

O presente caderno temático é parte do Programa de Cinema e Audiovisual (ProCine), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), contemplado em edital do Programa de Extensão Universitária (ProExt), do Ministério da Educação.

Nesta edição, tratamos da relação entre cinema e memória, com reflexões que abordam o tema da memória com a riqueza de fundo de conhecimentos que a produção cinematográfica e audiovisual constituiu desde o seu surgimento e que aqui se explicitam a partir da mobilização de filmes, de acervos pessoais e institucionais, em abordagens que apresentam as especificidades dos percursos empíricos e de afinidades teóricas dos autores.



CADERNOS ProCine

Cinema e Memória

Milene de Cássia Silveira Gusmão
Paulo Henrique Alcântara
Euclides Santos Mendes
(Organizadores)

CINEMA E MEMÓRIA



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA

Reitor

Luiz Otávio de Magalhães

Vice-Reitor

Marcos Henrique Fernandes

Pró-Reitora de Extensão e Assuntos Comunitários

Gleide Magali Lemos Pinheiro

Diretora da Edições Uesb

Manuella Lopes Cajaíba

Editor

Jacinto Braz David Filho

Comitê Editorial

Alba Benemérita Alves Vilela (DS II/Jequié)

Érico Rodrigo Mineiro Pereira (DCSA/Vitória da Conquista)

Iara do Carmo Callegaro (DTRA/Itapetinga)

Gleide Magali Lemos Pinheiro (PROEX/Vitória da Conquista)

Jacinto Braz David Filho (Edições UESB/Vitória da Conquista)

Jorge Augusto Alves da Silva (DELL/Vitória da Conquista)

José Antônio Gonçalves dos Santos (DCSA/Vitória da Conquista)

José Rubens Mascarenhas de Almeida (DH/Vitória da Conquista)

Manuella Lopes Cajaíba (Edições UESB/Vitória da Conquista)

Mauro Pereira de Figueiredo (DFZ/Vitória da Conquista)

Nilton Cesar Nogueira dos Santos (DS I/Jequié)

PROGRAMA DE CINEMA E AUDIOVISUAL DA UESB (PROCINE UESB)

Coordenação

Milene de Cássia Silveira Gusmão

Vice-coordenação

Raquel Costa Santos

Caderno Cinema e Memória

Organização

Milene de Cássia Silveira Gusmão

Paulo Henrique Alcântara

Euclides Santos Mendes

Projeto editorial

Raquel Costa Santos

Coordenação editorial, revisão de linguagem e normalização técnica

Euclides Santos Mendes

Projeto gráfico e editoração eletrônica

Juliane Brito Scoton

Capa

Ana Luiza Sousa Dias e Danilo Pereira da Silva

Figuras (exceto na seção "Ensaio fotográfico")

Divulgação / Reprodução

Milene de Cássia Silveira Gusmão
Paulo Henrique Alcântara
Euclides Santos Mendes
(Organizadores)

CINEMA E MEMÓRIA



Vitória da Conquista - BA
2019

Copyright © 2019 by organizadores

Todos os direitos reservados: Proibida a reprodução, mesmo parcial, por qualquer processo mecânico, eletrônico, reprográfico, entre outros, sem autorização, por escrito, dos autores. Constitui violação de direitos autorais (Lei 9.610/98).

A produção desta publicação foi custeada com recursos do Convênio 769377/2012, PROEXT - MEC/SESU, conforme Regulamento No 02 – da publicação de livros custeados pelo(s) autor(es), organizador(es) e/ou órgãos financiadores.

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C517

Cinema e memória / Milene de Cássia Silveira Gusmão, Paulo Henrique Alcântara e Euclides Santos Mendes (organizadores). Vitória da Conquista: Edições UESB, 2019. (Coleção Cadernos ProCine, v. 2).

100 p.

ISBN 978-85-7985-141-4

1. Cinema e memória. 2. Cinema e história. 3. Audiovisual. I. Gusmão, Milene de Cássia Silveira. II. Alcântara, Paulo Henrique. III. Mendes, Euclides Santos.

Catálogo na fonte: Cristiane Cardoso Sousa – CRB 5/1843
UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Campus Universitário – Caixa Postal 95 – Fone/fax: 77 3424-8716 - Estrada do Bem-Querer,
km 4 – Módulo da Biblioteca, 1º andar, 45031-900 – Vitória da Conquista-BA
Site: www2.uesb.br/editora - e-mail: edicoesuesb@uesb.edu.br

SUMÁRIO

Apresentação.....	7
<i>Milene de Cássia Silveira Gusmão</i>	
<i>Paulo Henrique Alcântara</i>	
<i>Euclides Santos Mendes</i>	
<i>A memória que me contam.....</i>	<i>9</i>
<i>Mariza Guerra de Andrade</i>	
Memória e preservação das imagens no filme	
<i>Carmen Miranda: bananas is my business</i>	<i>19</i>
<i>Luiza Santos Oliveira</i>	
Cinema e gênero em Nilda Spencer: a produção audiovisual na carreira de um ícone do teatro baiano.....	29
<i>Marcos Uzel</i>	
Cine Teatro Éden: uma reflexão sobre memória e preservação.....	37
<i>Cristina de Deus da Cruz</i>	
O cinema de animação e a memória	47
<i>Patrícia Moreira</i>	
Do livro à tela: desdobramentos de <i>A morte e a morte de Quincas Berro Dágua</i> no cinema.....	57
<i>Isac Flores</i>	
<i>Murilo Nogueira</i>	
<i>Paulo Henrique Alcântara</i>	
O papel da oralidade na construção da memória coletiva no filme <i>Narradores de Javé</i>	65
<i>Rafael Silva Oliveira</i>	

Ensaio fotográfico - Arredores.....	71
<i>Micael Aquillah</i>	
Prática de cinema - O lugar de nossas produções audiovisuais.....	75
<i>Sérgio de Oliveira Silva</i>	
Análise fílmica - <i>3 minutos</i> : o discurso da solidão e sua relação com o tempo.....	83
<i>Daniel Leite Almeida</i>	
Perfil biográfico - Orlando Senna	89
<i>Talita Nobre</i>	
Entrevista - Geraldo Sarno Apontamentos para o silêncio: cinema, pensamento e linguagem.....	93
<i>Caio Resende</i>	

Apresentação

Milene de Cássia Silveira Gusmão¹

Paulo Henrique Alcântara²

Euclides Santos Mendes³

Esta publicação reúne textos que articulam a relação entre cinema e memória, constituindo-se no segundo volume da Coleção Cadernos ProCine, uma das ações desenvolvidas pelo Programa de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (ProCine - UESB). A coletânea inclui artigos de pesquisadores, mas parte significativa dos trabalhos aqui agrupados é de autoria de estudantes de Cinema e Audiovisual da UESB, alguns já graduados. Ao cursarem a disciplina “Preservação, memória e políticas de acervos audiovisuais”, os estudantes produziram reflexões que abordam o tema da memória com a riqueza de fundo de conhecimentos que a produção cinematográfica e audiovisual constituiu desde o seu surgimento e que aqui se explicitam a partir da mobilização de filmes, de acervos pessoais e institucionais, em abordagens que apresentam as especificidades dos percursos empíricos e de afinidades teóricas dos autores.

Os quatro primeiros artigos aqui reunidos fazem abordagens mais diretamente vinculadas à relação entre cinema, memória e trajetórias. Em “A memória que me contam”, Mariza Guerra de Andrade analisa o filme de 2012 no qual a cineasta carioca Lúcia Murat focaliza as lutas e desilusões de sua geração, perseguida e torturada pela ditadura militar (1964-1985). Em “Memória e preservação das imagens no filme *Carmen Miranda: bananas is my business*”, Luiza Santos Oliveira investiga o acervo de imagens mobilizado pela cineasta carioca Helena Solberg no documentário sobre a artista Carmen Miranda. Em “Cinema e gênero em Nilda Spencer: a produção audiovisual na carreira de um ícone do teatro baiano”, Marcos Uzel analisa a formação e a trajetória da atriz baiana Nilda Spencer, sobretudo no cinema. Em “Cine Teatro Éden: uma reflexão sobre memória e preservação”, Cristina de Deus da Cruz investiga a história da sala de cinema que se tornou uma referência sociocultural na cidade baiana de Ipiaú.

- 1 Professora da graduação em Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Foi coordenadora do programa de extensão Janela Indiscreta Cine-Vídeo UESB, entre 2001 e 2016.
- 2 Professor da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi professor da graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), entre 2011 e 2014.
- 3 Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) e colaborador do programa de extensão Janela Indiscreta Cine-Vídeo, ambos da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

Os três artigos seguintes propõem reflexões por meio da relação entre memória e processos de criação cinematográfica e audiovisual. Em “O cinema de animação e a memória”, Patrícia Moreira investiga a elaboração de filmes de animação a partir da relação entre imagem e memória. Em “Do livro à tela: desdobramentos de *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* no cinema”, Isac Flores, Murilo Nogueira e Paulo Henrique Alcântara analisam aspectos narrativos e estéticos que marcam diferenças expressivas entre o livro de Jorge Amado e o filme *Quincas Berro Dágua* (2010), do cineasta baiano Sérgio Machado. Em “O papel da oralidade na construção da memória coletiva no filme *Narradores de Javé*”, Rafael Silva Oliveira analisa a longa-metragem da cineasta paulista Eliane Caffé a partir da relação entre memória e narrativa oral.

A coletânea também reúne, em cinco seções temáticas, trabalhos que refletem mais detidamente sobre o fazer no campo da produção imagética. Na seção “Ensaio fotográfico”, Micael Aquillah apresenta o projeto “Arredores”, com imagens que realizou no sertão da Bahia, em comunidades que resistem na preservação de suas identidades e raízes culturais. Na seção “Prática de cinema”, Sérgio de Oliveira Silva discute a preservação do conteúdo audiovisual produzido contemporaneamente e disponibilizado via internet em escala mundial, num processo impulsionado pela expansão dos meios digitais. Na seção “Análise fílmica”, Daniel Leite Almeida analisa a curta-metragem *3 minutos* (1999), dirigido pela cineasta gaúcha Ana Luiza Azevedo, e comenta a relação entre a solidão e o tempo na abordagem estética do filme. Na seção “Perfil biográfico”, Talita Nobre destaca momentos e trabalhos decisivos na formação e na trajetória do escritor e cineasta baiano Orlando Senna. Na seção “Entrevista”, o roteirista e cineasta baiano Geraldo Sarno reflete sobre a condição da linguagem cinematográfica e audiovisual como estrutura do pensamento.

Esta coletânea aborda, portanto, a potência da criação cinematográfica e audiovisual, sua íntima vinculação com o que lembramos e com o que esquecemos, bem como reflete sobre processos de formação, trajetórias e práticas sociais. Agradecemos a todas e todos que colaboraram com esta publicação temática.

A memória que me contam

Mariza Guerra de Andrade¹

“Eles falam, falam e são felizes assim.”

O dilema melancólico entre lembrar e esquecer está vivíssimo no filme *A memória que me contam* (2012), de Lúcia Murat. É um registro poético, e poético no seu sentido etimológico: a ação de inventar, fabricar, criar. E é um problema aberto. Ele quer rastrear, escavar a memória. A vida de uma memória encarnada de crises, sobressaltos e afetos de um grupo de ex-militantes políticos enquanto e depois, nos tempos. A vida das memórias nos personagens do documentário em torno de Ana (Vera Sílvia Araújo de Magalhães, a combatente a quem é dedicado o filme)* e, provavelmente, dela mesma, Lúcia Murat**, a diretora do filme e mais uma combatente.

Nesse cinema, há arte e política. E, se o pensamento é uma forma de ação, há uma dimensão de compromisso. *A memória que me contam* é, assim, ação artística do humanismo, uma aposta, pela memória, no que pode fazer e tocar o humano – falho, ambíguo, amoroso, confuso, corajoso, tenaz.

