições diferidas, na ressonância interna de elementos muitas vezes distantes na duração do filme. O melhor exemplo é o que acontece com um plano de um músico branco tocando a Marselhesa em um violino em um parque, que aparece num repente ainda no primeiro terço do filme. Esse plano só encontra seu sentido – desviado – na aparição, vários minutos depois, de uma cena interna com um homem negro afinando um cavaquinho. Enquanto o rapaz manuseia o instrumento, uma voz diz: “Ele disse: minha raça é a raça negra. Respondi: essa é a minha raça. Ele disse: minha raça é a raça branca. Respondi: essa é a minha raça. Ele disse: minha raça é a raça amarela. Respondi: essa é a minha raça. Ele disse: minha raça é a raça indígena. Respondi: essa é a minha raça”. É só na conjugação promovida pela montagem que ambos os planos ganham sentido: a branquitude do primeiro músico é ressaltada; a negritude do segundo aparece como diferença crucial; a racialidade oculta no hino francês é evocada.



*Inventário da Rapina* (Aloysio Raulino, 1986)

Como escrevem Debord e Wolman, “a interferência mútua de dois mundos sensíveis, a colocação em presença de duas expressões independentes, ultrapassa seus elementos primitivos para promover uma organização sintética de eficácia superior” (DEBORD & WOLMAN, 2014, p. 23). A eficácia sintética dos planos da praia em *Inventário da Rapina* se desdobra no fragmento seguinte do filme, um plano-sequência que percorre uma aglomeração de transeuntes em torno de uma fanfarra que executa a “Aquarela do Brasil” iniciada nos planos anteriores. Na cena, um palhaço negro dança com uma boneca do tipo Nega Maluca, com os trajes da fantasia de carnaval surgida em 1950, inspirada pela marchinha homônima de Evaldo Rui e Fernando Lobo. A câmera inicialmente acompanha o palhaço – que tem uma placa publicitária de uma loteria nas costas –, mas logo o abandona para observar os outros insólitos personagens que ocupam o espaço: um sujeito com uma perna de pau, uma moça vestida de Emília do Sítio do Picapau Amarelo, um Papai Noel, os integrantes da fanfarra, um outro palhaço branco.

A cena condensa uma profusão diversa de simulacros que habitam a cultura de massa brasileira naquele momento, numa confusão extraordinária entre o carnaval, a literatura nacional, a presença imperialista estrangeira, a publicidade capitalista. Na proposição de Debord e Wolman, “todos os elementos, tomados não importa de onde, podem se tornar objeto de novas aproximações” (DEBORD & WOLMAN, 2014, p. 23). É o que faz a câmera de Raulino ao percorrer a multidão, traçando continuidades figurativas entre elementos assombrosamente díspares – que, no entanto, ocupam o mesmo espaço de uma rua de São Paulo. Ao mesmo tempo, não há ironia ou deboche. Se, como parafraseia Anita Leandro, o desvio é “uma espécie de paródia séria, na qual a acumulação de elementos desviados, longe de querer suscitar a indignação ou o riso, remetendo a uma ideia de obra original, marca, ao contrário, a indiferença em relação a um original vazio de sentido e esquecido” (LEANDRO, 2012, p. 7), a câmera de Raulino produz deslocamentos de sentido ao se instalar em uma floresta de simulacros, no mesmo movimento em que persegue, sempre, o mistério do olhar sob a maquiagem em cada rosto mascarado.

Se o Guy Debord cineasta sempre se recusou a produzir novas imagens e se dedicou rigorosamente a desviar o sentido dos clichês do espetáculo, Raulino se apropria da prática do *détournement* em suas composições de elementos díspares e suas interferências mútuas que deslocam o sentido original, mas, no mesmo movimento, insiste no gesto de inscrição e no mergulho nas entranhas do real. Em *Inventário da Rapina*, há sempre uma sobrevivência do

rosto por debaixo da maquiagem, um mistério do olhar por debaixo da máscara, uma visceralidade nunca reduzida à função-espetáculo.

### **As sobrevivências do rosto**



*Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986)*

Noutra sequência de aglomeração na rua, o enquadramento começa por percorrer a fachada do Theatro Municipal, até descobrir um conjunto tocando forró na rua, paramentado com os figurinos típicos. Os músicos – provavelmente migrantes nordestinos a tentar a vida na metrópole – são observados por uma pequena multidão de homens e mulheres negros e mestiços, cujas feições se aproximam daquelas de Deutruedes e seus amigos em *Jardim Nova Bahia*. É então que a câmera abandona o plano geral para se concentrar no rosto do vocalista mirim. O menino nos encara, com um olhar decidido e inquietante, sustentado durante longos segundos. A força do rosto, uma vez mais, perturba a figuração.



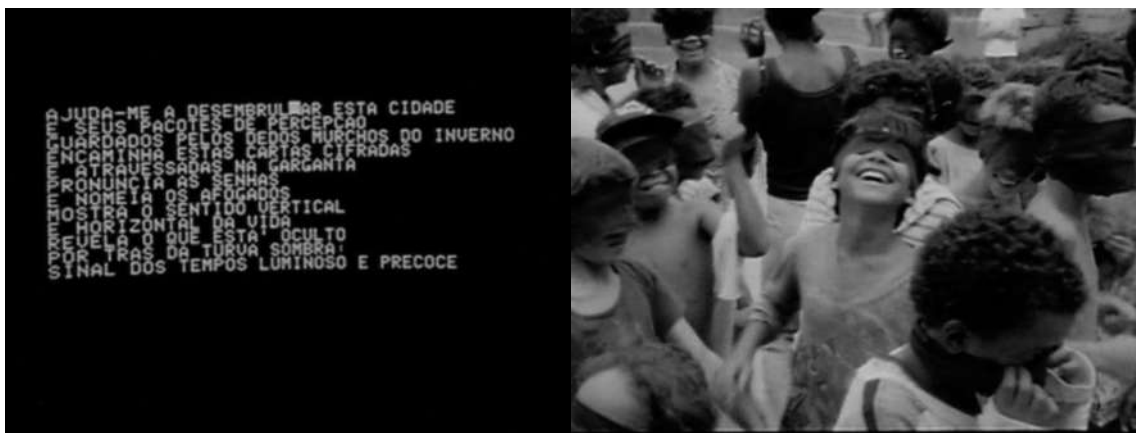
*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)*

Se Raulino desarma o plano geral para concentrar-se na fixidez do rosto e do olhar incisivo, Rodríguez e Silva realizam o movimento simetricamente oposto. Numa sequência extraordinária, começamos por ver o rosto de um líder indígena em um conjunto de imagens fixas, enquanto uma voz *over* relata o assassinato do militante pelo governo colombiano. As imagens se fundem umas às outras, como se se tratasse de uma colagem a partir de fotografias que restaram do mártir. De súbito, a boca do fotografado começa a se mexer e, em som direto sincrônico, ouvimos um de seus discursos à assembleia. O mesmo procedimento é repetido com o rosto de outro dirigente, ambos assassinados durante o período de realização do filme. Nesses gestos de montagem, é como se o filme, por um momento, desfizesse a operação mortífera da hegemonia – o congelamento da imagem do líder numa fotografia mortuária – e devolvesse, em imagens-movimento, a vida ativa do militante em sua interação com os companheiros da assembleia; como se o movimento recobrado pela imagem na montagem correspondesse a uma espécie de ressurreição possível, no tempo do filme, no tempo da partilha da palavra, do rosto assassinado.



*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1982)*

Como em tantos filmes de Raulino, toda a economia figurativa de *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* é pontuada por retratos de trabalhadores, muitas vezes com o olhar no eixo da câmera. A reescrita da história do ponto de vista indígena e a narrativa da organização progressiva da militância caminham ao lado de um impressionante inventário de rostos, que atestam com sua presença fulminante a sobrevivência de um povo que a história oficial quer apagar. Emergindo dos escombros da história, esses olhares vêm perturbar a figuração do povo, dilatá-la, exceder com sua singularidade as figuras coletivistas da marcha ou da assembleia reunida.



*Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986)*

Em Raulino, o movimento de escavação em busca da sobrevivência dos rostos em meio à ruína é também frequente. Numa sequência perturbadora de *Inventário da Rapina*, no

entanto, esse movimento é bloqueado. A sequência começa com um longo fragmento do poema “O dia seguinte”, de Claudio Willer:

*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*

O poema instiga a imersão no real, o rompimento do véu que cobre o cotidiano, o ímpeto revelatório que impele a câmera de Raulino desde *Lacrimosa*. E, no entanto, uma multidão de crianças salta e dança em frente à câmera, com os olhos cobertos por um tecido preto. A câmera se move entre as crianças, busca os rostos vendados, enquanto elas dançam, pulam, se mostram e se misturam umas às outras, ao som de um longo fragmento da canção “Não vá pro quarto chorar” (1978) de Guilherme Arantes:

*Nós somos a nova safra dos homens/Nós temos muitas missões a cumprir/Embora sempre pareça mais fácil/Das decisões sérias a gente fugir/Eu quero ver os espíritos jovens/Usando todos seus potenciais/Independentes de modas que passam/Vivendo de acordo com seus ideais/Não vá pro quarto chorar/Que a infância já acabou/Pra quem já principiou/A caminhada/Auge da vida/Esqueçamos de bobagens/Se ainda temos tantas viagens*

A obsessão pelo olhar-câmera que atravessa a obra inteira de Raulino rebate nesses rostos que não nos devolvem mais o olhar. A teatralidade, o gesto alegórico, a busca pelo rosto, todos os traços figurativos mais instigantes de *Inventário da Rapina* se precipitam nessa performance singular. De um lado, a sonoridade da canção – assim como o movimento perpétuo das crianças – instila um sentimento utópico na cena. De outro, as vendas impedem a devolução plena dessa energia figural que o cinema de Raulino soube elaborar noutros

momentos com tanto vigor. Justamente no ponto mais sensível da anatomia humana que sempre interessou ao cineasta – os olhos das crianças –, o filme interpõe um anteparo.



*Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986)*

É então que a alegoria ganha uma dramaticidade nova, quando passamos a ver as crianças vendadas mais de perto, a saltar em câmera lenta, ao som do *Requiem* de Mozart. O mesmo movimento da missa fúnebre – a *Lacrymosa* – que dá título ao filme de 1970 ressurge nessas outras crianças, agora saudáveis e saltitantes, mas com uma venda nos olhos. A lembrança das crianças amedrontadas pela perseguição da câmera de Raulino, a devolver um olhar entre o horror e o desafio, ressurge inevitavelmente uma década e meia depois.



*Lacrymosa (Aloysio Raulino & Luna Alkalay, 1970) + Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986)*

Se o gesto da montagem já era contundente em *Lacrimosa*, ao sobrepor a música de Mozart aos olhares das crianças faveladas, em *Inventário da Rapina* as intervenções se tornam ainda mais incisivas: as vendas nos olhos denotam uma preparação cênica, apontam para a performance voltada especialmente para o filme; a câmera lenta desnaturaliza o movimento das crianças, ressalta as contorções do rosto, desfaz os sorrisos, abstrai os contornos; a música então chega para acentuar o gesto alegórico, ao injetar um sentimento fúnebre em uma performance que, até ali, parecia alegre.



*Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986)*

Algo muito diferente ocorrera antes. Toda a sequência com o filho pequeno de Raulino, Tavinho – um conjunto de planos domésticos do menino brincando, fazendo caretas, escrevendo à máquina, se balançando na rede – é atravessada por um sentimento que parece em sintonia com a alegria infantil. A obsessão com o olhar vem acompanhada do primeiro movimento do Concerto para Violino em Lá Menor de Bach, justamente um *allegro*. Como poucas vezes na obra de Raulino, a banda sonora parece intensificar o sentimento que já se desprende da cena, e não atuar como contraponto.





*Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986)*

Após a sequência com as vendas, o Requiem continua a soar no plano seguinte: uma vista noturna de São Paulo, com as luzes da cidade acesas e um céu estrelado ao fundo. Se o diafragma se fechava no crepúsculo sobre os prédios ainda no início do filme, aqui o movimento é oposto: a luminosidade da cena cresce no decorrer do plano. A utopia contrariada de *Lacrimosa* ressurge: o lamento fúnebre da música de Mozart rebate na noite de São Paulo, na beleza das luzes que se acendem aos poucos. A vista noturna se completa com um conjunto de planos azulados da noite paulistana, ao som da canção de *Falando de tristeza* de Luiz Melodia: “Falando de pobreza sem ser triste/Falando de tristeza sem ser pobre/Ah, há quanto tempo?/Ah, quanto custa hoje em dia?/Que não sei de nada/Quis saber de tudo...”. Os versos iniciais poderiam ser uma síntese do gesto cinematográfico rauliniano: como na dança do bandido Escorregão em *O Porto de Santos*, como no forró de *Jardim Nova Bahia*, filmar a pobreza em Raulino não rima com lamentação. E mesmo quando o lamento chega e se torna literal – no uso do Requiem –, há sempre uma riqueza figurativa imensa a habitar o gesto.



*Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986)*

É então que *Inventário da Rapina*, finalmente, encontra plenamente o encontro: novamente, ressurgem os rostos das crianças, seus olhares frontais a desafiar a cena. A montagem conjuga o aparecimento desses olhares e as paisagens da cidade, entre elas a fachada do Tribunal de Justiça. Dois longos fragmentos do poema “Viagens 3”, de Claudio Willer, são conjugados e lidos na voz *over* que ocupa a banda sonora:

“sei que estou em minha terra  
não o país amordaçado e sangrado  
dos vômitos alaranjados  
e bandolins cegos da repressão  
não o país das fantasias de poder  
(ampola de bismuto escrachada sobre a face do planeta  
e gosma paranóica escorrendo de todos os jornais)  
não o país torturado                    esmagado e prostituído

suas noites encarceradas em cofres-fortes  
e posto à venda a preços de ocasião  
não este país fantasmagórico  
que se quer presente o tempo todo  
e tenta invadir até mesmo o nosso sono  
porém outro país  
redescoberto agora                    mais uma vez  
neste encontro dos nossos olhares  
outro país  
que ainda lateja  
sob o tapete trêmulo do Terceiro Mundo  
algo explode a leste do tempo  
estamos invadindo o coração da história  
estamos vestindo as horas de outra cor  
enquanto nos abraçamos e nos beijamos  
no centro desta cratera  
de um vulcão extinto faz quarenta milhões de anos<sup>110</sup>

A montagem alterna entre o país fantasmagórico e obsedante – o das fantasias de poder gravadas em pedra, da cidade voraz e imparável – e o outro país, impresso no encontro dos olhares do cineasta e das crianças. É como se os rostos das crianças fizessem face ao inventário das ruínas de uma civilização amordaçada e encarnassem a promessa de um outro país, latejante, apenas vislumbrado. A sequência termina com uma nova imagem do crepúsculo sobre os prédios e o rosto na capa do livro de Paulo Emílio, que paira sobre samambaias ao fundo.

---

<sup>110</sup> Neste caso, como se trata de um poema longo, preferi emular o espaçamento dos versos na página que está presente edição de *Jardins da Provocação* impressa na antologia *Estranhas experiências e outros poemas* (2004).



*Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986)*

A sequência final começa com um gesto com grande poder de síntese: um dos meninos da performance retira a venda e sorri para a câmera, confiante e alegre, confirmando que o encontro dos olhares é, enfim, uma utopia possível. A montagem convoca outro menino sorridente, enquanto começamos a ouvir novamente a Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro de Gottschalk. Dois planos se seguem: uma palmeira filmada em *contre-plongée* e um pequeno barco de passageiros a deixar uma baía, com uma bandeira tremulante do Brasil. Enquanto as variações de Gottschalk rompem a integridade melódica do Hino Nacional, a montagem de Raulino desintegra o país dos símbolos nacionais, dos hinos patrióticos e das bandeiras, e o contrapõe aos rostos das crianças sorridentes e curiosas.



*Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986)*

O filme termina com uma menina, vestida de bailarina, saltitando em busca de bolhas de sabão na calçada, em frente a um edifício imponente tomado por pichações de protesto. Como Tamy em meio aos carros, ela corre de um lado para o outro, imersa na brincadeira. A câmera busca seu rosto e as melancólicas variações de Gottschalk continuam a ressoar, enquanto a euforia infantil enche a tela. O último plano é misterioso: numa superfície espelhada, alguém (o próprio cineasta?) acena para nós, como numa despedida. O luto e a alegria, a meditação sobre o país arruinado e a promessa encarnada de um outro futuro, as utopias sessentistas e a reflexividade de fim de década, o coração do cinema de Aloysio Raulino vibra uma vez mais.

*Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* é uma espécie de canto do cisne. É, provavelmente, o último grande filme em que as maiores utopias do Nuevo Cine Latinoamericano podem ainda falar alto, com o mesmo vigor dos anos 1960: o cinema junto ao povo de Sanjinés é encampado por esse filme-processo que acompanha a formação de uma

coletividade rebelde; as alegorias glauberianas ressurgem com toda a força; as colagens de Santiago Álvarez vibram em sua desconstrução da colonialidade uma vez mais. O cinema latino-americano, talvez pela última vez, aspira a uma tarefa tão grandiloquente quanto reescrever a história de um país. Em aliança com a comunidade indígena, Marta Rodríguez e Jorge Silva podem ainda constituir um “nós” com os camponeses colombianos, sem a menor sombra de autoengano ou de autocelebração. O tom épico da construção de um sujeito coletivo – o povo – surge ainda desassombrado, vigoroso, sem o menor resquício de uma empreitada nostálgica ou autossuficiente.

*Inventário da Rapina* também é um filme-limite, mas numa direção diametralmente oposta. Seu solipsismo e sua insularidade, tão incomuns na filmografia de Raulino, compõem a constatação de que talvez já não fosse mais possível, ao menos no Brasil daquele momento, afirmar a rebelião do povo sem reconhecer a solidão do poeta. Não é mais possível apostar na utopia de uma coletividade nova sem engendrar, no mesmo gesto, um conjunto interminável de dobras e de mediações. No mesmo movimento, contudo, estão lá, pela última vez, os olhares das crianças – vendados, mas também francos, decididos. A câmera que se vira pela primeira vez para o próprio cineasta é a mesma que parte, uma vez mais, em direção à rua. Uma vez mais, o cinema de Raulino se recusa a afirmar o desastre da desintegração do povo sem vislumbrar a promessa de um povo por vir. Uma vez mais, o cinema se dilacera e explode em mil pedaços, mas Raulino insiste em caminhar sobre os cacos da figuração.

## CONCLUSÃO

### As figuras do povo e a vontade radical no cinema latino-americano

Quando propus esta pesquisa e comecei a escrever esta tese, a intuição de que o cinema de Aloysio Raulino demandava um diálogo direto o cinema latino-americano estava assentada exclusivamente na experiência dos filmes, nas pistas que se espalhavam desde a música argentina e os poemas chilenos de *Lacrimosa* até as cartelas fanonianas a rebater sobre as imagens em *O Tigre e a Gazela* – que pareciam remeter diretamente às de *La Hora de los Hornos* –, desde a constelação de personagens paraguaio-brasileira de *Noites Paraguayas* até os muitos procedimentos formais que me faziam pensar em muitos outros filmes latino-americanos. Qual não foi minha surpresa ao descobrir, em uma obscura entrevista publicada em 1980, redescoberta por Naara Fontinele e republicada em fac-símile no catálogo do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte em 2017, que Raulino não só esteve no festival de Viña del Mar em 1969 – apresentando seu curta-metragem *Rua 100, Nova York*, co-dirigido com Plácido de Campos Jr. – como atribuiu o impulso para a realização de *Lacrimosa*, em dezembro daquele mesmo ano, ao impacto da experiência do festival. No decorrer da pesquisa, eu encontraria em um livro de Aldo Francia (1990) a informação de que Raulino não só esteve presente, como rodou um curta-metragem sobre o festival, em parceria com o operador de câmera cubano Iván Nápoles (FRANCIA, 1990, p. 170)<sup>111</sup>.

A presença de Raulino em Viña del Mar não foi um detalhe em sua carreira. Foi um acontecimento absolutamente decisivo, que abriu novas perspectivas e o impeliu a filmar. Ele descreve assim o impacto do festival:

Eu como um jovem ali, bebi muito daquela vontade de ser, de existir, que havia. Aquela intransigência com relação à mentira estética. Intransigência que podia dar em filmes até ‘feios’, pouco nos importava. Mas que dava muitas vezes em filmes apaixonantes e esteticamente muito belos. Isso se apossou de mim de tal forma, estética e ideologicamente, que voltei para cá sentindo uma responsabilidade nas minhas veias. E sem conscientizar ainda muito isso, na minha ingenuidade e pouca percepção do todo das coisas. Vim com essa carga, invadido pela principal magia do cinema, que é se apoderar – no sentido positivo da palavra – das consciências, das almas que o bebem, que o recebem. Vim como uma bateria de câmara com sua carga máxima, pronta a rodar inúmeros planos. E assim cheguei no aeroporto de Congonhas (RAULINO, 1980, p. 58)

---

<sup>111</sup> Até onde sei, ambos os filmes não se encontram disponíveis ainda.

Um mês depois da chegada, Raulino filmaria *Lacrimosa* com Luna Alkalay. E é assim que ele define o filme: “foi minha primeira resposta organizada, como cineasta, como ser humano, como força viva talvez, a essa experiência. É um filme profundamente marcado por essa experiência. Foi rodado em dezembro de 1969 e finalizado em fevereiro de 1970, ou seja: comecei o filme um mês depois de ter voltado de Viña del Mar” (RAULINO, 1980, p. 58). Era impossível não notar essa influência decisiva no gesto, no tom, na montagem, em todas as escolhas do filme. Mas, como diz o próprio Raulino, essa foi apenas a *primeira* resposta organizada ao contato com a franja mais radical do cinema latino-americano. Lembremos que Viña del Mar 69 foi, justamente, o festival em que a aventura de um Terceiro Cinema apareceu com força. Foi o ano de *La Hora de los Hornos*, o ano do aparecimento da tríade que revolucionou o cinema chileno – *El Chacal de Nahueltoro* de Miguel Littín, *Valparaíso, mi amor* de Aldo Francia, *Tres Tigres Tristes* de Raúl Ruiz –, o ano da presença luminosa de Santiago Álvarez, e também dos debates inflamados entre Solanas e Ruiz. Sobre a experiência de ver pela primeira vez o filme de Solanas e Getino, Raulino rememora:

Nesse filme não havia o menor medo de que a teoria estivesse a serviço da prática revolucionária. Uma nova teoria serve a uma nova prática, era a época que se vivia. Isso tem que ser revisto, eu sei, mas de qualquer maneira não pode ser anulado, não se pode passar uma esponja, transformar em mármore tudo que estava certo e transformar em cinzas tudo que – generosamente – não se revelou revolução (RAULINO, 1980, p. 58).

Depois de mais de cinco anos vendo e revendo seus filmes, é possível dizer com certeza que a obra inteira de Raulino, ao menos até *Inventário da Rapina*, está inteiramente dedicada a não aparar as arestas dessa utopia incendiária, a não transformar em mármore o que, em 1969, era fogo. A disponibilidade de Raulino para fazer filmes à margem de todos os processos consolidados, “sua indiferença pelos métodos clássicos de se fazer filmes” (DUMANS, 2013, p. 181) é diretamente tributária das propostas de Solanas e Getino. Sua montagem fragmentária, seu trabalho a partir de materiais pré-existentes – das fotografias de *Arrasta a Bandeira Colorida* aos filmes de *Noites Paraguayas*, dos textos e canções de *O Tigre e a Gazela* aos poemas e fotografias de *Inventário da Rapina* – é um eco de seu encontro com a obra de Santiago Álvarez.

Sua decisão de ir ao encontro de uma cidade desconhecida – em *Lacrimosa*, em *Teremos Infância*, em *Jardim Nova Bahia* – é indissociável do gesto inaugural do *Tire Dié* de Fernando Birri. No período entre *Jardim Nova Bahia* e *Teremos Infância*, Raulino se auto-exilou na Europa. Entre tentativas frustradas de conhecer por dentro os processos dos filmes,



decidiu um dia ir a Roma. E foi lá que encontrou o mestre santafesino. Birri montava incansavelmente na moviola seu imenso projeto, com centenas de horas filmadas – que finalmente resultaria na obra-prima *Org* (1979) –, e foi o único a receber o jovem cineasta brasileiro “como um irmão recebe outro, com entusiasmo” (RAULINO, 1980, p. 60). Raulino mostrou a ele *Lacrimosa*, e rememora a resposta de Birri: “ele gostou de ver, se interessou, lembrou a ele as experiências da escola de Santa Fé, do próprio *Tire Dié*. Ele falou que o filme o remetia para lá e se emocionou com isso” (RAULINO, 1980, p. 60-61).

Quando decidi comparar *Lacrimosa* a *Tire Dié*, ainda no primeiro ano do doutorado, não fazia ideia desse encontro presencial. Descobrir sua existência, já no terceiro ano, na volta do estágio sanduíche na França, foi uma espécie de revelação. As intuições que me acompanhavam desde o início do projeto – e que pareciam um tanto disparatadas e tentativas, a princípio – encontraram um eco na biografia de Raulino e me permitem, agora, repensar todo o percurso da pesquisa. Primeira conclusão: junto com Glauber Rocha, é provável que Raulino seja um dos únicos cineastas brasileiros a ter transformado a utopia latinoamericanista dos anos 1960 em mote figurativo de toda uma obra. Sua filmografia ao mesmo tempo atesta esse laço continental e nos permite, a essa altura, repensar todo o projeto do *Nuevo Cine Latinoamericano* a partir de suas margens, de suas ressonâncias menos conhecidas e menos catalogadas até o momento.

Segunda conclusão: do ponto de vista da historiografia do cinema latino-americano, nossa pesquisa demonstra que há, ainda, um imenso trabalho a ser feito sobre as reverberações entre o cinema brasileiro e o que acontecia em outras partes da América Latina entre 1968 e meados dos anos 1980. Em nossos dois maiores exegetas da “constelação moderna” (Xavier, 2006), Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier, as referências a outras paragens são pontuais e, à exceção de Glauber, nunca decisivas. Essa relação apenas começa a ser delineada entre nós – por exemplo, nas comparações de Estevão Garcia entre a produção da Belair e o *cine subterráneo* argentino (Garcia, 2018) –, apesar de já ser moeda corrente entre historiadores e críticos de outros países da América Latina.

Terceira conclusão: seria preciso insistir, também, nessa investigação sobre outros cineastas brasileiros – ainda mais marginais, fora do cânone moderno – que, como Raulino, foram profundamente influenciados pelos influxos latino-americanistas da época. Em uma conversa com Sérgio Muniz e Luiz Arnaldo Campos após a sessão de *Você também pode dar*

*um presunto legal* (Muniz, 1971) e *Veias Abertas* (Campos, 1974) no FestCurtas de 2017, foi possível ter a certeza de que há todo um capítulo da história do cinema latino-americano a ser escrito a partir desses filmes ensaísticos brasileiros ainda pouquíssimo vistos (devido à censura e às dificuldades de circulação) e menos ainda discutidos em sua vinculação aos vetores figurativos do cinema latino-americano dos anos 1960.

Certo consenso crítico contemporâneo (Del Valle Dávila, 2014; León Frías, 2014) aponta, com razão, que o momento mais intenso do projeto do *Nuevo Cine Latinoamericano* começa a arrefecer a partir da metade da década de 1970, devido à intensificação da repressão ou à instalação de ditaduras na maior parte dos países. Após a derrota da revolução no campo político, o que sobra, em termos mais gerais, é uma institucionalização bastante dúbia e autocelebratória do projeto, cujos emblemas são o Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de Havana, fundado em 1979 e realizado anualmente até hoje, e a criação da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, em 1985. Ou os discursos um tanto nostálgicos, como aqueles reunidos por Alfredo Guevara e Raúl Garcés em *Los Años de la Ira* (GUEVARA; GARCÉS, 2007). Em uma análise menos historicista e mais figurativa, no entanto, seria preciso levar adiante as investigações sobre o que resta do projeto do NCL enquanto influxo figurativo ao longo das décadas de 1970 e 1980. Quarta conclusão: ao enfrentar a obra de Raulino e outros cineastas posteriores a 1975, foi possível intuir que muitas das elaborações figurativas sessentistas ressoaram por muito mais tempo, profundamente reconfiguradas. Impossível não perceber como o ímpeto de descolonização de *La Hora de Los Hornos* se torna autorreflexivo em *O Tigre e a Gazela* (1976) e *Agarrando Pueblo* (1977). Ou como o “cinema junto ao povo” de Sanjinés, elaborado na virada para a década de 1970, é inteiramente encampado pelo grupo Chaski e desenvolvido em diálogo com o cinema de gênero em *Gregorio* (1984), ou retomado por *Nuestra voz de Tierra, Memoria y Futuro* (1982), num cruzamento extraordinário com as alegorias glauberianas sessentistas e com o ensaísmo de Santiago Álvarez e Solanas/Getino. Ou como a teoria do “cinema imperfeito” de García Espinosa encontra a práxis – igualmente reflexiva – em *Jardim Nova Bahia* (1971) e é retomada, décadas mais tarde, em *Compañero Cineasta Piquetero* (2002). Os filmes de nossa filmografia são um intenso laboratório figurativo e historiográfico capaz de especular, na matéria plástica dos filmes, sobre os destinos das utopias e das figuras dos anos 1960.

Seria possível, também, repensar as exegeses canônicas do cinema latino-americano que se dedicaram à figuração do povo nos filmes dos anos 1960. Uma acusação frequente diz respeito à mitificação, tanto do *Nuevo Cine Latinoamericano* – ou dos novos cinemas nacionais –, quanto do povo no interior das teorias e dos filmes. Ambas as acusações são frequentemente indissociáveis, como nos sugerem dois títulos de livros: *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60* (2007), dos chilenos Ascanio Cavallo e Carolina Díaz, e *El nuevo cine latinoamericano de los años sessenta. Entre el mito político y la modernidade filmica*, do peruano Isaac León Frías. No dizer do historiador argentino-israelense Tzvi Tai, citado por Ignacio Del Valle Dávila: “O Projeto continental, se existiu, foi, antes de qualquer coisa, uma questão de palavra, mas sua investigação satisfaz a curiosidade colonial pelo exótico” (*apud* DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 8). Como bem aponta Del Valle Dávila, no entanto, o NCL não foi apenas um palavreiro sem substância histórica. Embora tenha se institucionalizado e motivado cristalizações *a posteriori* que são certamente questionáveis, o NCL existiu historicamente como projeto coletivo, como sonho compartilhado, como instância mutante de intercâmbio real entre cineastas, produtores, críticos. Como ele escreve, “o discurso latino-americanista animava e orientava parte importante dos filmes, dos encontros internacionais e dos debates do período” (DEL VALLE DÁVILA, 2014, p. 8). E como nossa tese demonstrou através do estudo da filmografia de Aloysio Raulino e das indicações de Sérgio Muniz e Luiz Arnaldo Campos, esse influxo latino-americanista é provavelmente muito mais forte e duradouro do que se investigou até agora.

John King escreve em seu livro canônico sobre a história do cinema latino-americano:

Esse cinema também teve aspirações *pan-americanas* e se declarou abertamente partidário das lutas do terceiro mundo: Frantz Fanon é um teórico frequentemente citado por Glauber Rocha, Solanas e outros. No entanto, também continha muitos elementos utópicos, muito próximos à revolução social dos anos sessenta que foi brutalmente reprimida nos anos setenta. O *nuevo cine*, nos anos oitenta, difere bastante dos momentos de fundação nos anos sessenta (KING, 1994, p. 103)<sup>112</sup>.

Embora o diagnóstico tenha sua razão de ser, seria preciso perguntar o que foi feito dessas utopias, pois nossa tese demonstra que elas continuaram a animar, com muita força,

---

<sup>112</sup> Tradução nossa. No original: “Este cine también tuvo aspiraciones panamericanas y se declaró abiertamente partidario de las luchas del tercer mundo: Franz Fanón es un teórico frecuentemente citado por Glauber Rocha, Solanas y otros. Sin embargo, también contenía muchos elementos utópicos, muy próximos a la revolución social de los años sesenta que fue brutalmente reprimida en los años setenta. El nuevo cine, en los años ochenta, difiere bastante del de los momentos de fundación en los años sesenta”

tanto o cinema de Raulino quanto o de outros cineastas dos anos 1970 e 1980. Que a utopia não tenha se realizado como revolução no plano da história não significa que ela tenha deixado de atuar no cerne das figurações do povo. Um filme tão extraordinário como *Nuestra voz de Tierra, Memoria y Futuro* (1982), em sua retomada – com vigor inabalável – das mesmas premissas que ocuparam os anos sessenta basta para contestar qualquer diagnóstico peremptório de arrefecimento de uma vez por todas.

Um diagnóstico semelhante já havia sido feito por García Canclini ainda em 1977, em seu livro *Arte Popular y Sociedad en América Latina*:

Em que pese a lucidez interna de alguns filmes, que merecem ser resgatados como antecedentes do que hoje deve ser o cinema latino-americano, essas aventuras precursoras foram pensadas dentro do sistema ideológico da estética liberal: sua sobrevalorização do autor, a pretensão de autonomia da obra e a inadequação dessas utopias diante das condições concretas do mercado, determinaram o fracasso de público, que as obras fossem esquecidas nos arquivos das distribuidoras e que os realizadores interrompessem sua produção no primeiro ou no segundo filme (GARCÍA CANCLINI, 1977, p. 235)

Além da estranha atribuição do fracasso de público à postura estética dos próprios autores – desconsiderando todos os influxos tecnológicos, o domínio da televisão, a situação política – e uma bastante dúbia sinalização a uma adequação amena ao mercado como solução, o diagnóstico de García Canclini se mostraria, pouco depois, equivocado. Não só muitos dos cineastas dos anos 1960 continuaram a fazer filmes ainda por muito tempo – alguns até hoje –, como outros surgiram e encamparam algumas dessas mesmas utopias, com resultados distintos. Como explicar, então, o sucesso estrondoso de público de um filme como *Gregorio*, estreado no Peru em 1984? Ou a circulação massiva dos filmes do ciclo das greves de fins dos anos 1970 e inícios dos anos 1980 no Brasil, que seguiram os preceitos do Terceiro Cinema de Solanas/Getino e chegaram a milhões de espectadores por todo o país, em uma distribuição por fora do circuito convencional?

Por outro lado, os questionamentos mais contundentes à mitificação do povo nos discursos e atitudes dos cineastas vinculados ao NCL atestam, frequentemente, o excesso de vagueza – ou de abstração – do termo como um dos componentes centrais de sua fragilidade. Muitas vezes, essa crítica vem acompanhada de uma outra: a de que a invocação do povo nesses manifestos e filmes não seria outra coisa que mera retórica. Para Isaac León Frías, “a noção de ‘povo’ implícita nessas formulações era, além disso, uma abstração bem-

intencionada que não se cotejava com um espaço social que era, na verdade, muito heterogêneo” (LEÓN FRÍAS, 2014, p. 194). Além de atentar para a visão excessivamente totalizante contida nessa apreciação – é fundamental continuar a dizer que o povo nesse cinema não é um monolito, mas um motivo que, embora emblemático, é heterogêneo e mutante, e compõe figuras diversas –, seria importante avaliar, também, a pertinência das acusações de vagueza e retórica. De forma equivalente à reavaliação efetuada por Ernesto Laclau das críticas feitas historicamente ao populismo, tomamos de empréstimo a argumentação segundo a qual “a vagueza e a indeterminação não constituem defeitos de um discurso sobre a realidade social, e sim, em certas circunstâncias, estão inscritas na realidade social como tal” (LACLAU, 2005, p. 91). Além disso, “a retórica não é algo epifenômico em relação a uma estrutura conceitual autodefinida, já que nenhuma estrutura conceitual encontra sua coesão interna sem apelar a recursos retóricos” (LACLAU, 2005, p. 91). Abordar as figurações do povo no cinema latino-americano é levar em consideração, de maneira fulcral, a vacuidade e a retórica como elementos constituintes de sua construção.

Outra acusação – essa ainda mais contundente – diz respeito à falsificação ideológica do povo. Leio, por exemplo, em uma análise recente de Juan Pablo Silva sobre o *Nuevo Cine Argentino* dos anos sessenta, de Birri a Solanas/Getino:

Na construção do popular que se realiza sob o Nuevo Cine, incorre-se em uma dupla ideologização do popular. De um lado, os sujeitos populares são seres reais e históricos que estão além das atribuições que o mundo artístico lhes pode impingir. De outro, articulam-se uma série de estratégias de dominação, na medida em que quem expressa e representa o popular são intelectuais que, embora procurem desprender-se do olhar burguês no qual se formaram, não conseguem despojar-se totalmente de certas práticas hegemônicas: falar pelo povo, falar sobre o povo, construir um discurso no qual se fala do povo com palavras emprestadas, carregadas de sentido social e expressadas pelos porta-vozes do popular que, nesse caso, são os cineastas. Portanto, essas representações não conseguem que o povo fale ao invés de ser falado, ratificando assim a famosa expressão de Karl Marx: ‘não podem representar-se a si mesmos, devem ser representados’ (SILVA, 2011, p. 107)<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> Tradução nossa. No original: “En la construcción de lo popular que se realiza bajo el Nuevo Cine, se incurre en una doble ideologización de lo popular. Por una parte, los sujetos populares son seres reales e históricos que están más allá de las adscripciones que el mundo artístico-intelectual les puede asignar. Por la otra, se articulan una serie de estrategias de dominación en la medida que quienes expresan y representan lo popular son intelectuales que, si bien procuran desprenderse de la mirada burguesa en la cual se han formado, no logran despojarse del todo de ciertas prácticas hegemónicas: el hablar por el pueblo, el hablar acerca del pueblo, el construir un discurso en el cual se habla del pueblo con palabras prestadas, cargadas de sentido social y expresadas por los portavoces de lo popular que en este caso son los cineastas. Por lo tanto, estas representaciones no logran que el pueblo hable en lugar de ser hablado, ratificando así la famosa expresión de Karl Marx ‘no pueden representarse a sí mismos, deben ser representados’”.