O ato de *spectare*, de olhar, guarda significação e relação vital com as noções que a operação do olhar é capaz de produzir: contemplação, pensamento, revelação, linguagem. É possível dizer que, em *A memória que me contam*, o olhar, o voltar a olhar com disposição e cuidado e o olhar de novo para ver e sentir saltar as diferenças sobre o que já se olhou se realizam em superfícies distintas e interligadas, pela quantidade qualitativa do olhar que o filme nos sugere. Do presente para o passado e vice-versa, dos conceitos, das formas do som e do movimento das imagens, das gestualidades – também silenciosas –, dos atores, da direção, do roteiro. Dos outros e de nós mesmos.

1 Historiadora e organizadora da Coleção Historiografia de Minas Gerais, publicada pela editora Autêntica, de Belo Horizonte. É autora dos livros *Anel encarnado: biografia & história em Raimundo Magalhães Junior* (2013) e *A educação exilada: Colégio do Caraça* (2000), ambos publicados pela Autêntica.

2 Trecho disponível em notas de direção publicadas no site oficial do filme *A memória que me contam*: <<http://www.taigafilmes.com/memoria/notas-direcao+a-memoria-que-me-contam.htm>>.

Mas há mais. Nessa algaravia de linguagens que contemplam os olhares, estes estão como que plugados em superfícies nada planas pelas reinscrições sensíveis da memória. E que se confrontam, as reinscrições, com a experiência do vivido, tão diversa, e o tumulto anunciado quando se trata de narrar no presente aquelas experiências. A escolha sobre o narrar não vem sem dificuldades, é certo. A que linguagem ou língua recorrer ou confiar para apanhar esse passado? Como falar dele e para quem? Como explicar o recurso absurdo e ilegal da espada da morte contra a contestação? Como descrever a máquina minuciosa da violência? O inferno da tortura na prisão? Quem se poria a ouvir essa experiência indescritível senão um amigo abnegado ou um psicanalista que seja? Aqui se escolheu o cinema. Há um filme feito, e ele não quer esquecer.

Como talvez não se deva esquecer a lição de que a atualização do passado depende de certa liberdade no presente. Para que o passado convocado venha sem todo o seu peso para ser narrado pelas virtudes da distância, da mediação. Por “um desejo longamente alimentado”, Lúcia Murat diz:

Há muito venho pensando em fazer um filme que fosse um balanço de geração. Da geração de 1968, da qual faço parte, e cuja experiência no Brasil é bem diferente do imaginário mundialmente conhecido e que vem sendo veiculado há 40 anos. [...] Diferente dos personagens do filme *As invasões bárbaras* [2003, de Denys Arcand], essa geração no Brasil viveu uma situação limite durante a ditadura militar, quando torturas e assassinatos eram práticas institucionais. Diferente também é a sua participação na sociedade brasileira hoje. [...] Eu não tenho, no entanto, a intenção de fazer um inventário a mais das utopias de 68 ou de fazer um *Invasões bárbaras* com molho brasileiro. Longe de trabalhar sobre o crepúsculo de uma civilização, esse filme quer falar de uma história que ainda está se fazendo: a história da utopia diante do poder, diante das fragilidades, dúvidas e feridas íntimas daqueles que seus filhos ainda consideram como “heróis”. [...] Em *A memória que me contam* o cinema é o sonho que me restou possível.²

Mas o que significaria, nesse filme, lembrar, rememorar ou falar da memória? Lembrar, rememorar, para discutir. A narrativa vai bem além do legítimo direito à memória, que, no presente do roteiro – com a participação da romancista Tatiana Salem Levy –, vem marcada pela luta democrática travada no passado. Vai além porque, se o direito à memória está dado, aqui se quer

mais, como que para superá-lo pelo trabalho de memória: agora e por cada um daqueles (e de nós?). Por uma via, com o olhar aberto e atento, aos não poucos ardis da memória. Por outra, pela carga libertária de uma memória que supostamente ainda quer encontrar também o que mudou, o que cada um dá de si e para o outro. Talvez esteja aí o salto mais precioso e instigante do filme. Pelo olhar e pela voz de Irene, abre-se a discussão sobre alguns dos suportes vitais da sobrevivência depois do vivido, tensões e impactos de mudanças, incluindo as conquistas civis, os direitos humanos, mas, ainda assim, diante de uma resistente memória política que, reatualizada como uma sina, não pode e não quer se calar. E, talvez por isso, a fala entre irônica e compassiva do filho de Irene: “Eles falam, falam e são felizes assim”.

Irene Constantino (Irene Ravache) é a cineasta que recolhe materiais, imagens, fotografias em papel, procurando sentidos para tudo isso à luz de uma memória insatisfeita e vigilante para si e para os seus. Sua pulsão vital é o cinema. Ela se interroga melancólica sobre como seguir sobrevivente, reinventando suas perdas, ainda que não deixe de confessar: “Parece que estou afogada até hoje”. E, à sua volta, também observa algo confuso sobre a vida que segue na juventude, na pele dos outros, afinal, que constroem suas histórias tão diferentes da sua. Tempos de novas questões, a sexualidade e seus direitos, a arte e seus mistérios, as tecnologias e a vida em sociedade. Assombrada por Ana (Simone Spoladore), pela sua imagem jovem, linda, corajosa e frágil dos anos 60 e que agora morre em um hospital – Vera Sílvia Araújo de Magalhães foi internada em 2007, com um enfisema grave e com o corpo combalido por doenças e remédios psiquiátricos. Lúcia Murat diz que

a decisão de deixar Ana eternamente jovem partiu da dificuldade que temos em decifrar um mito. Ana [Vera] ficará na história com a sua beleza. Ela é a síntese de todas as contradições de sua geração. [...] Mas a sua própria existência, sua rebeldia, sua dor, sua loucura, ajudam também a minorar essa culpa como se fosse possível alguém ser a ponte entre passado e presente, entre os mortos e os vivos.³

Na espera pelas notícias sobre a lenta agonia final de Ana, os amigos se encontram em um hospital e no filme. Ali, as gerações representadas pelo grupo de ex-militantes e seus filhos conversam e discutem em formato narrativo não convencional. Aliás, como em todo filme que maneja virtuosamente as

idas e vindas das linguagens e das imagens brotadas do campo da memória, que dispensa seqüências e linearidades.



Ana (Simone Spoladore) em *A memória que me contam* (2012)

Em tintas rápidas, estão representados no filme o casal Henrique (Hamilton Vaz Pereira), um artista plástico, e Zezé (Clarisse Abujamra), uma curadora no campo da arte contemporânea. Ricardo (Otávio Augusto), um médico que é pai de Gabriel (Patrick Sampaio), que namora Eduardo (Miguel Thiré), filho de Irene. Zé Carlos (Zé Carlos Machado) é o ministro da Justiça, e Paolo (Franco Nero), um refugiado. O roteiro faz referência à presença no país, nos anos 1980, de um grupo de italianos que ficaram presos por meses na Polícia Federal a pedido do governo italiano e que não foram extraditados. E à discussão sobre o obscurantismo com que a política institucional italiana (além do ideário do berlusconismo) trata o terrorismo, pois não se enfrenta a anistia e esses militantes continuam sendo considerados criminosos comuns. Outro elemento realçado pela disposição da narrativa são os significados sobre a chegada de Cloé (Naruna Kaplan de Macedo), a jovem e perspicaz sobrinha de Ana que vive em Paris, acentuando talvez as diferenças e oposições no grupo.

Também não escaparam da atenção do roteiro uma face muito importante do contexto da resistência dos anos 1960 e 1970 nas artes plásticas no

Brasil. É a crítica à arte elitista, conformista e condicionada aos domínios das sensibilidades e dos comportamentos de então. Uma superfície a mais a ser investigada e que o filme expõe através das dificuldades de alguns observadores (do próprio grupo de ex-militantes) diante de uma exposição de artes plásticas, que se propõe aberta a experiências e à redescoberta da liberdade estética. Provoações. Curiosa é a relação derivada entre uma arte que combate e o combativo que a combate por não compreendê-la. Algo ali parece insistir, ainda que no enfrentamento da crítica, que a ousadia daquela militância política não era condição inteira para percorrer – percebendo – outras tantas zonas de conflitos, nas quais brotavam novas artes no sufocado Brasil.

Como se perdeu a utopia ou quem a perdeu? Ou não é assim? Continua a valer a sarcástica observação de Irene no início do filme de que “a desgraça do outro é fatalidade, a nossa é injustiça”? De que é feita a coesão desse grupo em *A memória que me contam*: do passado e suas vertentes distintas, a nostalgia, a melancolia? Da sombra de Ana que vive ou morre lentamente? Das dores ou do mal-estar do cotidiano *burguês* e sem causa?

As dificuldades, os combates, as interpelações de vários matizes são sublinhadas pelo roteiro diante do tempo que passou ou que passa: um taxista que, puxando assunto, diz que “político é tudo vagabundo”; a amiga que diz não mais acreditar em revolução, mas nas “micro-revoluções”; o filho que diz que “você realmente acham que já fizeram tudo”; o dançar um xote coladinho com a letra que diz que “tem que se acostumar a nunca mais dançar sozinho”; a cineasta Irene, que acha que está ficando doida e que diz a si mesma diante da consciência da finitude: “Quantos filmes ainda posso fazer?”. Enquanto a imagem de Ana, a sombra perturbadora, ainda flecha alvos incertos em uma confidência: “Pra quem se dispôs a assaltar o céu, o que faço da minha vida?”.

O caixão desliza entre todos. Acabou? Medo de esquecer? Esquecer de Ana? Música extraordinária. De novo os olhares movem esse belo filme. Os de Irene Ravache e Simone Spoladore que se reencontram como atrizes ao final. Lirismo, afeto, emoção. No cinema dentro do cinema. Irene chora e olha. Simone devolve o olhar com um leve sorriso como a lhe/nos dar a senha: continuar!

Notas

- * Vera Sílvia Araújo de Magalhães (Rio de Janeiro, 5/2/1948 - 19/12/2007), socióloga e guerrilheira urbana, começou sua militância política no movimento estudantil. Aos 19 anos, pertencia ao comitê central da Dissidência Estudantil da Guanabara, surgida de um racha do Partido Comunista Brasileiro (PCB), futuramente chamado de Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), que rompeu com a linha pacifista herdada do PCB. Foi a única mulher a participar do sequestro do embaixador norte-americano no país, Charles Burke Elbrick, em setembro de 1969. De codinome “Dadá”, foi encarregada de obter dados sobre a rotina do embaixador, além de se postar como vigia enquanto se realizava o sequestro, em 4 de setembro de 1969. Depois, Vera viveu na clandestinidade no Rio de Janeiro, com o então companheiro de luta José Roberto Spigner, morto em tiroteio na Lapa. Vera foi presa no bairro do Jacarezinho, junto com outros companheiros denunciados por uma vizinha. Ela levou um tiro na cabeça. Depois da sua passagem pelo hospital, Vera foi torturada brutalmente por vários dias nas dependências do DOI-CODI, bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. Foi obrigada a ir ensanguentada, depois de uma sessão de torturas, para uma audiência no Supremo Tribunal Militar – com um quadro clínico gravíssimo, pesando 37 quilos e sem mais conseguir se locomover. Ela acabou libertada com 39 presos políticos em troca do embaixador alemão no Brasil, Ehrenfried von Holleben, sequestrado por outro grupo guerrilheiro. Na conhecida fotografia dos 40 presos políticos trocados pelo embaixador alemão, antes do embarque para o exílio, na base aérea do Galeão, Vera, à direita do grupo, com meias axadrezadas, está sentada em uma cadeira por não poder ficar em pé devido às torturas, conforme pode-se ver na fotografia a seguir.



Banida do país, Vera morou na Argélia, em Cuba, na Alemanha, no Chile, na Argentina e, depois, foi para a Suécia – o único país que lhe deu asilo político. Foi casada com Fernando Gabeira. Vivendo na França teve, em 1978, um filho com o novo companheiro Carlos Henrique Maranhão. Retornou ao Brasil em 1979, com a Lei da Anistia. No Rio de Janeiro, trabalhou em planejamento urbano, até se aposentar por invalidez. Foi também companheira do cientista político Emir Sader. Entre as muitas sequelas das torturas que sofreu, Vera teve pelo resto da vida surtos psicóticos, sangramentos e crises renais, falecendo de infarto em 2007. Devido à gravidade de sua saúde, foi a primeira mulher a receber reparação financeira do Estado ou uma pensão mensal vitalícia. A composição de duas personagens femininas do filme *O que é isso, companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, sobre o sequestro do embaixador Elbrick, foi baseada também em aspectos da vida militante de Vera.