Esse tipo de ataque é muito comum, e se estende para as noções brasileiras de “mandato popular” (Xavier, 2006) ou de “porta-vozes do povo” (Bernardet, 2003). Há uma crítica recorrente dirigida ao cinema dos anos 1960 como um cinema em que, por toda a América Latina, a tarefa comum era falar pelo povo, representá-lo de forma transparente, sem mediações, como se os filmes fizessem tábula rasa das relações de alteridade presentes no trabalho de figuração. A premissa de que “essas representações não conseguem que o povo fale ao invés de ser falado” negligenciam o fato básico de que o povo, a rigor, nunca fala. Como diziam tanto Ernesto Laclau quanto Judith Butler, o povo não é um *ente*, mas uma nominação performática, uma aspiração “sempre autoconstituente, nunca constituída” (BUTLER, 2013, p. 74).

Quinta conclusão: o esforço de voltar a abordar filmes de fins dos anos 1950 e inícios da década de 1960 – casos de *Tire Dié* (1956-1960), *P.M.* (1961), *À Valparaiso* (1963) e *Carlos, cine-retrato de un ‘caminante’ en Montevideo* (1965) – nos permitiu redescobrir ali caminhos da figuração do povo que foram sufocados por uma interpretação hegemônica desses primeiros anos da renovação do cinema latino-americano. A força dos olhares-câmera no filme de Birri, a explicitação da dublagem dos moradores ao manter na banda sonora os restos de suas falas mal captadas, a assunção do encontro aventureso entre quem filma e quem é filmado – que contrasta com as interpretações marcadamente ideologizantes a que o filme foi submetido –, o rompimento de *P.M.* com a figura heroica de um povo orgânico e em luta no cinema dos primeiros anos da Revolução – para encontrar no êxtase popular uma outra possibilidade revolucionária –, a inscrição da subjetividade do protagonista na banda sonora e a autorreflexividade de *Carlos*, que dinamitam uma ideia simples de sinédoque ou de exemplaridade – conceitos hegemônicos na exegese do documentário dos anos 1960 –, ou a colonialidade eurocêntrica ainda patente em *À Valparaiso* – que nos permitiu reencontrar a singularidade do cinema latino-americano – são traços que, a nosso ver, contribuem para uma concepção historiográfica ao mesmo tempo menos monolítica – porque evita os diagnósticos totalizantes – e menos linear – porque já enxerga, desde o fim dos anos 1950, traços das rupturas figurativas que só serão trabalhados muito tempo depois.

Nosso trabalho busca evitar diagnósticos peremptórios, como o de Gonzalo Aguilar:

O cinema político dos anos sessenta, então, não é um dispositivo para representar o povo nem para denunciar seu estado, mas para fazê-lo: um âmbito audiovisual em que, como um catalizador, o povo emerge, e nunca como um ator passivo. Não há representação porque esta se mantém no terreno da consciência e da contemplação,

quando o que se busca é transformar a realidade (e, por tanto, nossa relação com a imagem) por meio da ação (AGUILAR, 2015, p. 180)<sup>114</sup>.

Muito ao contrário, o que nossa pesquisa encontrou não foi uma recusa generalista à representação em prol de uma transparência na ação. Como escreve Laclau, “a representação é o nível absolutamente primário de constituição da objetividade” (LACLAU, 2005a, p. 148), e por isso não há povo antes da representação. O que há, isto sim, é um trabalho intenso de figuração do povo, que se transforma profundamente de um filme a outro, ou entre movimentos internos do próprio filme. Ao comentar a famosa frase provocativa de Glauber na *Eztéyka do Sonho* (“o povo é um mito da burguesia”), Aguilar conclui:

Da transparência do povo a sua opacidade, da defesa de uma tomada de consciência às leituras conjecturais e plurais de um Borges, quem é citado em *A Estética do Sonho* nada menos que como oposição a Solanas. O povo deixa de ser o real para retornar como conceito e hieróglifo: o povo – diz Glauber em *Columbia* – é um ‘mito burguês’. Com essa frase, Glauber abriu uma fissura na genealogia do cinema militante dos anos sessenta (AGUILAR, 2015, p. 187)<sup>115</sup>.

Em primeiro lugar, embora preferamos sempre o termo emblema, é inegável que o povo tem sempre algo de mítico porque é de sua natureza essa aspiração ao mito. Não se trata de um defeito, mas de uma condição inescapável. Novamente Laclau, na esteira de Gramsci e Chantal Mouffe: “Não existe nenhuma plenitude social alcançável exceto através da hegemonia; e a hegemonia não é outra coisa que o investimento, em um objeto parcial, de uma plenitude que sempre nos vai escapar porque é puramente mítica” (LACLAU, 2005a, p. 148). Dizer simplesmente – de forma autossuficiente – que “o povo é um mito da burguesia” é ainda trabalhar com a possibilidade de um povo real, não-mítico e, no limite, fora da linguagem.

Noutro texto, Aguilar compara: “Diante de um projeto como o do Grupo Cine Liberación ou o de Jorge Sanjinés, cujo objetivo era a construção cinematográfica do povo, Glauber propunha um cinema em que o povo estava *em transe*, sempre por vir e sempre em processo de invenção” (AGUILAR, 2013, p. 168). A diferença entre construção e invenção

---

<sup>114</sup> Tradução nossa. No original: “*El cine político de los años sesenta, entonces, no es un dispositivo para representar al pueblo ni para denunciar su estado, sino para hacerlo: un ámbito audiovisual en el que, como un catalizador, el pueblo emerge, y nunca como un actor pasivo. No hay representación porque esta se mantiene en el terreno de la conciencia y de la contemplación, cuando lo que se busca es transformar la realidad (y por lo tanto nuestra relación con la imagen) por medio de la acción*”.

<sup>115</sup> Tradução nossa. No original: “*De la transparencia del pueblo a su opacidad, de la defensa de una toma de conciencia a las lecturas conjeturales y plurales de un Borges, quien es citado en ‘La estética del sueño’ nada menos que en oposición a Solanas. El pueblo deja de ser lo real para retornar como concepto y jeroglífico: el pueblo – dice Glauber en Columbia – es ‘un mito burgués’. Con esta frase, Glauber abrió una fisura en la genealogía del cine militante de los años sesenta*”.

não é clara. Na visão elaborada por esta tese, filmar o povo é sempre *figurar* o povo, é constituí-lo no ato mesmo de filmar, de montar. Não há, a nosso ver, uma passagem simples da transparência à opacidade, do povo como “real” ao povo como conceito e hieróglifo. Sexta conclusão: o povo, desde *Tire Dié*, passando por *La Hora de los Hornos* ou *El Coraje del Pueblo*, sempre foi ao mesmo tempo um emblema comum e um hieróglifo cambiante, que encontrou formulações muito singulares em cada filme, como foi possível demonstrar nos capítulos precedentes desta tese.

Onde Aguilar enxerga que “a tendência geral do cinema político é fazer derivar as massas em direção às coreografias coletivas” (AGUILAR, 2013, p. 172), enxergamos variações que vão desde a subjetividade de Carlos a impregnar toda a figuração do filme de Mario Handler até o caos extático de *P.M.* Onde ele identifica que “nas representações do povo, o olhar dialético, manifestado na montagem, articula a interação entre o dentro da massa (a câmera que se embrenha no caos da multidão) e o fora do povo (onde a direção e os movimentos aparecem articulados)” (AGUILAR, 2013, p. 172), identificamos uma pluralidade de figurações que apostam na desarticulação, na irresolução, na emergência de um povo múltiplo e complexo.

Sétima conclusão: do ponto de vista da historiografia específica do cinema brasileiro, a filmografia de Aloysio Raulino é um dos elos perdidos entre o Cinema Novo, a exasperação pós-1968 que resultou no Cinema Marginal, o ciclo militante das greves e o cinema dos jovens paulistas dos anos 1980. Sua obra como cineasta é, em si mesma, um poderoso operador heurístico, que nos permite reavaliar as exegeses que se fizeram sobre todas essas constelações de filmes que se tornaram canônicas. Atentemos, por exemplo, às considerações de Ismail Xavier sobre o Cinema Novo no período pós-golpe:

Com a mudança no poder político do país, o Cinema Novo passa à oposição e, como estratégia de resistência, reforça seus vínculos com a tradição literária, como já observei, e começa a discussão sobre os imperativos do mercado e os problemas de sua morte ou continuidade. Ao mesmo tempo, lança o desafio dos filmes reflexivos, os que tematizaram de frente o golpe, com destaque para *O Desafio* (1965), *Terra em Transe* (1967), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), *Fome de Amor* (Nelson Pereira, 1968) e *Os Herdeiros* (Carlos Diegues, 1969). Foram filmes empenhados em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares, fazendo parte da revisão em andamento também no teatro, na música popular e nas ciências sociais. O período pós-64 é de crítica acerba ao populismo anterior ao golpe – o político e o estético-pedagógico. Desenvolve-se uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota; ao mesmo tempo, o espaço urbano e as questões de identidade na esfera da mídia ganham maior relevância”. (XAVIER, 2006, p. 28-29).



É impossível não identificar essa atitude autorreflexiva dos cineastas diante do povo nos momentos em que Raulino repensa o gesto documentário, interroga a si mesmo e a relação que estabelece com os sujeitos filmados: na perseguição exasperada às crianças de *Lacrimosa*; na passagem da câmera a Deutruedes em *Jardim Nova Bahia*; na interpelação fracassada junto às crianças ao final de *Teremos Infância*; na meditação ensaística de *O Tigre e a Gazela*; na incorporação dos pedidos das moças por um outro filme em *O Porto de Santos*; no reemprego de um plano de um clássico do Cinema Novo na montagem de *Noites Paraguayas*; na evocação da “situação da poesia e do poeta” em *Inventário da Rapina*. A autorreflexividade da obra de Raulino é evidente. Há uma diferença fundamental, no entanto: sua auto-análise nunca prescinde de um embate com o mundo; não há, em Raulino, a menor sombra de um encastelamento ou de uma fuga.



*Guilherme – Primeiro episódio de Os Marginais* (Carlos Alberto Prates Correia, 1968)

A narração inicial do personagem de Paulo José no primeiro episódio de *Os Marginais* (1968), dirigido por Carlos Alberto Prates Correia, enuncia, fazendo coro ao niilismo típico da época: “Naquele tempo, eu pensava que a luta contra a escravidão e a miséria dariam sentido à 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”. Variações desse motivo cinemanovista estariam presentes em muitos outros filmes, vinculados ou não ao movimento, de *O Bravo Guerreiro* (1969) a *Crônica de um industrial* (Luiz Rosenberg Filho, 1978). O que acontece em Raulino é um deslocamento profundo da autointerrogação. Trata-se, sempre, de interrogar com o corpo – como preconizava Fanon – e

de redescobrir o país no encontro dos olhares, como no poema de Claudio Willer. Embora Raulino, tardiamente, encampe até mesmo o solipsismo – em *Inventário da Rapina* –, sua empreitada é sempre uma oscilação entre o dentro e o fora, entre a autorreflexividade e o mergulho desassombrado, de peito aberto, no embate com o mundo.

Novamente Ismail Xavier: “Nos diagnósticos do Cinema Novo, há um reconhecimento do país real e de uma alteridade – do povo, da formação social, do poder efetivo – antes inoperante” (XAVIER, 2006, p. 29). Impossível não reconhecer, novamente, que Raulino levou adiante essa exploração das relações de alteridade entre intelectuais e o povo – formuladas bastante cedo pela ficção, ao menos desde *O Desafio* (1965) –, esse reconhecimento tardio de que o povo não é um dado, mas uma incógnita.

A partir do advento do Tropicalismo – na virada entre 1967 e 1968 –, Xavier observa uma mudança de atitude em relação à cultura popular.

A tradição do rádio e da televisão passa a ser observada com outros olhos: o cinema reincorpora a chanchada (*O Bandido da Luz Vermelha*, Macunaíma, Brasil Ano 2000), os artistas trabalham com maior nuance as ambiguidades do fenômeno Carmen Miranda, antes reduzida a um paradigma do colonialismo; a vanguarda flerta com o kitsch, abandonando de vez qualquer resíduo de pureza, tanto no eixo da poesia quanto no eixo da questão nacional (XAVIER, 2006, p. 29).

No cinema de Raulino, essa nova atitude herdada da Tropicália em relação à cultura popular brasileira pode ser observada desde os primeiros filmes, sobretudo na música: nas marchinhas de carnaval que ocupam a banda sonora de *Arrasta a Bandeira Colorida*, no forró de *Jardim Nova Bahia*, nas canções de folia de reis em *Teremos Infância*, no Luiz Melodia de *O Tigre e a Gazela*, no Sidney Magal de *O Porto de Santos*, no Guilherme Arantes de *Inventário da Rapina*. Em *Noites Paraguayas*, esse flerte da vanguarda com o kitsch que Xavier identifica é assumido com força, desde as caracterizações chanchadescas e pornochanchadescas até a direção de arte pronunciada, do mergulho na comédia popular até a explosão da trilha sonora que conjuga Cascatinha e Inhana, Moraes Moreira, Luiz Melodia e Odair José. Se a música popular é uma constante em todo o cinema de Raulino, em *Noites* seu diálogo passa a ser também com as artes da cena: o circo, a farsa popular, a chanchada, a comédia erótica.

Na passagem ao Cinema Marginal no pós-AI-5, Ismail Xavier identifica uma nova transformação:

Representação da experiência dos vencidos, tematização do colapso dos sujeitos históricos ‘clássicos’ – estes são dados centrais da postura do Cinema Marginal que, tanto quanto a própria geração do Cinema Novo, deu andamento, mas em outro estilo, às interrogações vindas da Tropicália. A nova geração não reivindica possuir um mandato popular, não supõe a ‘comunidade imaginada’ da nação de que seria portavoz. Em filmes como *Orgia* (Trevisan, 1970), *Jardim das Espumas* (Rosemberg, 1969), *O Anjo Nasceu* (Bressane, 1969), a tônica dominante é de errância por um espaço que se afigura como um inferno, inserção numa história que é violência e corrosão, sofrimento que não se redime” (XAVIER, 2006, p. 33-34)

Na mesma entrevista que já mencionamos, Raulino se recusa a ler sua produção a partir do impacto do AI-5:

Que é que o AI-5 tem a ver com determinadas manifestações artísticas que o sucedem às vezes com o espaço de anos? Esse AI-5 virou uma espécie de Arco do Triunfo de certos mea-culpa que não me interessam. **Lacrimosa é feito sem mea-culpa. É um filme que é do nascimento de uma consciência.** Responde por uma consciência que já vinha se estabelecendo e existindo desde 1964, quando eu tinha 17 anos e como semi-adolescente já tinha uma certa noção das coisas. Os 18 anos eu era gráfico na Gráfica Impres e trabalhava ao lado das máquinas, junto aos operários, como experiência. Esse negócio de AI-5 não funciona muito para mim, não há esquematismo que possa justificar isso e aquilo (RAULINO, 1980, p. 59, grifos nossos).

A nosso ver, essa tentativa de desvinculação de Raulino é valiosa, embora não possa ser levada ao pé da letra. Sim, *Lacrimosa* – como toda a produção de Raulino – é um filme “sem mea-culpa” e, como já constatamos, não participa da mesma maneira do retraimento intelectual cinemanovista. No entanto, é impossível não vinculá-lo à exasperação do momento histórico pós-1968. Embora estejam lá os poemas revolucionários e esperançosos de Ángel Parra, como não reconhecer na perseguição às crianças na favela os ecos das errâncias infernais do personagem de Jô Soares em *Hitler III Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968)?



*Hitler III Mundo* (José Agrippino de Paula, 1968) + *Lacrimosa* (Aloysio Raulino e Luna Alkalay, 1970)

Entre 1970 e 1986, o cinema de Raulino responde de maneira singular, no campo do documentário e do ensaio, à constelação de rupturas na figuração do povo que Ismail Xavier identifica no campo da ficção ao longo dos anos 1960. Em primeiro lugar, seu cinema será sempre um embate constante para não deixar arrefecer as utopias revolucionárias do primeiro Cinema Novo, ao mesmo tempo interrogando-as reflexivamente e mantendo sua chama acesa na insistência em redescobrir a cidade e o país. Sua autointerrogação, como vimos, partilha do reconhecimento da alteridade entre quem filma e quem é filmado, a partir de *O Desafio*, mas nunca sucumbe à auto-análise encastelada. Se Raulino nunca vira a câmera para os intelectuais ou para si mesmo até *Inventário da Rapina* (e, mesmo nesse filme, nunca de forma exclusiva), é porque sua reflexividade está inscrita na forma: a cada incursão nas ruas de São Paulo, a cada confrontação dos olhares-câmera, a cada justaposição surpreendente da montagem, é uma explicitação da alteridade que está em jogo. Em relação à atitude tropicalista em relação à cultura popular, Raulino a interpreta de maneira singular: a música popular em seu cinema nunca é sintoma de alienação ou de superioridade em relação ao mundo dos personagens (como na dança de Escorregão em *O Porto de Santos*), e sempre aparece com uma paixão renovada (como no belíssimo travelling ao som de Moraes Moreira em *Noites Paraguayas*). Ao mesmo tempo, a colagem tropicalista se faz presente desde sempre, na montagem fragmentária, na verve citacional que constitui seu cinema desde *Lacrimosa*. Contudo, não se trata nunca da simples homenagem ou de uma cinefilia pós-moderna, como tantos identificarão no cinema dos jovens paulistas dos anos 1980: cada citação traz consigo sua historicidade, e o gesto é sempre o de produzir sentidos novos a partir da apropriação. Como constatamos no capítulo dedicado a *Noites Paraguayas*, Raulino é também um historiador benjaminiano. Em relação à exasperação pós-AI-5 ou às estratégias de agressão próprias do Cinema Marginal, elas também estão presentes desde a perseguição às crianças em *Lacrimosa* até a ferida exposta de *Teremos Infância*. Mas são sempre parte de uma tensão irresolvida: em Raulino não há desesperança sem esperança; não há desastre sem promessa; não há desespero sem utopia.

Em relação ao cinema do ciclo das greves, realizado entre a metade dos anos 1970 e o início da década seguinte, que escapa à constelação moderna de Ismail Xavier (centrada na ficção), o influxo de Raulino é dos mais singulares: como sabemos, ele foi parceiro de primeira hora e fotógrafo de vários dos filmes produzidos entre os metalúrgicos do ABC. Ao mesmo tempo, não compactuava com as figuras frequentemente homogêneas que esse cinema

elaborou. Embora seja urgente uma rediscussão desse cinema, que me parece menos orgânico e bem mais variado do que o próprio Raulino pressupõe – e que inclui desde experimentos ficcionais extraordinários como *Os Queixadas* (Rogério Corrêa, 1978) e *Mariana, Paraná e Greve* (Aron Feldman, 1984) até empreitadas ensaísticas como *Santo e Jesus, Metalúrgicos* (Claudio Kahns e Antonio Paulo Ferraz, 1978-1983), é fato que, para Raulino, o povo está também fora do sindicato, da assembleia ou do estádio da Vila Euclides. Sua preferência sempre foi pelas margens desorganizadas, pelo lumpemproletariado das ruas, pela festa popular, por uma emergência do povo que não participa da organização grevista.

Para Ismail Xavier, “a marca dos anos 80, principalmente em sua segunda metade, se deslocou, sem dúvida, para um cinema que, em nova chave, recusou os modelos da constelação moderna até então ainda hegemônicos” (XAVIER, 2006, p. 37). Sobretudo a partir de 1984, “o novo cinema dos anos 80 afastou-se de seus temas e estilos, enterrou a estética da fome, afirmou a técnica e a ‘mentalidade profissional’” (XAVIER, 2006, p. 40). Certamente não é o caso de *Noites Paraguayas* e *Inventário da Rapina*, que continuaram a afirmar, em novas chaves, as rupturas da constelação moderna. Embora Raulino tenha sido vinculado (inclusive por Jean-Claude Bernardet) aos “jovens paulistas” dos anos 1980, seu cinema não compactua nem com a afirmação de uma mentalidade profissional nem com a verve maneirista pejorativa e ligeira identificada por críticos como Bernardet e Tales Ab’Saber. *Noites* é um filme muito mais próximo de *O Homem que Virou Suco*, de *O Baiano Fantasma* ou de *O Amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974) e *A Estrada da Vida* (Nelson Pereira dos Santos, 1981), que redescobriram a crença na experiência popular, já distantes dos parâmetros do Cinema Novo.

Em relação ao campo do documentário, uma ruptura semelhante à observada por Xavier para a ficção do Cinema Marginal é elaborada por Jean-Claude Bernardet (2003):

No nível da linguagem, o que assinala a ruptura entre o ‘modelo sociológico’ e as diversas tendências posteriores? Acredito que três elementos principais: deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exacerbá-lo enquanto tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambiguidade (BERNARDET, 2003, p. 217).

Em absolutamente todos os filmes de Raulino reunidos na filmografia desta tese, os três elementos elencados por Bernardet – a exacerbação da opacidade, a fragmentação da montagem, o abraço à ambiguidade – estão presentes. E se apenas *Jardim Nova Bahia*,

*Tarumã* e *O Porto de Santos* estão presentes na filmografia de *Cineastas e Imagens do Povo*, não há dúvida de que, se a obra setentista inteira de Raulino – composta ainda de quatro outros filmes – fosse incluída no livro publicado em 1985, o diagnóstico de conjunto de Bernardet seria diferente. O autor afirma, por exemplo: “Se o problema do outro se coloca com intensidade, a outra vertente da questão – o dos cineastas, dos intelectuais – é tratada com uma intensidade possivelmente mais aguda” (BERNARDET, 2003, p. 218). Diante dos sete filmes setentistas de Raulino, seria impossível manter esse diagnóstico de pé. É o próprio Bernardet que reconhece a singularidade da filmografia de Raulino (sem, no entanto, abordá-la com a profundidade merecida):

Pelos filmes e textos que conheço da história do cinema brasileiro, nunca se levantou esse problema antes dos anos 50, e depois só muito raramente. Falou-se sempre em colocar o povo na tela, mas não se tratava tanto de questionar a dominação dos meios de produção pelos cineastas. Estes prefeririam resolver a questão imaginando-se os porta-vozes ou os representantes do povo ou até mesmo a expressão da ‘consciência nacional’. No cinema, me parece que só Aloysio Raulino tratou desse problema (BERNARDET, 2003, p. 218).

Continuando a análise de conjunto da superação do modelo sociológico, Bernardet afirma: “Essas transformações destruíram o saber unívoco centralizado e impediam que o tomássemos pelo real. Permitiam que o pluricentrismo se expressasse. Derrubaram o pedestal do documentarista. Faziam, portanto, surgir o outro? Respondo: não” (BERNARDET, 2003, p. 217). A resposta peremptória de Bernardet, embora válida no arco de sua argumentação, é bastante estranha, vista hoje. Como esse “fazer surgir o outro” poderia ser atribuído a uma tarefa dos cineastas? Se o outro não surge, não é apenas porque os filmes não lhe deram essa chance, mas por razões muito mais profundas, enraizadas no tecido social brasileiro.

O próprio Bernardet reconhece que “a possibilidade de o outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção” (BERNARDET, 2003, p. 218). Contudo, há ainda um outro problema, de ordem conceitual, que trabalhamos no capítulo dedicado a *Jardim Nova Bahia* e *Compañero Cineasta Piquetero*. Ainda que os meios de produção fossem inteiramente transferidos, não há garantia alguma de que “o outro” possa se expressar em seus próprios termos, seja lá o que isso signifique. Aliás, seria preciso repensar a terminologia bernardetiana, a partir do momento em que, hoje, já não é mais possível dissociar essa “invenção do outro” da violência epistêmica impregnada na colonialidade do saber, como nos lembra Luciana Ballerstrin (2013). Se utilizo o termo

sempre entre aspas, é justamente porque ele me parece bastante problemático. Uma preocupação semelhante perpassa o trabalho de Francisco Elinaldo Teixeira:

O outro não é um não-ser nem uma transparência, mas um desafio posto e repostado em meio à heterogeneidade e às ambivalências dos jogos de linguagem, isso para ficar apenas na esfera da intercomunicação. Portanto, passar do imperativo do “falar pelos que não têm voz” ao do “dar voz ao outro”, não é indício nenhum de uma grande mudança, mas tão-somente de uma imersão que num momento faz da própria ficção a verdade do outro, para que num segundo momento fazer da ficção do outro a própria verdade (TEIXEIRA, 2004, p.64)

Por outro lado, o paradigma da expressão nos parece, de saída, equivocado, como tratamos desde o primeiro capítulo. Não haverá, nunca, expressão genuína ou autêntica do “outro” – essa palavra que só nos cabe utilizar sob rasura, já que é tributária de uma visada colonial – que seja, *a priori*, mais válida do ponto de vista estético-político. Como escreve Judith Butler, “A expressão não pode ser concebida independentemente de sua encarnação material” (BUTLER, 2013, p. 67). Se *Compañero Cineasta Piquetero* nos parece um filme decisivo, não é somente porque seu realizador é um desempregado integrante de um movimento social, e sim porque ele descobre, em sua deriva pelo território, em sua matéria plástica e sonora, vias inéditas de figuração do povo, que fazem ruir de um golpe toda uma tradição iconográfica da produção militante. Mas, assim como esse filme reconfigura diversos vetores da figuração do povo, há inúmeros outros que não são capazes de produzir o mínimo deslocamento na iconografia hegemônica e, pelo contrário, reproduzem acriticamente e contribuem para um enraizamento dos mesmos problemas identificados desde Bernardet.