- ** Lúcia Murat nasceu em 1948, no Rio de Janeiro. Militante da Dissidência Estudantil da Guanabara, depois chamado Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), entrou posteriormente na clandestinidade e, após o Ato Institucional nº 5 (AI-5), foi presa em março de 1971, aos 22 anos, e levada ao DOI-CODI, no Rio de Janeiro. Depois de transferências em cárceres como o de Salvador, foi libertada em 1974. Foi mais uma mulher fortemente torturada (submetida a pau de arara, eletrochoques, espancamentos e violência sexual) pela ditadura civil-militar no Brasil, experiência que marcou sua obra cinematográfica. Seu longa-metragem *Que bom te ver viva* (1989) é um conjunto de histórias, relatos e lembranças dos tempos de prisão. Dirigiu também *Maré, nossa história de amor* (2007), *Olhar estrangeiro* (2006), *Quase dois irmãos* (2004), *Brava gente brasileira* (2000), *Doces poderes* (1997), o episódio *Daisy das almas deste mundo*, do filme *Oswaldianas* (1992) e *O pequeno exército louco* (1984). Em 2011, ganhou diversos prêmios no Festival de Gramado com o filme *Uma longa viagem*, dirigido e produzido por ela, que retrata os anos 1960 e 1970, expondo diferentes perspectivas da juventude à época, através do que viveu um de seus três irmãos e também a irmã que foi presa e torturada no mesmo período. Mas, sobretudo, o filme acompanha parte da vida de Heitor Murat Vasconcellos (protagonizado pelo ator Caio Blat), o irmão de Lúcia enviado pela família a Londres para se afastar da luta contra a ditadura. A narrativa é baseada em depoimentos, nas cartas de Heitor e conta com imagens diversas, incluindo as de arquivo sobre a prisão de Bangu e a libertação de Paris da ocupação nazista. Em 28 de maio de 2013, Lúcia Murat prestou um longo depoimento emocionado à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro. Falou das torturas a que

foi submetida durante a ditadura militar e afirmou à comissão que hoje reconhece alguns de seus torturadores como os mesmos médicos que a examinavam: Amílcar Lobo e Ricardo Fayal. Eis o depoimento de Lúcia: “A tortura era uma prática da ditadura e nós sabíamos disso pelo relato dos que tinham sido presos antes. Mas nenhuma descrição seria comparável ao que eu vim a enfrentar. Não porque tenha sido mais torturada do que os outros. Mas porque o horror é indescritível [...]. Médicos mais tarde calcularam que, se eu não tivesse começado a ser medicada, eu teria morrido em poucos dias. Isso é uma questão importante. As circunstâncias. Com certeza, eu fui salva por circunstâncias, não pela vontade deles. Podíamos morrer a qualquer momento e, por isso, nos mantinham incommunicáveis em todo esse período e negavam nossa prisão. Para eles, que eram donos de nossas vidas e de nossas mortes, seria apenas mais um ‘acidente’, como tantos que aconteceram [...]. Um dos torturadores, de nome de guerra Nagib, me disse um dia que, para eles, nós éramos como cachorrinhos de Pavlov. O choque no início tinha de ser de alta voltagem. Mas depois, eles podiam dar choques pequenos, que a nossa memória era do choque de alta voltagem. Nós já estaríamos nas mãos deles. Acho isso muito importante porque demonstra também que essa equipe de torturadores estudava os métodos que eles eufemisticamente chamavam de ‘técnica de interrogatório’. Não era simplesmente uma explosão de um sádico de plantão. Num segundo momento então, a tortura era progressiva, feita de idas e vindas, de ameaças e da nossa certeza, permanentemente alimentada por eles, de que tudo poderia recomeçar a qualquer momento. O objetivo era, pouco a pouco, nos anular, como pessoas e como militantes. Foi nesse quadro, na volta, que o próprio Nagib fez o que ele chamava de tortura sexual científica. Eu ficava nua, com um capuz na cabeça, uma corda enrolada no pescoço, passando pelas costas até as mãos, que estavam amarradas atrás da cintura. Enquanto o torturador ficava mexendo nos meus seios, na minha vagina, penetrando com o dedo na vagina, eu ficava impossibilitada de me defender, pois se eu movimentasse meus braços para me proteger, eu me enforcava e instintivamente voltava atrás. Ou seja, eles inventaram um método tão perverso, em que aparentemente nós não reagíamos, como se fôssemos cúmplices de nossa dor. Isso durava horas ou noites, não sei bem. Era considerado um método de aniquilamento progressivo. E foi realmente o período em que eu mais me senti desestruturada, mais do que em toda a loucura dos primeiros dias. Porque você já sabe o que é a tortura, e ela parece que nunca terá fim [...]. Restaram pequenas cicatrizes no meu corpo, um problema de sensibilidade na

minha perna direita e essa história. Uma história que compartilho com vocês não por desejo de vingança ou masoquismo, mas porque acredito que a única maneira de fortalecermos a democracia neste país é conhecendo nosso passado. A única maneira de combater aqueles que ainda torturam por este país afora é mostrar que este é – e sempre foi – um crime de lesa-humanidade. Depois de 3 anos e meio de prisão, fui solta. É verdade que depois de tudo isso, eu reconstruí a minha vida. Com a ajuda de minha família, de meus amigos e de um processo de análise que durou 25 anos. Mas reconstruir não significa esquecer. Reconstruir significa saber conviver com esses fatos lutando para que não se repitam jamais. O horror à violência e ao autoritarismo passou a fazer parte de mim. Há dois anos, pedi licença ao Exército para filmar as celas onde estive presa. O pedido foi negado. Sem explicações. Como se pode avançar em direção ao futuro se não se pode reconstruir o passado? Até quando vão esconder nossa história? Milhares de pessoas foram presas e torturadas no Rio de Janeiro. Queria pedir à comissão que comece uma campanha para que todos aqueles que foram presos mandem um depoimento. Precisamos saber o que aconteceu. Nome, data, que torturas sofreram e quem foram os responsáveis. Na minha época do DOI-CODI, os torturadores usavam nome de guerra e tinham seus nomes verdadeiros tampados por um esparadrapo na camisa. Mas, posteriormente, consegui identificar alguns deles, que são: major Demiurgo – então chefe do DOI-CODI e que mantinha contato com nossas famílias; tenente Armando Avolio Filho – de nome de guerra Apolo; e Riscalda Corbage, o Nagib. Os outros não consegui localizar. E creio que, passados 43 anos, será quase impossível o reconhecimento. Mas outros torturados, e foram milhares, com certeza terão outras informações a dar. Espero que a comissão possa ouvir os que ainda estão vivos e a todos aqueles que foram reconhecidos, para que possamos revelar por inteiro esse período”. O plenário lotado da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro se emocionou, conforme se lê no site do jornal *A Tarde* em 28 de maio de 2013.

Memória e preservação das imagens no filme *Carmen Miranda: bananas is my business*

Luiza Santos Oliveira¹

Na primeira metade da década de 1930, o jovem Paulo Emílio Sales Gomes ainda não havia engatado a formação de um cineclubes no Brasil que discutisse raridades e contemporaneidades do cinema, tampouco havia iniciado a discussão sobre a preservação audiovisual. No mesmo período, Carmen Miranda (1909-1955) surgia como ícone genuinamente brasileiro ligado às artes, tendo seu trabalho difundido nas rádios e no cinema brasileiros e, posteriormente, no cinema norte-americano.

Carmen nasceu em Portugal, mas foi reconhecida no Brasil como “prata da casa”; daí já poderíamos detectar os primeiros sinais de um imaginário lançado ao mundo e ao povo brasileiro sobre sua identidade, sua música e seu comportamento. É bem possível imaginar que talvez Paulo Emílio, apesar de seu interesse mais acurado para as artes e o cinema produzidos na Europa, tenha, em algum momento, escutado a artista e seus sucessos populares no rádio, ou mesmo visto algo de seu trabalho em suas idas a países europeus e aos Estados Unidos.

Entender, através de Paulo Emílio, o que acontecia com a formação da discussão sobre preservação no Brasil, concomitantemente à trajetória de uma artista como Carmen, que deixou uma obra essencialmente a partir de registros audiovisuais, pode ser um tanto contrastante. Por um lado, o movimento intelectual da elite paulista que discutia cinema, do qual Paulo Emílio fazia parte, estudava, entre outros temas, a obra de Charles Chaplin, o cinema soviético e o cinema social nos filmes franceses da época. Carmen, porém, configurava-se como uma imagem para as massas gerada dentro de um regime nacionalista, o que viria a levar definitivamente a artista para a indústria hollywoodiana.

As trajetórias de Paulo Emílio e Carmen se cruzam e morrem prematuramente. O que poderia ser o lugar de encontro no âmbito da preservação de

1 Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

filmes e imagens do Brasil – inscrita na trajetória de Paulo Emílio a partir do projeto da Fimoteca de São Paulo, que mais tarde seria a Fimoteca do Museu de Arte Moderna – demonstrou a ausência de salvaguarda da produção fílmica nacional em um período embrionário no qual surgiu a imagem de Carmen em filmes nacionais. A primeira fase da fimoteca brasileira foi caracterizada por entraves organizacionais, dificuldades estruturais e de manutenção. Nesse âmbito, a instituição focou-se em filmes clássicos internacionais e filmes independentes vindos de acervos fora do Brasil. Paulo Emílio fazia a mediação para conseguir essas obras, pois morava na Europa e, mesmo de longe, acompanhava e dava as coordenadas para a organização da instituição. O fato é que, já no ano de 1946, ficou claro que a fimoteca não iria priorizar a salvaguarda de filmes e produções brasileiras, apesar das diversas indicações de Paulo Emílio e do pesquisador Jurandyr Noronha à diretoria da fimoteca para que esse procedimento fosse iniciado.

Paulo Emílio alertara Almeida Salles para que se acentuasse “o caráter de arquivo de filmes” através da reunião de documentos sobre a história do cinema – livros, fotografias, roteiros, cartazes –, e do cinema brasileiro em particular, tratando-se, inclusive, de estabelecer “a lista mais completa possível de todos os filmes feitos no Brasil” e tentando “ter, pelo menos de agora em diante, uma cópia de todo filme feito no Brasil”. A preocupação não volta a aparecer em outras cartas suas, nem em documentos sobre atividades da Fimoteca do Museu de Arte Moderna dos primeiros tempos (SOUZA, 2009, p. 69).

O arquivamento dos filmes em que Carmen participou também não foi totalmente feito pelas empresas que produziram muitas dessas obras. A Cinédia, por exemplo, que sofreu com as dificuldades próprias ao âmbito da preservação de filmes, não conseguiu manter a totalidade de seu acervo e acabou por perder obras audiovisuais como *A voz do Carnaval* (1933), dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, tendo conseguido, no entanto, preservar *Alô Alô Carnaval* (1936), filme de Gonzaga em que Carmen aparece com sua irmã Aurora num programa de divas do rádio, com um figurino extremamente inovador para a época. Importante ressaltar que Gonzaga, mentor da Cinédia, foi uma importante figura no campo da preservação fílmica no Brasil, tendo doado uma série de filmes do primeiro cinema no país à Cinemateca Brasileira, compreendendo a importância histórica dessas películas ancestrais.

É importante ressaltar também que, naquela época, os assuntos sobre patrimônio e preservação só eram bem desenvolvidos na França, que contava com uma extensa tradição cineclubista, da qual o próprio Paulo Emílio viria a desfrutar, e na Alemanha, pelo que viria a ser, posteriormente, o arquivo estatal *Filmarchiv*. Ainda assim, essas instituições de salvaguarda audiovisual só tomariam maior dimensão após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

No Brasil, por sua vez, depois de ser amadurecida a ideia de um cineclubes em São Paulo e com a posterior necessidade de armazenamento dos filmes exibidos, engatou-se um lento e difícil processo de organização de uma filmoteca e, graças a ela, é possível acessar registros de parte da produção brasileira, que aos poucos foi sendo pensada a partir de seminários e ações mobilizadas inicialmente por Jurandyr Noronha, entre outros pesquisadores.

Apesar de ainda restar, da fase inicial da carreira de Carmen, um pequeno acervo de registros audiovisuais que mostram sua vida e sua arte, é possível também compreender, através da história política do país no governo de Getúlio Vargas, como a figura de Carmen delimitou importantes entraves e limiares no âmbito da política e da disseminação da imagem cultural do Brasil. Tal contorno é aqui destacado através da análise de filmes e registros dos arquivos da Broadway, de Hollywood, da 20th Century Fox e de acervos pessoais que foram compilados no trabalho de pesquisa, produção e filmagem do longa-metragem *Carmen Miranda: Bananas is my business* (1994), da cineasta Helena Solberg, com produção de David Meyer.

Carmen e Helena

Descoberta numa chapelaria, cantarolando enquanto trabalhava, Carmen teve sua oportunidade e brilhou quando o mundo conheceu seu talento. Nos primeiros anos de sua carreira, consolidados pelo sucesso dos sambas que entoava nas rádios e nos discos, alcançou o público brasileiro e exaltou o ritmo da favela. A cantora pôde gravar sambas e difundir um ritmo que ainda era marginalizado na sociedade brasileira da década de 1930.

O interesse de Helena sobre essa trajetória possibilitou que o filme *Carmen Miranda: bananas is my business* fosse realizado e se mantivesse como um dos poucos filmes de longa-metragem documental realizados no Brasil sobre a história de Carmen, artista que, além do compromisso com seu trabalho artístico, assumiu a responsabilidade de levar a imagem do país para o mundo.



Imagem do filme *Carmen Miranda: bananas is my business* (1994)

Helena já contava com uma filmografia consolidada quando engatilhou o processo de pesquisa e filmagem do documentário sobre Carmen. No final da década de 1980, a cineasta já havia realizado mais de dez filmes e contava com experiência e repertório para desenvolver um trabalho primoroso e incomum sobre a vida de Carmen. Helena se inspirou nas conversas com seu marido, David Meyer, sendo ele produtor de nacionalidade norte-americana, que muito dizia respeito do alcance da imagem de Carmen, amplamente difundida nos Estados Unidos. Desse modo, a cineasta alinhavou uma narrativa que passeia pela história das raízes de Carmen no Brasil e seu trânsito para o exterior, revelando aspectos importantes do contexto político nacional e mundial, expressando, entre outras facetas, como foi utilizada a imagem da artista em prol da política do “nacional-popular”.

O projeto político em torno do conceito “nacional-popular” na América Latina articulou-se intimamente com a constituição de um Estado forte e centralizador de cunho intervencionista. Para orquestrar a nova composição política que compunha o cenário nacional, o Estado valeu-se, no plano cultural, do próprio desenvolvimento de uma indústria cultural

que também ganhava fôlego com a readequação, na América Latina, de um capitalismo periférico aos novos desígnios de um capitalismo internacional. A indústria cultural, mediante a articulação de uma rede de meios de comunicação de massa que incluía, sobretudo, o rádio e o cinema nos anos 1930 e 1940, teve papel imprescindível na organização de um repertório simbólico que dialogava com a ideia do nacional-popular (BRAGANÇA, 2008, p. 153).

2 *Carmen Miranda & Helena Solberg*. Disponível em: <<http://www.telabr.com.br/noticias/2014/04/11/carmen-miranda-helena-solberg/>>. Acesso em 30 de julho de 2014.

Helena traz esse panorama em seu documentário, utilizando-se de depoimentos, cenas fictícias e imagens de arquivo, resultantes de uma extensa pesquisa possibilitada, segundo entrevista da cineasta ao site Tela Brasil (2014)², pelo acervo pessoal da família de Carmen e de imagens colhidas em estúdios na Europa e nos Estados Unidos, país onde Helena residia no período da pesquisa para a realização do filme. Também foram usadas chamadas públicas divulgadas em rádios e jornais nas quais foram convocados fãs de Carmen que possuíssem algum tipo de material ou informação sobre a artista durante o período em que ela morou nos Estados Unidos. A quantidade de ligações e materiais que Helena recebeu a surpreendeu, tendo possibilitado, assim, ampliar a dimensão da pesquisa e da percepção sobre o impacto da imagem de Carmen no Brasil e nos Estados Unidos.

É interessante observar como Helena supriu imagetivamente a falta de arquivos nacionais sobre a vida de Carmen no Brasil, tapando esses *buracos da memória* (NAZÁRIO, 2009) com reconstituições louváveis, dando vida e imagens ao período inicial da carreira de Carmen. Dentre os recursos utilizados, a participação de uma personagem muito parecida com a artista faz reviver na tela as alegrias e descobertas de Carmen em seus primeiros anos. O documentário reúne imagens que mostram Carmen ao lado do então presidente Getúlio Vargas, depois do grande sucesso dela no Brasil e já contratada pela Broadway. Nessa sequência foram compilados áudios da leitura de possíveis cartas deixadas pela cantora ao se despedir do Brasil. No discurso emitido fica bem claro o que representava a ida de Carmem para os Estados Unidos, conforme está registrado no documentário de Helena:

Getúlio Vargas, percebendo que a viagem de Carmen é uma oportunidade de promover a imagem do Brasil no exterior, faz tudo para que ela consiga levar sua banda. Ela será a embaixatriz da boa vizinhança. Carmen se despediu de nós. Ela levou bastante a sério essa ideia de repre-

sentar o Brasil. Ingenuamente ela encarou isso quase como uma missão: “Meus queridos amigos, sigo para Nova York, onde vou apresentar a música da nossa terra. Às vezes tenho medo da responsabilidade. Lembrem-se sempre de mim, que eu nunca os esquecerei”.

A história de Carmen, sua trajetória e o que ficou de sua memória no imaginário do mundo que a ouviu no rádio e a assistiu nos filmes de Hollywood e nos grandes musicais da Broadway refletem uma linha tênue entre o que se destacou e fez reverberar de sua imagem para o Brasil e para os Estados Unidos no transcórre dessa trajetória, bem como na sua posteridade. O alcance da figura da artista, segundo o relato de Helena, é muito maior nos Estados Unidos do que no Brasil, visto que sua imagem ia dos filmes aos *cartoons*. Carmen certamente foi um dos primeiros exemplos do que hoje chamamos de ícone. Seu trabalho artístico original, composto pela sonoridade do samba, os enunciados das letras e os elementos que compunham seu figurino, trazia uma forte significação com a cultura do negro inscrita na formação do povo brasileiro e que foi assimilado pelo *show business*, influenciando a indústria da moda (estilistas como Coco Chanel e Alexandre Herchcovitch criaram coleções inspiradas nas referências da artista).

Esses aspectos significaram, entre outras coisas, a mediação e o lugar que a figura de Carmen representou ante a política do nacional-popular e da boa vizinhança vivenciada no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. Tal mediação com os Estados Unidos refletia uma articulação em que foram usadas as alegres imagens de uma figura artística feminina como instrumento para comunicar a nova “cara do Brasil” e da América Latina fora do continente. O estigma do Brasil como “país do Carnaval e da alegria” veio com a objetificação da mulher latina, alimentada pela sensualidade e irreverência dos trejeitos e danças que Carmen levou aos palcos da época.

Em uma das sequências do documentário, surgem imagens da chegada de Carmen a Nova York. Nesse ponto, o filme efetua uma narração, descrita a seguir, em que as poucas palavras em inglês que Carmen aprendeu e emitiu em sua primeira coletiva de imprensa transmitiram uma ideia restrita sobre a obra e a essência da mulher e da artista que ela era. Esse recorte do documentário explicita um dos importantes momentos em que foi criada a imagem do estrangeiro sobre o Brasil, sobre a mulher brasileira e a cultura latino-americana em geral, que perdura até hoje em determinado nível no imaginário de muitos países.

“Conheço 100 palavras em inglês: *man, man, man... money, money, money...* Nada mal para uma moça sul-americana, não?”. Aconteceu uma coisa naquela entrevista que eu nunca consegui entender. Carmen, que não fala inglês, diz as poucas palavras que lhe passam pela cabeça e, de repente, ela parece uma boba. Essa não é a nossa Carmen, mas essa impressão ficará para sempre com os americanos, essa é a Carmen pela qual eles vão se apaixonar.

Não demorou muito para se consolidar o que as autoridades governamentais esperavam para uma difusão mais concisa do imaginário nacional-popular junto à política da boa vizinhança. Carmen é a matéria-prima para a consolidação desse processo, tendo sua inserção em Hollywood como um dos pontos decisivos. Acerca desse discurso, o documentário traz imagens de arquivo de jornais de Nova York que divulgaram o acordo selado pelas autoridades:

Hoje, a amizade entre os presidentes Roosevelt e Vargas, do Brasil, torna-se uma aliança militar. O pacto assinado pelas duas nações americanas consolidou ainda mais essa união. Segundo termos de empréstimo e arrendamento, navios americanos levariam armas e suprimentos ao Brasil... Brasil, que fica apenas a 5 horas de bombardeio de Dakar, África.

Em entrevista incluída no filme de Helena, o adido cultural do Brasil em Los Angeles, nos Estados Unidos, de 1950 a 1955, Raul Smandek, argumenta que

os Estados Unidos haviam perdido todo o mercado de matéria-prima na Europa, na Ásia e em outros lugares. O governo americano tinha interesse em criar boas relações com a América Latina, e Carmen Miranda era a musa dessa política, ela representava não só o Brasil como toda a América Latina.

Na construção da importância atribuída à sua imagem, Carmen chegou a ser a atriz mais bem paga de Hollywood. O sucesso que fazia nos Estados Unidos, porém, pouco convencia parte do público brasileiro, que a artista tanto saudava. A relação de Carmen com os brasileiros sofrera uma série de estranhamentos. Em uma de suas visitas ao Brasil, Carmen preparou um show no mesmo cassino carioca em que fora apresentada ao empresário Lee Shubert, da Broadway. Naquela noite, ela entrou no palco e, com muita simpatia, disse ao público: “*Good night, people!*”. Nada se ouviu além de um si-

lêncio gélido. Carmen prosseguiu o show com canções em inglês e o público não entendeu. As críticas avançaram no dia seguinte e, taxativamente, ela foi considerada americanizada.

Helena arremata o documentário mostrando a carga emocional vivida por Carmen ante a percepção do que se tornara sua carreira. Toda essa responsabilidade tornou-se pesada demais para ela, que nunca perdoara a frieza do público brasileiro naquela noite. Carmen retornou aos Estados Unidos e 15 anos se passaram, até que ela entrou numa depressão aguda, consequência da rotina intensa de shows e também da tristeza que sentia em seu casamento com um produtor de cinema que a agredia.

Carmen faleceu aos 46 anos e deixou uma inquietação no que tange ao resgate de sua memória ante o povo brasileiro, que pouco ou nada sabe sobre ela. As imagens estereotipadas e a caricatura da mulher sempre feliz com frutas na cabeça se diluíram no imaginário popular e soterraram, em certo ponto, a trajetória importante e desafiadora vivida por essa mulher que, na década de 1930, atravessou fronteiras e marcou a história do Brasil e de diversas gerações.

Enquanto, no resto do mundo, os registros audiovisuais do passado, conservados nos arquivos públicos e particulares, ganham em nossa era audiovisual uma importância cultural, política e econômica sem precedentes, no Brasil a situação parece ter se estagnado após alguns poucos avanços seguidos de uma série de retrocessos. Permanecerão sem resposta todos os “chamados à consciência” para que os poderes públicos locais coloquem a preservação entre suas prioridades (NAZÁRIO, 2009, p. 16).

As imagens audiovisuais certamente fazem parte do campo de registro da memória, possibilitando o entendimento da história e da trajetória de um povo, fazendo-se cada vez mais necessária a atenção e o incentivo do Estado para que se mantenham os acervos e cinematecas no Brasil. Nos registros das obras de Carmen, compilados no documentário aqui analisado, é possível reconhecer um importante aspecto que tem possibilitado a reflexão sobre os momentos históricos atravessados pelo Brasil, bem como o desenvolvimento de suas relações políticas e culturais com o mundo. É através desses registros que compreendemos como foram arquitetadas e reproduzidas as primeiras imagens sobre o povo brasileiro e latino-americano.