Não há aqui nenhum endosso a qualquer concepção purista ou exclusivista da arte do cinema, como tantas vezes por aí. Meu trabalho de quatro anos na Associação Imagem Comunitária, inclusive coordenando a programação da mostra *Audiovisual Comunitário no Brasil e na América Latina: do vídeo popular às experiências contemporâneas* (2013), me fez entrar em contato com centenas de filmes feitos em situações de realização que diferem do modelo unívoco “intelectual diante do povo” que perpassa a filmografia de Bernardet. Por um lado, era possível constatar diariamente o tamanho da cegueira da crítica brasileira e da historiografia hegemônica que, salvo raras exceções – como a intensa produção acadêmica sobre o cinema indígena, os trabalhos de Luís Fernando Santoro (1989) e Clarisse Alvarenga (2004) sobre o vídeo popular e comunitário, ou os de Amaranta César (2017) e Vinícius Andrade (2019) sobre a produção militante –, não se interessou por uma produção marcadamente coletiva e feita à margem das salas, dos festivais e dos processos hegemônicos

de realização, e que incluía momentos preciosos da figuração do povo: das intervenções poderosas da protagonista de *A camponesa e o sindicato* (FASE, Regional Sudeste-Sul, 1982) à irreverência provocativa do repórter Brivaldo nas ruas de Recife em *Estúpido Brivaldo* (TV Viva, PE, 1985); da loucura poética de Joe Romano, interno de uma instituição psiquiátrica, em *A volta do Joe* (TV Pinel, RJ, 1996) até as gambiarras lúdicas dos adolescentes nas animações da TV Morrinho em *A Revolta dos Bonecos* (TV Morrinho, RJ, 2007) ou *Barakanã* (TV Morrinho, RJ, 2013). Por outro lado, era também possível identificar, inúmeras vezes, os modos como a produção contra-hegemônica, coletiva, militante, também se torna frequentemente refém de uma representação fortemente codificada, estanque, avessa a qualquer ruptura figurativa.

No meu trabalho crítico, sempre fui voz minoritária entre meus colegas, ao defender arduamente filmes feitos em contextos de produção contra-hegemônica e militante, tantas vezes desprezados pela crítica tradicional. Foram os casos de *Quando a mãe chora e o filho não vê* (Movimento do Vídeo Popular, 2010), filme realizado por adolescentes internos de uma instituição correcional em Goiás (Guimarães, 2015); de *Na Missão, com Kadu* (Kadu Freitas, Aiano Bemfica e Pedro Maia de Britto, 2016), resultado da aliança entre cineastas militantes pertencentes ou não à Ocupação Izidora, em Belo Horizonte (Guimarães, 2017); de *Ressurgentes: um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014), realizado pela cineasta Dácia Ibiapina em aliança com os militantes do Movimento Passe Livre de Brasília (Guimarães, 2016) ou de *Ava Ivy Vera – A Terra do Povo do Raio* (Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhon Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites, Joilson Brites, 2016), realizado durante uma oficina nas terras indígenas guarani-kaiowá (Guimarães, 2018). Recupero aqui um fragmento de um desses textos, que considero possível endossar ainda hoje:

Que um filme seja realizado coletivamente, por sujeitos à margem dos processos hegemônicos de produção cinematográfica, não nos garante nada em termos de invenção formal ou relevância política (aspectos que mantenho separados aqui apenas por motivos retóricos, uma vez que não há leitura política que possa prescindir de uma análise formal). Por outro lado, é importante que se diga: o automatismo contrário também é falso e perigoso. Que um filme seja feito no contexto de uma oficina, por jovens sem experiência de realização, tampouco é garantia de irrelevância ou inocuidade cinematográfica (GUIMARÃES, 2015).

Lembro ainda uma fala de Nicole Brenez, dita em seu curso ministrado no Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte em 2013: “O cinema engajado, ao contrário de sua reputação de cinema sem estilo, é o campo de invenção formal mais rico, avançado e



complexo da história do cinema”. Em outros termos, ela insistiria nessa linha de argumentação, num texto do mesmo ano:

Um certo preconceito (bastante útil, quando se trata da recusa em levar em consideração uma obra) se baseia na afirmação de que o cinema comprometido, engajado nas emergências materiais da história, permanece indiferente a questões estéticas. Essa é uma concepção pateticamente decorativa da ambição formal, uma vez que, ao contrário, o cinema de intervenção só existe na medida em que levanta questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, qual, e como? Com quem e para quem? Com que outras imagens entrar em conflito? Por quê? Ou, em outras palavras, que história nós queremos? (BRENEZ, 2013)<sup>116</sup>.

O preconceito identificado por Brenez é antigo, e acometeu também aqueles que, hoje, são considerados clássicos incontestáveis. Leio em uma carta de Glauber aos críticos italianos da revista *Filmcritica*, n. 178, em junho de 1967, logo após o festival de Pesaro que exibiu *Terra em Transe*: “O cinema é para mim um meio, inclusive para meu suicídio, mas também poderia ser uma pistola. Eu tenho a coragem de apertar o gatilho, os senhores não têm sequer a humildade de analisar um filme novo que não respeita as ideias tradicionais dos mestres do cinema, que formaram sua tranquila aprendizagem” (ROCHA, 2002, p. 162). Ou mais adiante:

Terra em transe não é genial porque não é de nenhum destes cineastas que vocês gostariam de encontrar para fazer suas indagações e suas mórbidas análises. Terra em Transe sou eu, Glauber Rocha, de vinte e oito anos brasileiro, provavelmente vítima de algumas doenças físicas e mentais contraídas de nossa fauna e flora. Entre a glória de Deus e o diabo na terra do sol e o fracasso de Terra em transe, quem resta sou eu: não faço filmes, estou construindo uma obra. A história sem começo nem final, cheia de som e de fúria e que não significa absolutamente nada, tem mais significação que suas teorias, geradas na velhice de seus mitos infantis. Não foi necessário que certos críticos internacionais, em Cannes, dessem um prêmio a Terra em transe para que eu tivesse certeza acerca da originalidade e a significação deste filme. Não professo respeito algum pela cultura europeia e, ao mesmo tempo, considero que nossa cultura começa do zero. Começo da história gerada pela fome. Por isso, serei sempre um trago amargo em sua profissão (ROCHA, 2002, p. 162-163)

A fúria de Glauber em 1967 encontra a de Solanas e Getino, quando eles escrevem em *Hacia un Tercer Cine*: “Nossa época é de hipóteses mais do que de teses, época de obras em processo, inconclusas, desordenadas, violentas, feitas com a câmera em uma mão e uma pedra na outra, impossíveis de serem medidas com os cânones da teoria e da crítica tradicionais”

---

<sup>116</sup> Tradução nossa. No original: “A certain prejudice (and a quite useful one, when it comes to refusing to take an oeuvre into consideration) has it that committed cinema, caught in the material emergencies of history, remains indifferent to aesthetic questions. This is a pathetically decorative conception of formal ambition since, on the contrary, the cinema of intervention exists only insofar as it raises the fundamental cinematographic questions: why make an image, which one, and how? With whom and for whom? With which other images does it conflict? Why? Or, to put it differently, which history do we want?”.

(SOLANAS & GETINO, 1988, p. 40). Oitava conclusão: todo o esforço desta tese consistiu em encontrar novos parâmetros conceituais e estéticos para abordar esses filmes latino-americanos, muitos ainda sem lugar garantido nos cânones da história do cinema. Leio numa carta de Glauber a Jean-Claude Bernardet de 1967, recuperada recentemente por Eduardo Escorel e enviada a mim por Juliano Gomes:

sou e continuo sendo cada vez mais contra o cinema de denúncia, discursivo e psicológico. quando digo contra, não é que seja contra que outras pessoas façam. sou contra eu fazer. minha ideia agora é que não podemos fazer um cinema revolucionário numa linguagem velha. linguagem velha, para mim, é o compromisso com o realismo flaubertiano. com o teatro gorki\_tchekhov\_shaw, com a estética de lukács. O cinema tem de entrar no território da linguagem como a américa no território da revolução. sinto que isto se aproxima. a boa consciência de uma arte que se diz de esquerda porque comunica usando a velha linguagem é a pior. todas as mulheres comunica. mas comunica o quê? o otimismo, o moralismo pequeno burguês, os valores de uma sociedade apodrecida. é um filme conformista, alegre, por isso comunica. comunica e aliena. comunica e silencia. comunica e colabora com o status. toda a esquerda festiva louvou todas as mulheres e ninguém ousou criticar este terrível aspecto. o mal nos ronda, a mim e a você e aos amigos. mas temos que gritar. terra, para mim, foi uma ruptura consciente, parto a fórceps, aborto, monstro, qualquer coisa que pudesse ser desastrosamente polêmica em vários níveis, do político ao estético. terra é a minha visão, é o pânico de minha visão. [...] a grande chance e opção do cinema novo é justamente esta: incorporar a problemática brasileira num nível de expressão revolucionária e ferir o público. as massas alienadas pela imagem do imperialismo só ouvirão diálogos estilo todas as mulheres ou todas as donzelas. mas se a ferimos, com cargas pesadas, ela reage, se bem que em minoria, mas a abertura de fronts polêmicos são mais incendiados e duradouros. no outro plano, só acredito em filme dialético, 10 minutos, 16mm, para ser exibido no meio das favelas ou dos camponeses. nada de fazer drama de camponês para burguês. tem-se que ir lá, porque com a burguesia, para mim, terminou o tempo do diálogo verbal discursivo.

“O cinema tem de entrar no território da linguagem como a América no território da revolução”. Não há outra saída. Nona conclusão: não há dúvida que a luta por uma redistribuição dos meios de produção é uma luta urgente, sobretudo nesse momento histórico em que o pouco que foi conquistado no cinema brasileiro nas últimas décadas está sob constante ameaça, mas qualquer valorização apriorística de uma “emergência do outro” que não passe pelo confronto com as obras, com seu trabalho figurativo singular, é paternalismo e demagogia.

É preciso lutar, diariamente, para que os filmes feitos em circuitos contra-hegemônicos existam, mais e mais. Em um segundo momento, no entanto, é preciso criticá-los, compará-los, encontrar, entre eles, as forças de invenção. Eis o trabalho urgente e específico a ser exercido, sem autocongratulação e sem medo da polêmica, pela crítica, pela academia e pela programação. Afinal de contas, o velho Santiago Álvarez já o sabia, em 1968:

O temor a cair no apologético, a ver o compromisso do criador, de sua obra, como arma de combate em oposição ao espírito crítico substancial com a natureza do artista, é só um temor irreal e, em certas ocasiões, pernicioso. Porque as armas de combate para nós são tanto a crítica dentro da revolução como a crítica ao inimigo, já que elas, em definitiva, representam apenas variedades de armas de combate (ALVAREZ, 1988, p. 30)<sup>117</sup>.

Do contrário, corremos o risco de endossar a perspectiva colonial tantas vezes condenada por Beatriz Sarlo: aos europeus, cabe o trabalho com as formas; a nós, latino-americanos, o conteúdo social ou qualquer coisa que o valha. O contato frequente com a franja mais radical do cinema latino-americano nesta tese nos permitiu concluir, uma e outra vez, que, entre nós, o compromisso vanguardista com a descolonização da linguagem é indissociável do compromisso político com a descolonização da vida. Ao contrário do princípio de dissociação entre as utopias revolucionárias e as utopias vanguardistas que Anette Michelson (1966) reconhecia no cinema europeu moderno dos anos 1960, o cinema latino-americano, na mesma época, foi um laboratório figurativo intenso em que se buscou, a cada filme, inventar uma nova maneira de tornar esses dois compromissos indissociáveis.

Para Michelson, o cinema europeu – e a arte europeia em geral – abandonou a conjugação entre utopias que foi presente no cinema, pelo menos, até a contrarrevolução stalinista dos anos 1930:

O cinema europeu e a arte europeia como um todo abandonaram uma certa totalidade de aspirações. O processo de dissociação, a divisão entre os aspectos formais e políticos dos esforços revolucionários ou radicais, foi criado, irremediavelmente, pelo menos em nosso tempo. O resultado foi uma reação ou uma sublimação da aspiração revolucionária em um radicalismo puramente formal. Os vestígios da experiência e da tradição politicamente revolucionárias são daqui em diante expressos na forma de nostalgia e frustração. A arte politicamente orientada no seu melhor se tornou uma crônica de ausência, de negação, uma análise de dissociação e, na melhor tradição modernista, uma afirmação formal da impossibilidade do discurso (MICHELSON, 1966, p. 413)<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Tradução nossa. No original: "El temor a caer en lo apologético, el ver el compromiso del creador, de su obra, como arma de combate en oposición al espíritu crítico sustancial con la naturaleza del artista, es sólo un temor irreal y en ocasiones pernicioso. Porque armas de combate para nosotros lo son tanto la crítica dentro de la revolución como la crítica al enemigo, ya que ellas en definitiva representan ser tan sólo variedades de armas de combate".

<sup>118</sup> Tradução nossa. No original: "European cinema and European art as a whole, abandoned a certain totality of aspiration. The process of dissociation, the split between formal and political aspects of radical or revolutionary efforts was created, irremediably so - at least through our time. The result was either reaction, or a sublimation of the revolutionary aspiration into a purely formal radicalism. The vestiges of the politically revolutionary experience and tradition are henceforth expressed in the form of nostalgia and frustration. Politically oriented art at its best became a chronicle of absence, of negation, an analysis of dissociation, and, in the best modernist tradition, a formal statement of the impossibility of the discourse"

Entre nós, ao contrário, não houve dissociação. As duas demandas caminharam sempre juntas, mesmo no mais militante dos cineastas, mesmo naqueles que pregaram a destruição completa da instituição-cinema. Em um texto de Guy Hennebelle e Raphael Bassan de 1980, publicado em um dossier da revista *CinémAction* dedicado às “duas vanguardas” – a “branca” (experimental) e a “vermelha” (militante) –, encontro uma outra confirmação dessa ideia: “Na América Latina, a lacuna entre 'cinema militante' e 'cinema experimental' não é tão clara, nem da mesma natureza, do que na maioria dos países industrializados” (HENNEBELLE; BASSAN, 1980, p. 190). Ao longo desta tese, foi possível perceber como o compromisso político com a figuração do povo foi, tantas vezes, indissociável de uma busca experimental profunda, que transformou os parâmetros da própria possibilidade de figuração.

“Hay que inventar, hay que descubrir”, era a epígrafe fanoniana de *Hacia un Tercer Cine*, o mais militante dos textos já escritos sobre o cinema. Na teoria e nas figurações do povo presentes nos textos e nos cinemas de Birri, Glauber, Santiago Álvarez, Solanas/Getino, García Espinosa, Gutiérrez Alea, Sanjinés, Gleyzer, Sara Gómez, Carlos Álvarez, Mario Handler, Leobardo López Arretche, Ugo Ulive, Marta Rodríguez e Jorge Silva, Luis Ospina e Carlos Mayolo, Aloysio Raulino e Luna Alkalay, entre tantos outros sujeitos e coletivos, há um compromisso duplo e inadiável com a invenção do cinema e com a invenção do povo. Nossa tarefa coletiva é não deixar que essa chama se converta em mármore ou em cinza.

## Referências bibliográficas

AB'SÁBER, Tales A. M. O Corpo: limites e morte. In. A Imagem Fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Means without end: notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

AGUIAR, Carolina Amaral de. “O Chile de Joris Ivens comentado por Chris Marker. Análise de *Á Valparaíso* (1963)”. In: XXVII Simpósio Nacional da Anpuh, 2013, Natal. Trabalhos completos - XXVII Simpósio Nacional da Anpuh. São Paulo: Anpuh, 2013. p. 1-13.

AGUILAR, Gonzalo. *Más allá del pueblo. imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económica, 2015a.

\_\_\_\_\_. “El Pueblo es el gran mito latinoamericano”. Entrevista à agência de notícias Télam. 2015b. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201509/118931-el-pueblo-es-el-gran-mito-latinoamericano.html>.

\_\_\_\_\_. “El frenético y colorido baile del pueblo: Glauber Rocha y *Antonio das Mortes*”.

ALMEREYDA Miguel, « Le Cinéma du Peuple », Paris, *Le Bonnet rouge* n°15, 28 février 1914, p. 15.

ALVARENGA, Clarisse. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Campinas, 2004. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Unicamp.

ÁLVAREZ, Santiago. “Arte y compromiso” (1968). In: *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

ARAÚJO, Inácio. Duas paixões simultâneas. In: *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 43, p. 108-109, jan.-abr. 1984.

ARENDR, Hannah. O que é política. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *As Teorias dos Cineastas*, São Paulo: Papyrus Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

\_\_\_\_\_. “Pode um filme ser um ato de teoria? *Revista Educação e Realidade*, n° 33 (1), p. 21-34, jan/jun 2008.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjines, Alea: Teorias de cinema na America Latina*. São Paulo; EDUSP, 1995

BADIOU, Alain et al. *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. “Vingt-quatre notes sur les usages du mot ‘peuple’”. In: BADIOU et al., *Qu’est-ce qu’un peuple?*. Paris: La Fabrique, 2013, pp.9-21.

BALLESTRIN, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. In: *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117

BALTAR, Mariana. “Saber em viagem - os travelogues no amálgama entre realidade e espetáculo”. *Matrizes*, vol. 7, núm. 1, janeiro-junho, 2013, pp. 263-279.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. The Grain of the Voice. In: *Image, Music, Text*. London: Fontana Press, 1997.

BEDOYA, Ricardo. “Gregorio”. In: *100 años de cine en el Perú*. Lima: Ed. Universidad de Lima, 1995. Versão digital disponível em: <http://ibermediadigital.com/pt/sin-categoria/gregorio-critica/>. Acesso em 29 de abril de 2019.

BENAVENTE, Fran. SALVADÓ, Gloria. “From figure to figural: body and incarnation in contemporary film”. *Akademisk kvarter*, vol. 01, fall 2010, pp. 130-138.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. “O Amuleto mudou tudo”. In: *Nelson Pereira dos Santos. Manifesto por um Cinema Popular*. Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes, 1975, p.11-12

\_\_\_\_\_. “Os jovens paulistas”. In: BERNARDET, Jean-Claude; XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel. *O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 65-91.

\_\_\_\_\_. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Cia das Letras: 2003.

\_\_\_\_\_. *Brasil em tempo de cinema – Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2008.

\_\_\_\_\_. “A discreta revolução de Aloysio Raulino”. In: CARDOSO VALE, Glaura (org.). *Catálogo do 17º Forum.doc BH*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2013.

BIRRI, Fernando. “Cine y subdesarrollo”. In: *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, vol. I, págs. 17-20.

\_\_\_\_\_. “El Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe”. In: *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, vol. I, págs. 20-28.

- BONITZER, Pascal. “Les deux regards”. *Cahiers du Cinéma* no 275, Avril 1977, pp. 40-46.
- BONVICINO, Régis. “O sentido do sol de Maiakóvski”. *Sibila*, 2012.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.
- \_\_\_\_\_. Wölfflin and Film Style: Some Thoughts on a Poetics of Pictures. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 73, Issue 2, pp. 178-188, 2015.
- BRAGANÇA, Maurício de. “Registros documentais no cinema da Revolução Mexicana”. *História*, São Paulo, v. 26, n. 2, p. 144-160, 2007
- BRECHT, Bertold. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRENEZ, Nicole. “Glossaire”. *Admiranda* 5, 1990, 75–77.
- \_\_\_\_\_. *De la figure en general et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma*. Bruxelles: De Boeck, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Paris, 18 de agosto de 1997”. In: ROSENBAUM, Jonathan & MARTIN, Adrian (coord.). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae, 2010, pp. 77-86.
- \_\_\_\_\_. “Tratamiento del Lumpenproletariado en el cine de Avant-Garde”. *La Fuga*, edición de Enero 2012. Disponível em: <http://www.lafuga.cl/tratamiento-del-lumpenproletariado-en-el-cine-de-avant-garde/481>
- \_\_\_\_\_. “‘Cada filme é um laboratório’ – Entrevista com Nicole Brenez”. *Revista Cinética*, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>
- \_\_\_\_\_. *Propriedades, teorias e potências da figuratividade filmica*. Rio de Janeiro: Cinemateca do MAM, 2015 (Comunicação Oral).
- BORDWELL, David. Wölfflin and Film Style: Some Thoughts on a Poetics of Pictures. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 73, Issue 2, pp. 178-188, 2015.
- BRECHT, Bertold. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BUTLER, Judith. “‘Nous, le peuple’: réflexions sur la liberté de réunion”. In : BADIOU et al. *Qu'est-ce qu'un peuple?* Paris: La fabrique éditions, 2013.
- CALIL, Carlos Augusto & MACHADO, Maria Teresa (orgs.). *Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente*. São Paulo/Rio de Janeiro: Brasiliense/Embrafilme, 1986.

- CARONE, Modesto. "Um roteiro do conceito de figura". In: AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- CARVAJAL, Isleni Cruz. "Marta Rodríguez y Jorge Silva". In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *Cine Documental en America Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, pp. 206-214.
- CAVALLO, Ascanio. DÍAZ, Carolina. *Explotados y benditos. Mito y desmitificación del cine chileno de los 60*. Santiago de Chile: Editorial Uqbar, 2007.
- CÉSAR, Amaranta. "Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência". *Revista Ciberlegenda*, nº 35, p. 11-23. Niterói, 2017.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- CONLEY, Tom. *Cartographic Cinema*. University of Minnesota Press, 2007.
- COSTA, Flávia Cesarino. "Figuras populares no documentário silencioso brasileiro". *Imagofagia – Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Número 8, Octubre 2013. Disponível em <<http://goo.gl/40YGyn>>. Acesso em 09/05/2019.
- DANEY, Serge. "O travelling de Kapò". In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº23. Lisboa, Edições Cosmos, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A rampa: Cahiers du cinéma, 1970-1982*, São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- DARACA, Andréa. "Eu fiz parte deste território filmando". In: CARDOSO VALE, Glaura (org.). *Catálogo do 17º Forum.doc BH*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2013.
- DE LOS REYES, Aurelio. "Hacia un cine mexicano". *Revista de la Universidad de México*, Noviembre de 1973, p. 25-28.
- DEBORD, Guy-Ernest. & WOLMAN, Gil. J. Mode d'emploi du détournement. *Inter*, (117), 23–26, 2014.
- DEL VALLE DÁVILA, I. *Cámaras en trance: el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.
- DIDI-Huberman, Georges. *Diante do Tempo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.
- DUARTE, Susana. *O figural no cinema contemporâneo: articulações e disjunções do visível e do dizível*. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, Fevereiro de 2015.
- DUBOIS, Philippe. "La question du figural". In: GERVAIS, Bertrand. LEMIEUX, Audrey (org.). *Perspectives croisées sur la figure*. Quebec: Presses de l'Université du Quebec, 2012.
- DUFUUR CAÑELAS, Luis Omar. "La dimensión histórica en los documentales de Mario Handler". *Revista TOMA UNO* (No 4), p. 145-152, 2015.



- DUMANS, João. “A sinfonia dos pobres. Modernidade de Aloysio Raulino”. In: *La Furia Umana*, n. 19, 2014.
- EPSTEIN, Jean. *El cine del diablo*. Buenos Aires : Cactus, 2014.
- FAROCKI, Harun. “War Always Finds a Way.” In: PONTBRIAND, Chantal. *HF/RG*. Paris: Jeu de Paume/Blackjack Editions, 2009, pp. 102–112.
- FERREIRA, Jairo. “Julio Bressane, rebelde da América”. In: *Catálogo da Mostra Jairo Ferreira – Cinema de Invenção*. São Paulo, CCBB, 2001.
- FRANCIA, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC/Ediciones Chile América, 1990.
- FURTADO, Sylvia Beatriz Bezerra; LIMA, Érico Oliveira de Araújo. “Câncer: filme menor que inventa um povo”. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 27, p. 133-144, jun. 2014.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Arte popular y Sociedad en América Latina*. México: Editorial Grijaldo, 1977.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio. “Por un cine imperfecto”. In: *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- GARCIA, Estevão de Pinho. *Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina*. (Tese de Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2018.
- GENÉ, Marcela. *Fueron millones... Las masas en la gráfica política y los noticieros cinematográficos*. In: MESTMAN, Mariano. VARELA, Mirta (orgs.). *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- GERVAIS, Bertrand. LEMIEUX, Audrey (org.). *Perspectives croisées sur la figure*. Quebec: Presses de l'Université du Quebec, 2012.
- GRAÇA, André Rui. BAGGIO, Eduardo Tulio. PENAFRIA, Manuela. “Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 12, p. 19-32, jan/jun 2015.
- GRIFFITHS, Alison. 'To the World the World We Show': Early Travelogues as Filmed Ethnography”. *Film History*, Vol. 11, No. 3, 1999, pp. 282-307.
- GUERRERO, Claudio. VUSKOVIC, Alekos. *La música del Nuevo Cine Chileno*. Santiago: Cuarto Propio, 2018.
- GUEVARA, Alfredo. Prólogo. In: GUEVARA, Alfredo. GARCÉS, Raúl (org.). *Los Años de la Ira. Viña del Mar 67*. La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano, 2007, pp. 7-11.
- GUIMARÃES, César Geraldo. “A cena e a inscrição do real”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 68-79, jun. 2011.
- GUIMARÃES, Victor. “Instantâneos do vídeo popular e o pathos formal em Quando a Mãe Chora e o Filho Não Vê”. *Revista Cinética*, 2015. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/fica-2014-instantaneos-do-video-popular-e-o-pathos-formal-em-quando-a-mae-chora-e-o-filho-nao-ve/> Acesso em 21/05/2019.