Bibliografia

BRAGANÇA, Maurício de. *Carmen Miranda e a cabaretera mexicana - Corpo, fronteira e mediações em torno do nacional-popular na cultura latino-americana*. Revista *Fronteiras - Estudos midiáticos*, Unisinos, v. 10, nº 3, 2008.

NAZÁRIO, Luiz. *O buraco da memória*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

Sites

<<http://www.carmenmiranda.com.br/>>. Acesso em 30 de julho de 2014.

<<http://www.telabr.com.br/noticias/2014/04/11/carmen-miranda-helena-solberg/>>. Acesso em 30 de julho de 2014.

Cinema e gênero em Nilda Spencer: a produção audiovisual na carreira de um ícone do teatro baiano

Marcos Uzel¹

Com enfoque de gênero, este artigo acompanha a inserção do cinema na trajetória de uma atriz que também é uma personagem: Nilda Spencer (1923-2008), “a dama do teatro baiano”. A construção da imagem pública dessa mulher dos palcos e das telas está associada à da personagem dama, por um conjunto de fatores que a notabiliza como um símbolo cultural: a longevidade de sua atuação artística; a empatia com o público; a presença constante na vida social de Salvador; a capacidade de aglutinar pessoas ao seu redor e a teia de relações que estabelece com grupos sociais distintos e em atividades múltiplas, o que populariza sua figura carismática e a consagra como uma personalidade marcante da cultura na Bahia do século XX.

- 1 Jornalista, escritor e professor. É doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia e autor dos livros *Guerreiras do cabaré - A mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum* (2012), *A noite do teatro baiano* (2010) e *O teatro do bando - Negro, baiano e popular* (2003).



A atriz Nilda Spencer (1923-2008), “a dama do teatro baiano”

Entre 1956 e 2005, Nilda atuou em 50 espetáculos, 13 produções audiovisuais (cinema e vídeo), uma telenovela (*Rosa Baiana*, da TV Bandeirantes) e duas minisséries da TV Globo (*Tenda dos milagres* e *O pagador de promessas*). No teatro, ela fez trabalhos como instrumentista, compositora, preparadora de voz e assistente de direção. Nos 25 anos de vínculo com a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), ocupou as funções de professora de dicção e expressão vocal, tradutora, diretora e chefe de departamento. Em seu variado cardápio de papéis nos palcos, ela foi suburbana, prostituta, sertaneja, cigana, masculina, lésbica, cafetina, conservadora e libertária. No cinema, viveu a mulher da tradição, mas também atuou em filmes da cena *underground*. Evidencia, assim, as transgressões e as normatividades da sua performance de gênero nas artes.

A construção da dama é um papel estabelecido pela representação, um processo cultural definidor de identidades, baseado em discursos e sistemas de interpretação que permeiam as relações sociais e constroem posições e lugares de fala dos indivíduos. Por ser uma representação, carrega o que Denise Jodelet (1993) define como marca do sujeito, pois comporta parte da sua expressão no mundo e articula elementos afetivos, interativos, artísticos, ideológicos e de memória. Nilda ganha tal *status*, pois constrói uma imagem pública que a destaca como autoridade ao logo do tempo, sem deixar de preservar um modelo de conduta em sua rede de relações.

Conforme Erving Goffman (1985, p. 231), o personagem que alguém representa em um contexto social, de certa forma, equipara-se ao próprio indivíduo, que passa a ser um duplo de si mesmo, uma espécie de sujeito-personagem habitando um mesmo corpo, “um atormentado fabricante de impressões envolvido na tarefa demasiado humana de encenar uma representação”. Nessa teia de significados, há de sublinhar como as possibilidades de ofertas transgressoras no campo das artes fazem circular identificações fluidas e múltiplas nos indivíduos que as expressam. É o que acontece com a atriz Nilda Spencer. Ao mesmo tempo em que assume, no âmbito privado, os papéis de mãe, esposa e dona de casa transitando pelo contexto tradicional da sociedade baiana, ela encontra frestas nas artes para experimentar outras identidades.

Sobretudo na maturidade, a consolidação de sua imagem no espaço público é um exemplo ilustrador das críticas de Karl Mannheim (1964) a uma psicologia esquemática, que trata a velhice como elemento conservador e atribui à juventude um caráter meramente tempestuoso. Nilda contraria os esquemas

convencionais que explicam linearmente a organização do tempo social e a associação entre idades e posturas de vida. A atriz compartilha uma série de possibilidades contemporâneas com grupos de diferentes faixas etárias, experiências e percursos existenciais. Dessa forma, vivencia o seu próprio tempo interior (WELLER, 2010), assumindo caminhos diferentes ou até opostos de sujeitos pertencentes ao seu grupo de idade.

Com um corpo que não se acomoda na estabilização da dama consagrada, que guarda a memória de uma arte e carrega um passado admirável, Nilda consegue atuar como agente cultural em diferentes épocas. Trabalha com jovens artistas, assina uma coluna no jornal *Tribuna da Bahia* por 30 anos, torna-se membro do Conselho Estadual de Cultura da Bahia e recebe diversas homenagens públicas.

Curiosamente, os primeiros contornos da sua vocação para esse reinado surgem pela via do cinema. Na infância, ela brincava com a fantasia de ser uma diva hollywoodiana, paixão que enfeitou sua juventude, temperada pela alegria dos aplausos e assobios no escurinho das salas de projeção. Nilda queria, para si, o encanto da estrela. Aprendeu os passos corridos e aéreos de Fred Astaire e Ginger Rogers, ouviu Glenn Miller e sua orquestra na vitrola caseira, colecionou fotos dos artistas preferidos e discos com o repertório dos musicais, como tantas meninas de sua geração.

O imaginário de Hollywood é um componente afetivo profundo na história da atriz, e isso se torna evidente em momentos diversos de sua trajetória. Ainda criança, ela iniciou um aprendizado autodidata da língua inglesa, através de filmes e da persistente consulta ao dicionário, para tentar traduzir o que era dito na tela pelos artistas. Escrevia, palavra por palavra (de forma intuitiva e sem o menor domínio de regras gramaticais), centenas de cartas ingênuas, que seu pai colocava no correio e remetia para as celebridades do cinema. Ou melhor, para assessores e secretárias dos atores e atrizes, que respondiam como se fossem os alvos das correspondências. Essa insistência para se sentir íntima dos ídolos fez com que ela dominasse o idioma e, já adulta, lecionasse inglês. Nilda se casou com um norte-americano, o geólogo Julius Clarence Spencer Jr, nascido no Texas. E suas filhas, Judy e Susan, receberam esses nomes devido ao fascínio da mãe pelas atrizes Judy Garland e Susan Hayward.

Longe de corresponder ao mito da criança pobre que vira artista de cinema, ela tem outra história para contar. Está na Bahia, não é nenhuma Ava Gardner e a Escola de Teatro da UFBA não é Hollywood. Ainda assim, aos 32

anos, Nilda não se intimidava. O teatro parecia convidá-la a entrar na brincadeira do cinema, a fazer do camarim o seu set de filmagens e a sentir que é possível viver, no espaço concreto do tablado, a fantasia de menina. Para ela, o que levava Hollywood para o palco era o desejo de conhecer o que existe do lado de fora das fronteiras da província, o estímulo para não se limitar, passivamente, às obviedades do cotidiano. E, sobretudo, o despudor de acreditar que também tem brilho de artista, mesmo não sendo uma deusa das telas. É assim que a futura dama consegue nocautear as obtusidades dos anos 1950, numa Salvador de valores machistas, atrasados e hipócritas.

Naquela época, o diretor pernambucano Martim Gonçalves, fundador da Escola de Teatro da UFBA, é um dos vários notáveis que desembarcaram na cidade, afinados com a produção universitária local e envolvidos no projeto cultural implantado pelo reitor da então Universidade da Bahia, Edgard Santos, fazendo história no âmbito da produção estética e intelectual do Brasil no século XX. Salvador passou a vivenciar, naquele período, sua mais diversificada, criativa e moderna produção no campo das artes. Ao assimilar as renovações da cultura em níveis nacional e internacional, deu um salto à frente do seu tempo. No caso específico da Escola de Teatro, fundada em 1956, firmou-se como espaço de excelência na formação de artistas, numa cidade cuja arte teatral se caracterizava, até então, por uma predominante cena amadora.

O projeto de Martim Gonçalves promoveu conhecimentos humanísticos, divulgou a dramaturgia clássica moderna, valorizou a cultura e deu possibilidade aos alunos de terem a base teórica e prática necessárias à formação de atores, diretores e técnicos. Nilda está na lista pioneira desse corpo discente. Insistente no ofício, ela atuou nos palcos até os 82 anos de idade, saindo definitivamente de cena em 2005, três anos antes de sua morte. Em quase 50 anos de carreira, destacou-se em espetáculos como *As três irmãs* (1958), *Calígula* (1961), *A falecida* (1964), *Companhia das Índias* (1968), *Seis personagens à procura de um autor* (1981), *Caixa de sombras* (1982), *Lábios que beijei* (1998) e *Ensina-me a viver* (2001).

Nas telas: conservadora e marginal

O cinema chegou depois. Pode-se dizer que Nilda era atuante na geração *underground* (ou *udigrudi*) na Bahia do final dos 1960, ao participar de dois filmes considerados referências históricas dessa cena cultural no país:

Meteorango Kid - Herói intergalático (1969), dirigido por André Luiz Oliveira, e *Caveira, my friend* (1970), dirigido por Álvaro Guimarães, produções emblemáticas de dois jovens diretores que passam a ser expoentes do chamado “cinema marginal”. Atriz com mais de 45 anos, já uma senhora para as convenções sociais da província baiana do período, Nilda se insere no contexto artístico cinematográfico de vanguarda e ratifica sua maneira autônoma de ser mulher e artista.

Ao mesmo tempo, ela trazia em si uma estampa aristocrática, ideal na reprodução do arquétipo da mulher de elite, refinada, classuda e, por vezes, alcoviteira. Em *Dona Flor e seus dois maridos* (1976), por exemplo, interpreta uma das vizinhas da personagem de Sônia Braga, protagonista desse clássico do cinema brasileiro dirigido por Bruno Barreto. É a melhor amiga de Dona Flor, e também a mais fofoqueira, interpretada por uma atriz que deixa sua marca como coadjuvante nesse grande êxito de bilheteria, baseado no livro homônimo de Jorge Amado. O mesmo escritor que inspira o filme *Tenda dos milagres* (1977), de Nelson Pereira dos Santos, que traz Nilda no elenco, interpretando a mulher que acolhe o personagem Pedro Arcanjo, escolhido pelos orixás para lutar contra o racismo e defender a cultura africana na Bahia dos anos 1920.

Herdeiro do cinema *underground* baiano, o diretor Edgard Navarro convidou a atriz para uma participação discreta no premiado média-metragem *SuperOutro* (1989), que mistura mendicância, loucura, sexualidade, violência policial, religião, política e pornografia no cotidiano perturbado e miserável de seu personagem central, vivido pelo ator Bertrand Duarte. Ele é um mendigo esquizofrênico com traços de profeta, que perambula pelas sarjetas de Salvador e subverte a lei da gravidade, disposto a cumprir sua missão no mundo: voar. O que torna esse filme significativo na carreira de Nilda não é sua personagem, e sim a adesão à proposta radical de Navarro. Cenas explícitas de escatologia e masturbação masculina fazem parte das imagens.

Entre 1995 e 2005, a atriz voltou a se dedicar à linguagem do audiovisual. Além de pequenas participações em trabalhos como o curta-metragem *Pixaim* (2000), de Fernando Belens, recebeu dois convites de peso em seu repertório: atuar nos filmes *Eu tu eles* (2000), de Andrucha Waddington, e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2001), de André Klotzel, produções expressivas do cinema brasileiro.

Em Salvador e Paraty, no Rio de Janeiro, gravou as cenas de Dona Plácida, personagem do longa-metragem inspirado no clássico *Memórias póstumas de*

Brás Cubas, de Machado de Assis. Depois, seguiu para o sertão baiano. Viajou até Junco do Salitre, em Juazeiro, onde se transformou em Raquel, a segunda personagem feminina mais importante de *Eu tu eles*. Viúva ranzinza e solitária, a sertaneja Raquel faz um contraponto de gênero com Darlene (Regina Casé), figura central da história. O insólito relacionamento conjugal da lavradora Marlene Saboia da Silva com três maridos, episódio real ocorrido no Ceará, é o fio condutor da trama de *Eu tu eles*, ambientada na pobreza e na aridez do sertão nordestino. Numa terra de coronéis, Darlene desafia o machismo com um modelo atípico de casamento e família, redimensionando os papéis determinados na sociedade patriarcal para o masculino e o feminino. Raquel, a personagem de Nilda, é irmã do primeiro marido de Darlene. Funciona como os olhos da censura social ao comportamento da protagonista. Sua função é fazer um julgamento moral dessa modalidade alternativa de constituição familiar.

Já na adaptação cinematográfica do livro de Machado de Assis, o cineasta André Klotzel aposta no frescor moderno que a obra literária preserva. Nascido na primeira metade do século XIX, o personagem Brás Cubas envelhece sem ter um projeto de vida paralelo aos seus dois ideais de juventude: seduzir mulheres e desfrutar do ócio. Depois de morto, ele decide voltar da eternidade disposto a revisar os principais episódios de sua existência. Klotzel usa o bom humor, a crítica e a ironia para levar ao cinema a história de Brás Cubas, vivido pelos atores Petrônio Gontijo (fase adulta) e Reginaldo Faria (velhice e pós-morte). A trama fragmentada é pontuada por parênteses abertos pelo personagem morto, que comenta seu passado em meio ao comportamento da elite do Brasil escravocrata (da qual ele é legítimo representante). Uma elite que se mostra alheia às injustiças sociais. Em sua peregrinação sobrenatural, Brás Cubas reflete sobre infância, juventude, família, amores e frustrações, até constatar que sua vida superficial resultou numa existência vadia e vazia. O enredo irreverente se junta à melancolia de um homem cético, impiedoso com a própria biografia, que faz da morte um instrumento de desabafo e libertação.

A abordagem de gênero é outro elemento a ser destacado. A mulher casta, muito jovem e de aparência irretocável vira “bilhete de loteria” cobiçado pelos homens, por assegurar um bom casamento, pré-requisito que dá *status* ao masculino na vida pública e no mundo dos negócios. Mas é nos braços da experiente e mercenária Marcela (Sônia Braga) que Brás Cubas conhece a visceralidade das paixões. Seu grande amor, porém, é Virgília (Viétia Rocha), esposa do amigo Lobo Neves (Otávio Müller), com quem ele mantém relação

extraconjugal, impregnada de culpa e desejo. É aí que entra em cena Dona Plácida (Nilda Spencer). Antiga e fiel agregada de Virgília, ela é apresentada ao espectador como a guardiã da fidelidade do casal. “Vixe, Nossa Senhora! Lá vem o marido da iaiá”, grita a velha Dona Plácida em sua cumplicidade, enquanto ajuda a impedir um flagrante, solidária e sem julgamento moral do adultério feminino, algo imperdoável na lógica machista de que a honra do homem se lava com sangue.

E assim, com os pés fincados no cinema, a dama chegou ao século XXI. Próxima de completar 80 anos, ela realizou o grande (e derradeiro) projeto teatral de sua vida. A última peça desse percurso é a melhor síntese de como uma atriz foi capaz de se colocar num estado de liberdade e, através dele, desafiar as fragilidades naturais do corpo idoso e subverter os estigmas que a vigília social impõe a esse mesmo corpo. Lançada em 2001 para comemorar seus 45 anos de carreira, a montagem de *Ensina-me a viver*, com direção do paulista José Possi Neto, permaneceu em cartaz até 2003. Nesse papel, Nilda reafirmou seu lugar na história do teatro na Bahia com as marcas da insistência e da constância. Diferentemente de outras atrizes baianas lançadas na década de 1950, que desistiram da carreira no meio do caminho, pararam de receber convites para atuar ou morreram antes de atravessar os 80 anos, ela trilhou um percurso, finalizado apenas porque a morte determinou a hora de fechar as cortinas.

Bibliografia

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

JODELET, Denise. "Representações sociais: um domínio em expansão". In: JODELET, Denise (org.). *As representações sociais*. Tradução de Tarso Bonilha Mazzotti. Rio de Janeiro: UFRJ - Faculdade de Educação, 1993, p. 31-61.

MANNHEIM, Karl. "Das problem der generationen". In: _____; WOLFF, Kurt. (org.) *Wissenssoziologie*. Neuwied: Luchterhand, 1964, p. 509-565.

WELLER, Wivian. "A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim". Brasília: *Revista Sociedade e Estado*, v. 25, n° 2, 2010, p. 205-224. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v25n2/04.pdf>>. Acesso em 7 de outubro de 2012.

Cine Teatro Éden: uma reflexão sobre memória e preservação

Cristina de Deus da Cruz¹

Este artigo advém das discussões realizadas durante a disciplina “Preservação, memória e políticas de acervos audiovisuais”, ministrada pela professora Milene de Cássia Silveira Gusmão no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Neste texto, pretende-se refletir sobre a questão da preservação e da memória tomando como referência o Cine Teatro Éden, sala de cinema fundada nos anos 1920 na cidade de Ipiaú, na Bahia. Para grande pesar, sobretudo dos antigos frequentadores, a sala encontra-se desativada.

Para auxiliar nestas reflexões, tomamos como base os textos (O patrimônio como categoria de pensamento), de José Reginaldo Santos Gonçalves (2009), e (Preservação), de Hernani Heffner (2001). São textos que, além da abordagem de temas como preservação e memória, trazem questões interessantes de estudos sobre a Nova História, além de um conjunto de elementos que seriam fundamentais para uma reconstituição da história humana e também discussões a respeito do conceito de patrimônio. Ademais, tivemos acesso a fontes não formais, depoimentos de antigos frequentadores e ex-funcionários da referida sala de cinema. Assim, o contato com esse material nos despertou o interesse em ampliar nosso conhecimento a respeito desse inestimável centro de cultura e comércio, sua história e sua importância como referência principal para a formação da identidade cultural de gerações em Ipiaú.

Uma breve visão histórica

Os estudos modernos que tratam de preservação e memória dos acervos audiovisuais conferem um caráter documental a todo conjunto de materiais de natureza cinematográfica e audiovisual, não apenas os filmes, como sendo

¹ Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

referências fundamentais para a reconstituição de uma história. Dessa forma, entra em cena a noção de memória, instância formadora da identidade de um indivíduo, tanto quanto de uma nação (HEFFNER, 2001). Nesse contexto, o imponente prédio do Cine Teatro Éden marcou época e acompanhou a trajetória da cidade de Ipiaú, uma vez que suas instalações serviram como cenário para a realização de solenidades, shows, peças de teatro, formaturas, como também possibilitou a união de casais, reuniões de amigos e famílias. As atividades do Cine Teatro Éden influenciaram gerações, dando a elas a possibilidade de conhecer a sétima arte, de apreciar obras clássicas do cinema mundial, como também tiveram o privilégio de vivenciar e compartilhar desse importante espaço da história cultural de Ipiaú.

A história do Cine Teatro Éden tem início nos anos 1920, na residência do imigrante italiano José Miraglia. Ele introduziu novos hábitos em Ipiaú, que na época tinha como principais formas de entretenimento as festas religiosas, as brigas de galo e os jogos de futebol. Assim, assistir filmes no Éden passou a ser uma atividade elegante e moderna nos fins de semana, oportunidade em que os frequentadores vestiam suas melhores roupas, homens com ternos de linho branco e mulheres com seus vestidos e chapéus. Os filmes exibidos àquela época eram mudos, o som ficava a cargo de um pianista e um narrador.

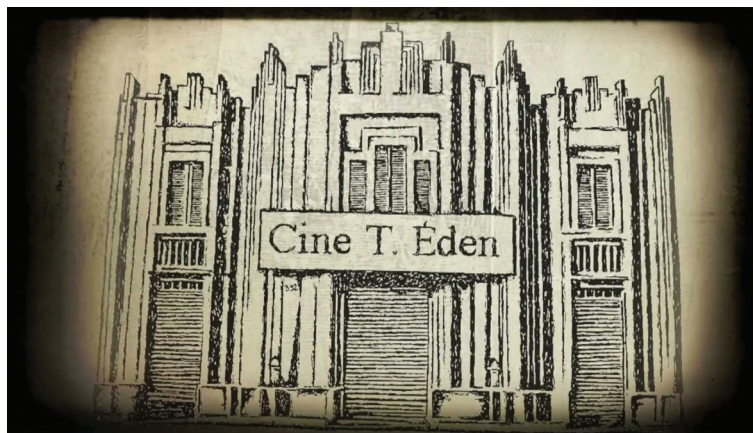


Imagem do curta *Cine Éden* (2013), de Edson Bastos e Henrique Filho

Nos anos 1930, com o advento do cinema falado e com o sucesso que vinha abrindo no ramo da exibição, Miraglia resolveu construir um prédio novo

e modernizar seu estabelecimento, adquirindo novos equipamentos, incentivado também pela intervenção do Estado Novo (1937-1945), que visava à “modernização” do país. Miraglia ampliou o seu empreendimento, mas a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial (1939-1945) dificultou a reinauguração do Éden, sobretudo no que diz respeito à instalação do novo projetor. Havia certa suspeita sobre Miraglia pelo fato de ele ser de origem italiana, pois, naquele contexto belicista, o Brasil declarara guerra ao Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Além disso, o técnico que veio instalar o maquinário era um alemão e o agravante se deu pelo fato inusitado, senão engraçado, de que a população de Ipiaú, até mesmo a polícia, cismou que o projetor era uma arma (um canhão) que o italiano recebera de seu país e que o alemão viera ajudá-lo a instalar, em uma suposta base de guerra do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). Conforme os relatos, o alemão teve de deixar a cidade às pressas para não ser linchado pela população.

Após a guerra, o Éden foi reinaugurado, exibindo filmes como *Buffalo Bill* e *Tarzan*, entre outros, o que garantia a presença massiva do público. Nesse mesmo período, o palco do Éden recebeu shows de cantores como Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Angela Maria, Wanderley Cardoso, Jerry Adriane, Raulzito e os Panteras, além de grupos teatrais. O Éden, agora todo revestido de madeira nobre, possuía um enorme palco, além de 560 poltronas distribuídas em três fileiras, com excelente visibilidade, teto alto e janelões que permaneciam abertos durante a exibição para auxiliar na ventilação do local. No final da era desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, o cinema foi fechado novamente para reforma, mas, antes de ser concluída, Miraglia faleceu, em 1961.

A reabertura do cinema só ocorreu em 1964, com um novo proprietário, José Motta Fernandes, que havia comprado o Éden dos herdeiros de Miraglia. A sala é então equipada com a melhor tecnologia da época: tela panorâmica, som estereofônico e um novo gerador; o velho projetor nacional é substituído por dois projetores holandeses automáticos de 35mm. Já não é mais necessário intervalos para a troca dos rolos.

Assim, cada vez mais o Éden foi se tornando o símbolo da cidade e se consolidando como referência cultural. Com uma programação diversificada, todos os dias o público podia contar com as matinês e, nos fins de semana e feriados, havia sessões também à tarde. Sua projeção era considerada a melhor do interior da Bahia. Em se tratando das deficiências, havia pouca ventilação na sala de cinema e os banheiros eram precários, não havia lanterninhas para encaminhar

2 Jornal que circulou na cidade de Ipiaú entre as décadas de 1970 e 1980. Com teor revolucionário, abriu suas páginas para quem quisesse colaborar e introduziu uma agenda de questões de interesse público. Possuía uma diagramação arrojada e uma linguagem informal de fácil comunicação popular, instigando sugestões e críticas dos leitores.

o público às cadeiras, nem camarim para os artistas e tratamento acústico no salão. Ainda assim, o fascínio e a magia proporcionadas pelo cinema mantinham-se impecáveis, pois o público ia ao delírio quando portas e janelas começavam a ser fechadas e ouvia-se o prefixo sonoro para iniciar a projeção.