\_\_\_\_\_. “O ardor, a invenção e o prazer”. *Revista Cinética*, 2016. Disponível em: [http://revistacinetica.com.br/home/ressurgentes-um-filme-de-acao-direta-de-dacia-ibiapina-brasil-2014/?utm\\_source=rss&utm\\_medium=rss&utm\\_campaign=ressurgentes-um-filme-de-acao-direta-de-dacia-ibiapina-brasil-2014](http://revistacinetica.com.br/home/ressurgentes-um-filme-de-acao-direta-de-dacia-ibiapina-brasil-2014/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=ressurgentes-um-filme-de-acao-direta-de-dacia-ibiapina-brasil-2014). Acesso em 21/05/2019.

\_\_\_\_\_. “Surfar no cinismo ou a pós-crença”. *Horizonte da Cena*, 2017. Disponível em: <http://www.horizontedacena.com/surfar-no-cinismo-ou-a-pos-crenca/>

\_\_\_\_\_. “Uma câmera na mão e uma pedra no cinema”. *Catálogo da Mostra CineBH*, 2017. Disponível em: <https://otransito.wordpress.com/2017/08/30/uma-camera-na-mao-e-uma-pedra-no-cinema/> Acesso em 21/05/2019.

\_\_\_\_\_. Occuper, résister, construire: les territoires reconquis du cinéma. In: BARON, Jérôme. (Org.). *D'autres continents: mouvances du cinéma présent*. Laval, France: Warm, 2018, p. 123-133.

HANDLER, Mario. “Tenía que filmar el Uruguay”. *Marcha*, Montevideo, 19 de novembro de 1965. p. 25.

HANSSON, Karl. “Screening the Figural in Film and New Art Media”. *The Nordic Journal of Aesthetics*, n. 29-30, Aarhus Universitet, Dinamarca, 2004.

HENNEBELLE, Guy; BASSAN, Raphaël. “Les deux avant-gardes”. *CinémAction*, n. 10-11, 1980, p. 5-7.

\_\_\_\_\_. “Amérique Latine : l’avenir est au super 8”. *CinémAction*, n. 10-11, 1980, p. 190.

JIMÉNEZ LEAL, Orlando. ZAYAS, Manuel (coord.). *El caso PM: cine, poder y censura*. Madrid: Editorial Hypermedia, 2014.

KING, John. *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.

KRIGER, Clara. Los trabajadores, entre el uniforme y la fiesta. In: MESTMAN, Mariano. VARELA, Mirta (orgs.). *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

LACLAU, Ernesto & MOUFFE, Chantal. *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London; New York: Verso, 2001.

LACLAU, Ernesto. *La Razón Populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005a.

LACLAU, Ernesto. “O retorno do povo: razão populista, antagonismo e identidades coletivas”. In: *Revista Política & Trabalho*, v. 23, 2005b.

LEANDRO, Anita. “Desvios de Imagens, Ontem e Hoje: de Debord a Coutinho”. *XXI Encontro Anual da Compós*, Universidade Federal de Juiz de Fora, junho/2012.

LEÓN FRIAS, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2014.

LEWIS, Oscar. "Culture of Poverty". In MOYNIHAN, Daniel P. (ed.). *On Understanding Poverty: Perspectives from the Social Sciences*. New York: Basic Books. pp. 187–220, 1969.

LIMA, Érico Oliveira de Araújo. *Numa cama, numa festa, numa greve, numa revolução: o cinema se bifurca, o tempo se abre*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2014.

LIMA, Tatiana Hora Alves de. “Imagens tácticas contra utopia modernista: investigando as primeiras imagens de Brasília e A cidade é uma só?”. *Revista Lumina*, vol. 10, n. 2, pp. 1-18, Juiz de Fora: UFJF. 2016.

LITTÍN, Miguel. “El Nuevo Cine Latinoamericano. A la búsqueda de la identidad perdida”. In: GUEVARA, Alfredo. GARCÉS, Raúl (org.). *Los Años de la Ira. Viña del Mar 67*. La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano, 2007, pp. 15-30.

LUIS, William. *Lunes de revolución, Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Verbum, 2003.

LUSNICH, Ana Laura. “Los antecedentes del cine político y social en el marco de un cine institucional y de un modelo industrial: las tensiones generadas por algunos directores disidentes”. In: LUSNICH & PIEDRAS (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires, Ed. Nueva Librería, 2009.

LUZ, Julio César Alves da. *Povos in/visíveis: imagens dos povos no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado). Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2018.

LYOTARD, Jean-François. *Discurso, Figura*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1979.

\_\_\_\_\_. “Notas sobre la función crítica de la obra”. In: *A partir de Marx y Freud*. Caracas: Editorial Fundamentos, 1973

MACKENZIE, Scott. *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology* . Berkeley: University of California Press, 2014.

MARIAS, Miguel. “Repelling Rejection, or: The Disappearance of Jerry Lewis, and Some Side-Effects”. In: LOLA Journal, 2012. Disponível em: <http://www.lolajournal.com/3/lewis.html> Acesso em 15 de maio de 2019.

MARINONE, Isabelle. “Miguel Almereyda critique du cinéma”. In: BRENEZ, Nicole & MARINONE, Isabelle (eds.). *Cinemas libertaires : au service des forces de transgression et de révolte*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 171-180.

MARRONE, Irene. La excepción y la regla. El cine informativo ente el acto político y la protesta social. In: MESTMAN, Mariano. VARELA, Mirta (orgs.). *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

MARTIN, Adrian. *Último Dia Todos Os Dias (e outros escritos sobre cinema e filosofia)*. New York: Punctum Books, 2015. Disponible en: <http://punctumbooks.com/titles/ultimo-dia-todos-os-dias/>

MESTMAN, Mariano (org.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, Buenos Aires, Akal, 2016.

MESTMAN, Mariano. “La hora de los hornos, el peronismo y la imagen del ‘Che’”. *Secuencias* 10, julio 1999.

\_\_\_\_\_. “La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el grupo Cine Liberación (Argentina)”, en *Cuadernos de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, publicación número 9, Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española

de Historiadores del Cine (AEHC), Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001.

MESTMAN, Mariano. VARELA, Mirta. Apresentação. In: MESTMAN, Mariano. VARELA, Mirta (orgs.). *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

MOMBAÇA, Jota. “Pode um cu mestiço falar?” 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>

MUSSER, Charles. "The Travel Genre in 1903–1904: Moving towards Fictional Narrative." *Iris* 2, no. 1, 1984, p. 47–60.

OMAR, Arthur. “O antidocumentário, provisoriamente”. In: *Revista de Cultura Vozes* nº 6, ano 72, 1978, p. 405-418.

\_\_\_\_\_. “Arthur Omar e o glorioso da face carnavalesca”. *Revista Zum*, 9 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/ensaios/arthur-omar-face-carnavalesca/> Acesso em 08/01/2019.

ORTEGA, Maria Luisa. “Mérida 68: las disyuntivas del documental”. In: MESTMAN, Mariano (org.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, Buenos Aires, Akal, 2016.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. Introdução. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

PETERSON, J. World pictures: travelogue films and the lure of the exotic, 1890-1920. Chicago: Department of English, University of Chicago, 16 nov. 1998.

QUIJANO, A. Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, Lima, v.12, n.29, p.11-20, 1992.

RAMOS, Guiomar. “O documentário como fonte para o experimental no cinema de Arthur Omar”. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. “O Experimental no Cinema Brasileiro: Omar, Ferreira e Bressane”. In: CUNHA, Paulo; DIAS BRANCO, Sérgio. *Atas do III Encontro Anual da AIM*, pp. 98-106. Coimbra: AIM, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed.34, 1996.

\_\_\_\_\_. “Política da arte”. São Paulo: SESC Belenzinho, 2005. Disponível em: [www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf](http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf).

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_. “A carta de Ventura”. *Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. 104-111, jan/jun 2008.

RAULINO, Aloysio. Depoimento. In: ROBERTO DE SOUZA, Carlos. SAVIETTO, Tânia. (orgs.). *30 anos do cinema paulista - Cadernos da Cinemateca* 4. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1980. p. 55-62. (Acervo Cinemateca Brasileira/Sav/Minc).

- \_\_\_\_\_. "As imagens das greves" (Entrevista). *Filme Cultura*, número 46, abril de 1986.
- REINOSO, Gustavo. "El Pueblo, de Carlos Saguier: legado e impronta". *Suplemento Cultural ABC*, 16 de setembro de 2018. Disponível em: <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/el-pueblo-de-carlos-saguier-legado-e-impronta-1741090.html>. Acesso em 13 de maio de 2019.
- REIS, Francis Vogner dos. *Problemas da tradição crítica: ensaios sobre o ideário moderno do cinema brasileiro*. São Paulo: 2014. (Dissertação de mestrado).
- RICHTER, Hans. "The Film Essay: A New Form of Documentary Film." *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Eds. Christa Blümlinger and Constatin Wuldd. Wien: Sonderzahl, 1992, pp. 195-198. Tradução para o inglês de Richard Langston, disponível em: <http://www.unc.edu/courses/2007spring/germ/060/001/readings.html>
- ROCHA, Glauber. "Cine de la valentía". In: GUEVARA, Alfredo. ROCHA, Glauber. *Un sueño compartido*. Sevilla: Iberautor, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- RUOFF, Jeffrey (org.). *Virtual voyages: cinema and travel*. Durham e London: Duke University Press, 2006.
- SABORIDO, Emilio José Gallardo. *El martillo y el espejo: directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. "Zézero". *Um intelectual na linha de frente*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1986.
- SANJINÉS, Jorge & Grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Siglo XXI, 1979.
- SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. "A invenção da teatralidade". *Sala Preta*, vol. 13, n. 1, jun 2013, pp. 56-70.
- SCHEFER, Raquel. *Há Terra!, de Ana Vaz: um cinema em rotação*. La Furia Umana, n. 30, 2016.
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SGANZERLA, Rogério. "A questão da cultura". In: DRUMMOND, Mario (org.). *Alô alô Rogério Sganzerla!. Fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla*. Belo Horizonte: MDEditor, 2004.
- SILVA, Juan Pablo. "El Nuevo Cine Argentino de los años sesenta. Ideología y utopía del cine como arma revolucionaria". *Revista Chilena de Antropología Visual*, nº 17, 2011, p. 1-21.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Trad. Ana Maria Capovilla. In: \_\_\_\_\_. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- \_\_\_\_\_. "Fascinante fascismo". In: *Sob o signo de Saturno*. São Paulo: L&PM Editores, 1986, pp. 59-84.

- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2009.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Eu é o outro: documentário e narrativa indireta livre”. In: *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editora, 2004, p. 29-68.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Três balizas do experimental no cinema brasileiro”. In: MACHADO JR., Rubens [et al.] (orgs.). *Estudos de Cinema Socine*, Ano VII. São Paulo, Annablume, 2006.
- TORREIRO, Mirito. “Carlos, cine-retrato de un ‘caminante’ en Montevideo”. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio (ed.). *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, p. 309-313.
- VANCHERI, Luc. *Les pensées figurales de l’image*. Paris: Armand Collin, 2011.
- VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre Análise Filmica*. Campinas: Papirus, 2006.
- VEAS, Iván Pinto. “Recortes experimentais da não-ficção latino-americana. Subvertendo linguagens, contestando representações”. In: *Catálogo do 19º FESTCURTASBH : Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado, p. 364-367, 2017.
- VIANY, Alex. “Cine brasileiro / El viejo y el nuevo”. In: GUEVARA, Alfredo. GARCÉS, Raúl (org.). *Los Años de la Ira. Viña del Mar 67*. La Habana: Ediciones Nuevo Cine Latinoamericano, 2007, pp. 37-51.
- VILLARROEL, Mónica. “El funeral de Luis Emilio Recabarren: Intertextualidades desde el cine como documento histórico”. *Isla Flotante*. Revista de Comunicación y Literatura de la Escuela de Periodismo de la Academia. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Año 5 n° 5, invierno 2013. pp. 45-57.
- WALSH, Rodolfo Jorge. “Carta abierta a la Junta Militar. Buenos Aires, 24 de marzo de 1977”. *Veredas do Direito*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 137-156, julho-dezembro de 2007.
- WILLER, Claudio. *Estranhas experiências e outro poemas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.