Além de José Motta Fernandes, o Éden foi adquirido, posteriormente, pelos irmãos Zito e Fran Rocha, que depois o venderam para a família do atual proprietário, Jorge Rocha; este, por sua vez, o alugou para José Assis, o popular Dren. Depois de certo tempo à frente do Éden, Dren não quis (ou não pôde) ariscar pagar a majoração do aluguel. Assim, o povo de Ipiaú perderia sua maior opção de divertimento cultural. O prédio foi arrendado e o espaço onde funcionou o cinema deu lugar a uma loja de móveis e eletrodomésticos (dessa vez, não virou igreja), descaracterizando toda a estrutura interior do prédio.

A população não ficou alheia ao fechamento do Éden e, de maneira organizada, promoveu atos públicos, realizou passeatas, denunciou e conseguiu sensibilizar a Câmara Municipal de Ipiaú, que, por sua vez, embargou a depreciação da antiga sala de cinema e convocou todos os segmentos da sociedade para discutir o problema. Na oportunidade, o proprietário foi taxativo em não arrendar o prédio à prefeitura, que tinha interesse em adquiri-lo e transformá-lo numa casa de cultura. A prefeitura quis comprá-lo, mas o proprietário pediu pelo prédio uma exorbitante quantia em dinheiro. Segundo relato publicado no jornal *Rapatição*², em agosto de 1984,

[...] enquanto isso, o movimento noturno na praça Ruy Barbosa [onde localizava-se o Cine Teatro Éden] agoniza. Desaparecem as figuras do roleteiro, do carrinho de pipoca. E todo povo vai ficando desinformado da atualidade cinematográfica. A TV, quando exhibe um filme, é com três anos de atraso. E o pior: a necessidade da arte, quando suprimida, pode gerar revolta, e então só restará esperar o dia seguinte.

José Reginaldo Santos Gonçalves, em seu texto “O patrimônio como categoria de pensamento”, elabora algumas reflexões sobre as limitações e as possibilidades que a noção de patrimônio oferece para o entendimento da vida social e cultural. Ele foca seus estudos numa categoria familiar ao pensamento moderno a respeito de patrimônio, uma vez que se trata de uma palavra que usamos com frequência em nosso cotidiano, sobretudo quando nos referimos ao patrimônio de pedra e cal, ou seja, àquele relacionado a bens financeiros e

imobiliários de uma família ou empresa, ou patrimônios arquitetônicos, históricos, culturais, artísticos etc. A modernidade trouxe uma nova categoria, classificando também aquilo que poderia ser configurado como patrimônio intangível ou imaterial, que contempla aspectos da vida social e cultural como festas populares, ritos religiosos etc. Assim, estamos diante de uma categoria de pensamento importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana.

Diante disso, podemos compreender que o resgate e a revitalização do acervo relacionado ao Cine Teatro Éden são de fundamental importância para a preservação da memória e da identidade cultural de Ipiaú, uma vez que isso oferece aos interessados, sobretudo a jovens e estudantes, uma oportunidade de conhecer as origens da história cultural da cidade e saber, por exemplo, que o Éden inspirou muitos artistas regionais e atividades culturais surgidas a partir da sala de cinema. Além disso, seria uma oportunidade para a nova geração perceber a transformação nos costumes e a mudança nos hábitos, bem como entender a diferença do que significava para a população ir ao cinema naquele período e no que esse hábito se tornou atualmente. Para tanto, é preciso resguardar, disponibilizar e incentivar os jovens ipiauenses a terem contato com esse passado tão glorioso em termos culturais.

Não podemos deixar que seja tarde demais preservar o que restou. Saber, por exemplo, que nos anos 1940 e 1950 todos iam muito arrumados e bem vestidos ao Éden; mesmo com o poeirão vermelho que havia nas ruas de Ipiaú, sem calçamento, usava-se muito roupas brancas e ternos de linho irlandês. Dos lenços oferecidos às moças para que limpassem suas cadeiras antes de se acomodarem poderia surgir um gesto de galanteio; aquela que devolvesse dias depois o lenço limpo e perfumado é porque estava correspondendo aos interesses do pretendente. Ou ainda saber que vinha gente de toda parte da região de Ipiaú para assistir aos filmes; por isso havia uma espécie de curral com argolas ao lado do cinema para que seus frequentadores pudessem amarrar seus cavalos. Quando, durante uma sessão, interromperam a projeção, acenderam-se as luzes e alguém deu a notícia de que a Segunda Guerra havia terminado, a plateia começou a aplaudir e todos saíram gritando para comemorar. E um ex-operador que, certa vez, colou fotografias de filmes diferentes: num filme religioso em preto e branco ele emendou um trecho colorido de filme de caubói, divertindo o público.

Há também a história da passagem por Ipiaú da grande estrela do rádio na época, a cantora Angela Maria. Na ocasião, todos acharam que ela ficaria hospedada na casa de algum barão do cacau, mas ela se hospedou na casa de

uma prostituta famosa na cidade. Há ainda a história das fecundas visitas de duas irmãs revolucionárias da Suíça que moravam em Salvador, mas vinham a Ipiaú com intuítos políticos e aproveitavam para ir ao Éden. Uma turma de garotas nessa época, final dos anos 1960, se reunia após o cinema para estudar o material marxista trazido pelas irmãs.

Saber que em Ipiaú houve um operador de cinema, Lula Martins, o “Pin-duca”, que atuou no filme baiano *Meteorango Kid - Herói intergalático* (1969), dirigido por André Luiz Oliveira, e criaria a lendária capa do disco *Acabou chorare* (1972), dos Novos Baianos. Ou ainda saber que na época, como todos se conheciam na cidade, o filho do administrador da sala de cinema ia à casa das pessoas para devolver objetos esquecidos nas cadeiras do cinema. Interessante também o depoimento do filho de um dos proprietários da sala que gostava de colecionar fotogramas: ele os emendava com durex e, através de uma caixa de sapato, lente de óculos e luz acesa, projetava-os na parede de sua casa; foi seu maior divertimento na adolescência.

Temos também o depoimento de José Rocha, o Zito, relatando que, no fim dos anos 1950, ele, um rapaz pobre, ficava sentado na praça, aguardando o finalzinho da sessão, quando liberavam uma das portas e, às vezes, conseguia entrar. Certa vez, foi barrado por José Miraglia e, revoltado, bateu na porta e disse que aquele cinema ainda seria dele. E ele, de fato, conseguiu se tornar proprietário da sala, exibindo filmes antes até de serem lançados em Salvador. Para conseguir esse feito, Zito presenteava o empregado da distribuidora com manteiga, requeijão e carne do sol. Ele também trouxe atrações como Luiz Gonzaga aos palcos de seu cine teatro.

É interessante notar que o maior castigo para os meninos de classe média da cidade naquela época era ficarem proibidos de assistir às matinês de domingo, pois durante a semana eles comentavam os filmes com os colegas na escola, brincavam imitando heróis como Tarzan. Assim, quem não ia ao cinema ficava por fora das discussões, chegando a ser discriminado pelos colegas.

Havia os que iam ao cinema apenas para namorar. Um senhor solitário que ia apenas para dormir, ou um frequentador “pitoresco” que só era visto no cinema, nunca em outro lugar da cidade. Um frequentador que sente saudades, principalmente de passar na rua à noite e ouvir o barulho do projetor em movimento ou de ver o operador levantar a tampa do projetor onde se depositava o carvão. Saia um clarão azulado, muito bonito, que o deixava maravilhado. De saber ainda que, às vezes, as sessões eram tão lotadas que quem

se levantasse perdia o lugar e ia pedir cadeira emprestada nas residências da vizinhança. Dos vendedores anunciando seus produtos na entrada do cinema: alferes, quebra-queixo, banana real, rolete de cana. Daquele que ia ao Éden porque só o ato de ir ao cinema o fazia se sentir uma pessoa importante.

O cinema fazia parte da vida dos adultos e da juventude, e era movimentado por pessoas que tinham interesses em comum. Os namoros, as reuniões políticas, os comícios, as sessões cívicas, as formaturas, as posses de prefeito e vereadores, tudo era no Éden. Ao fazermos uma análise sobre a rica influência do cinema na formação de espectadores, como também na vida cultural da cidade, percebemos o quanto ele é valioso como fonte histórica, digno de ser preservado, não só como bem material (patrimônio de pedra e cal), pelo seu valor arquitetônico, como podemos ainda incluí-lo na categoria de patrimônio intangível ou imaterial, uma vez que todos os preciosos relatos concedidos pelos que tiveram o privilégio de vivê-lo em seu tempo de glória fazem parte da memória coletiva da cidade.

Resguardar essa parte da história de Ipiaú seria uma oportunidade para seus moradores revisitarem suas origens, observando as transformações que a sociedade experimentou nos costumes, nas ideias, nos valores, nos gostos, no comportamento, nos anseios, nos dramas, nos símbolos, nos sentimentos e nas sensações. Esse material, ao ser disponibilizado, pode interessar e surpreender a todos que a ele tiverem acesso, “como emocionou a mim, que nem sabia que Ipiaú já teve um cinema (e com atividades tão relevantes)”, como diz uma estudante no documentário *Cine Éden* (2013)³, dirigido por Edson Bastos e Henrique Filho, cineastas ipiauenses. E essa é a realidade das gerações atuais: as pessoas, sobretudo os jovens, não conhecem a história da cidade, olham a arquitetura da antiga sala, onde agora funciona uma loja de eletrodomésticos, e apenas acham diferente a fachada, ou simplesmente não acham nada.

O ex-proprietário da sala diz que não renovou o contrato com o exibidor Dren porque ele estava com o aluguel em atraso. Quiseram demolir o prédio para construir uma pousada de cinco andares, o que só não ocorreu porque a fachada foi tombada como patrimônio histórico da cidade, em 1991. Já Dren diz que pagava os aluguéis em dia. Ele alega que foi “tirado da jogada”, porque passaram a cobrar muito caro pelo aluguel do espaço. Assim, o Éden, que chegou a exibir em seus tempos áureos filmes como *E o vento levou*, *Cidadão Kane*, *Ben-Hur*, *A noção rebelde*, *Era uma vez no oeste*, *Três homens em conflito* e tantos outros clássicos, além de ter recebido eventos musicais e teatrais,

3 O documentário em curta-metragem *Cine Éden* está disponível na internet em: <https://www.youtube.com/watch?v=7EChF_iAwec>.

foi fechado em meados da década de 1980. Em 2013, uma petição foi criada para cobrar a revitalização do *Éden*. Enquanto isso, os militantes em prol do cinema aguardam e cobram uma atitude efetiva do poder público.

Hernani Heffner aborda novos fatores que passaram a influenciar nas questões que tratam da preservação, entre os quais a concepção de Nova História, que agrega, como sendo fonte de estudo, todos os elementos que podem contar história, conferindo a qualquer tipo de registro, em qualquer tipo de suporte, a natureza de fonte e de documento; enfim, tudo aquilo que pode contribuir para a reconstituição histórica. Seria, por exemplo, estudar o lazer e seu papel junto às classes trabalhadoras. Assim, voltando ao Cine Teatro *Éden*, podemos considerar o conjunto de elementos material e imaterial relacionado ao cinema como fundamental para uma reconstituição da história da sociedade ipiauense: depoimentos dos antigos frequentadores, imagens de arquivo, o prédio, tudo o que restou e que ainda pode ser resguardado, para que, dessa forma, essa história continue a existir.

Assim, podemos concluir que o Cine Teatro *Éden*, com toda sua arquitetura e memória, é um patrimônio valioso demais para continuar sendo tratado com tanto descaso. Como pode uma fonte tão rica de cultura e memória não receber o devido respeito e atenção por parte do poder público? Porque, diante de tudo que foi colocado até aqui, entendemos que o *Éden*, como patrimônio público, merece ser tratado como tal. Pode-se concluir que o problema seja uma questão de mudança de mentalidade. Os jovens são estimulados a supervalorizar o novo, o moderno, em detrimento do que está relacionado ao passado. O fato é que o *Éden* cumpriu seu papel social enquanto espaço social, como referência de lazer coletivo onde todas as classes conviviam e tinham interesses comuns. Agora, resta à sociedade ipiauense reivindicar a revitalização da sua antiga sala de cinema.

Bibliografia

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. "O patrimônio como categoria de pensamento". In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário (org.). *Memória e patrimônio - Ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2009.

HEFFNER, Hernani. "Preservação". Revista *Contracampo*, nº 34, 2001.

Jornal

Rapatição. Ipiaú, Bahia, agosto de 1984.

O cinema de animação e a memória

Patrícia Moreira¹

A animação na memória

Nossos sentidos experimentam uma imensidão de experiências que se enlaçam de forma muito especial em nossa expressão pictórica, fazendo com que o nosso traço esteja constantemente impregnado de memória. Esse é um fator inerente à construção de qualquer desenho e está explícito em maior ou menor grau no cinema de animação. O animador, notadamente, influencia a aparência da criação imagética final, resignificando as suas experiências que reverberam de alguma forma através de traços, cores, atmosferas e artifícios de movimentos e articulações na animação.

A percepção dessa memória, em alguns momentos, nos leva a um *insight* quando nos colocamos a desenhar. O imediatismo das imagens, conferido através do “lápiz sobre o papel”, bem como em outros materiais plásticos, algumas vezes permite, de forma não intencional, lembrar alguma coisa, compreendê-la com maior profundidade, ou até mesmo imaginar, por vezes, algo idealizado. E, mais uma vez, as lembranças e interesses são, em grande parte, aquilo que mais nos impulsionam a criar.

Segundo Paul Wells (2012), isso envolve dois aspectos-chaves da memória: em primeiro lugar, a memória consciente, que mobiliza conhecimentos sobre a história da arte e a técnica; em segundo lugar, a memória sensorial, que mobiliza e serve de base para expressar as emoções e a expressão de movimentos, prazeres, tensões e complexidades. Len Lye² chamou essa influência de coisas corporais – tudo aquilo que está no mais profundo da criação. É interessante notar como muitos filmes de animação, principalmente aqueles de autor, são o reflexo daquilo que se percebe também como expressão artística – em

- 1 Graduada em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPG-MLS), na UESB.
- 2 Animador experimental citado por Paul Wells (2012).

3 Leonardo da Vinci (1452-1519), um dos grandes artistas da Renascença italiana.

que se podem absorver outros significados, contemplar outro fazer, imaginar, apreciar ou se sentir afetado de alguma forma, o que vai influenciar diretamente no próprio estilo.

Não se pode imaginar uma animação sem memória, não apenas em seu formato, mas de como ela se estabelece repleta de subtextos, sensações próprias que extrapolam até mesmo o roteiro, fazendo-nos identificar-se com o cotidiano e contribuindo para retomar atividades sensoriais que permeiam nossas experiências de vida, conduzindo-nos em atividades que estimulam nossos sentidos.

As emoções, o próprio espírito e suas vivências, em todos os campos, estão certamente retransmitidas nas animações; retrabalhadas e emitidas de forma a conduzir o espectador a uma dimensão que, muitas vezes, busca compreender uma realidade possível, motivando-o a planificar um universo que pode se fazer palatável às suas acepções do que é real (WELLS, QUINN, MILLS, 2012, p. 20).

O que faz com que a máxima de Leonardo da Vinci³ seja lembrada com ainda mais sentido: “Quando um espírito não trabalha junto com a mão, não há arte”. A animação confere maior profundidade ao foco central do desenho. Ainda de acordo Wells, muitas animações não têm início, meio e fim, elas são expressões visuais da memória e, embora façam menção à história e outras questões que entoam concepções que conduzem a outras vertentes da memória, elas funcionam como uma materialização narrativa de um sentimento. “O desenho se transforma em um catalisador de *memória viva*” (WELLS, QUINN, MILLS, 2012, p. 23).

Sempre que nos colocamos a pintar ou a desenhar, impregnamos emoções em nossos trabalhos; naquela tela aparentemente estática existe uma história em movimento, em constante ascensão, que emana inúmeras possibilidades do que pode expressar e, a favor da arte, provocar várias possibilidades interpretativas. A pintura de uma tela, que às vezes leva meses para ser produzida, em constante movimento do pincel, poderia muito bem ser a expressão de um *frame* desse movimento. Já a animação, a série contínua do movimento e do pensamento transmutado em imagens estáticas em um dado momento, para posteriormente se tornar a realidade do movimento em tempo real.

Todas as condições conferidas pelas nossas faculdades criativas muitas vezes permitiam, sobretudo, que pudéssemos perceber um terceiro movimento, que seria o de conseguir imaginar uma personagem andando sobre campos mágicos, volitando sobre paisagens surreais, ou o que fosse. A imaginação também é animada. Percebe-se, em dado momento, o deslocamento de seus símbolos, o começo, o meio e o fim daquela história feita de apenas um quadro – mesmo que para qualquer pessoa que o observasse, apenas pudesse entendê-lo como algo estático.

O movimento é inerente ao ser humano, ele está não apenas em nossa imaginação, mas nas lembranças que são como digitais, nas pinceladas que formam a imagem – marcas de tudo o que já passou por nós. Betty Edwards (1979), ao falar sobre suas pinturas, faz a seguinte reflexão:

A arte é uma forma de percepção supremamente delicada. É unificação, no sentido de o artista unificar-se com o objeto [...]. A pintura deve sair, toda ela, do interior do artista [...]. É a imagem que vive na consciência, vívida como uma visão, porém desconhecida.

Aida Queiroz⁴ (*apud* GRAÇA, 2009, p. 7) diz que:

Durante a criação, as ideias, livres de quaisquer obstáculos técnicos, percorrem de maneira desordenada um fio condutor permeado por vislumbres remanescentes de imagens alocadas em nossa memória. Ideias que só poderão ser executadas através da animação, que exerce controle absoluto do tempo através da construção individual dos fotogramas.

A memória na animação

Podemos pensar o cinema de animação também como um “lugar de memória”, como afirma Pierre Nora (1993)? Maria Leandra Bizello (2010) nos indica que, possivelmente, a exploração de acontecimentos e fatos históricos, que dizem respeito a alguma personagem histórica, grupo social, traz uma legitimação ao filme. De certa forma, essa legitimação também se dá no âmbito da animação. Além disso, é importante colocarmos que, quando o animador propõe fatos da vivência humana, seja ela qual for – ou quando sua memória e seu percurso ultrapassam a obra –, isso certamente aproxima as pessoas da narrativa e do sentido visual da imagem animada.

4 Aida Queiroz é uma das fundadoras do Anima Mundi, festival internacional de animação realizado no Brasil.

5 Filme dirigido por Luiz Bolognesi.

6 Animação *brasileira*. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/04/03/selton-mello-espera-reforcar-a-memoria-do-brasileiro-com-animacao.htm>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2016.

O ator Selton Mello, que empresta sua voz ao herói do longa-metragem de animação *Uma história de amor e fúria* (2013)⁵, diz apostar no papel do filme como instrumento para “reforçar a memória” dos brasileiros sobre o que de fato é a história do país. Em entrevista ao site UOL, o ator ainda afirma que:

Acho o brasileiro um povo com pouca memória. O bom desse tipo de filme é que é uma oportunidade de relembrar às pessoas sobre as nossas coisas [...]. Aqui a gente fala pouco sobre isso. Agora temos o olhar do Luiz Bolognesi sobre a coisa, por meio de uma animação adulta, algo raro no país. Como cinema, é um filme muito forte, que emociona e faz você aprender muita coisa.⁶

Em um segundo momento, podemos também considerar a memória como fio condutor de tudo que podemos contemplar através de nossa vivência, podendo sugerir uma categórica asserção do que podemos atribuir em um universo imaginativo, considerando as experiências de nossa infância ou das lembranças mais sutis de nossa existência.



Figura 1: Imagens de *Uma história de amor e fúria* (2013), dirigido por Luiz Bolognesi

Não por coincidência, as animações vêm cativando o público adulto com maior veemência. Parece haver o reconhecimento de que as memórias podem estar cada vez mais atreladas à maneira como conduzimos as vicissitudes de nossa existência e como tais reflexões promovem uma complexidade cada vez maior nas animações.

Chico Liberato, cineasta e artista plástico baiano, em entrevista na ocasião da estreia do seu longa-metragem de animação *Ritos de passagem* (2014) no

Anima Mundi⁷, afirmou a respeito de sua obra: “O roteiro homenageia dois grandes homens de nossa memória, Lampião e Antônio Conselheiro [...]. Precisa trazer para o povo brasileiro a história do Brasil”. O filme conta com a ajuda das cantigas populares, flora, fauna, costumes, trajes, vocabulário e sotaques da região Nordeste do Brasil para dar vida à história desses míticos personagens. Chico revela que, através das memórias inseridas em seus ritos de passagem – nascimento, batismo, transição da juventude para a idade adulta, morte e transcendência –, os personagens vivem um processo de autoanálise e refletem sobre os acontecimentos que viveram no sertão. Isso demonstra, mais uma vez, a finalidade da obra, pois, conforme explica o autor, “toda minha obra é baseada na cultura sertaneja, cujo objetivo é conscientizar o povo brasileiro” (AUGUSTO, 2012, p. 12).



Figura 2: Imagem de *Ritos de passagem* (2014), dirigido por Chico Liberato

O filme de animação, tendo sua própria função de conduzir a arte a planos sublimes, torna-se um exercício de extremo envolvimento para quem produz e tem contribuído com o espectador ao desafiá-lo a revisitar tanto as suas memórias individuais como as coletivas, provocando reflexões de valores e significados.

No filme de animação *Ratatouille* (2007), de Brad Bird e Jan Pinkava, podemos lembrar a cena em que o crítico gastronômico Anton Ego prova o *ratatouille* (cozido francês feito a base de vários legumes) preparado pelo ratinho Remy, que, em fração de segundos, é transportado para sua infância, tendo uma experiência emocional, em um exemplo clássico de *comfort food*⁸. Nesse momento, o personagem se transporta de alguma maneira àquela memória, tornando ainda mais nítidas as sensações e, de certa forma, “revivendo-as”.

7 *Tem gente que faz diferença*. Disponível em: <<http://www.animamundi.com.br/tem-gente-que-faz-diferenca-com-voces-chico-liberato/>>. Acesso em 23 de agosto de 2014.

8 A “comida conforto” é aquela envolta por uma nostalgia familiar, um sentimento de segurança emocional e de retorno a algo (ou algum período) que se deseja recuperar. Disponível em: <<http://www.projetosapotri.com.br/?p=434#sthash.amVO-LiOPdpuf>>. Acesso em 14 de janeiro de 2014.



Figura 3: Imagens de *Ratatouille* (2007), dirigido por Brad Bird e Jan Pinkava

Entre inúmeras animações que têm a memória como mote principal, podemos ainda exemplificar uma que emocionou com sua narrativa simples e feita de lembranças que povoam também o imaginário de centenas de milhares de pessoas: no filme de animação *Up - Altas aventuras* (2009), de Pete Docter e Bob Peterson, um ranzinza, Carl Fredricksen, de 78 anos, se vê obrigado a sair de sua casa para um albergue de idosos; em meio a esse momento angustiante, ele se depara com seu álbum de recordações, no qual cada foto é uma memória de vivências importantes que vão remontando outras sequências em sua mente. Por meio desse caderno de aventuras, Carl resolve terminar os seus dias envolto nas lembranças de Ellie, sua esposa, e em seu último sonho: mudar-se para o magnífico paraíso das cachoeiras.



Figura 4: Imagens de *Up - Altas aventuras* (2009), dirigido por Pete Docter e Bob Peterson

Feito de memórias

Segundo Paul Wells (2012), embora as pessoas de fora do mundo das artes possam ter dificuldades em aceitar todos os aspectos da existência, elas podem

se tornar tema de reflexão. Em entrevista realizada por Wells (2012), Joanna Quinn⁹ reflete sobre seus esboços para a velha senhora de seu filme *The Wife of Bath*, episódio do filme *The Canterbury Tales* (1998):

Minha avó estava morrendo quando eu estava trabalhando na animação *The Wife of Bath*. Por isso, a velha senhora é baseada fortemente em minha avó. Sei que isso parece horrível. Ela estava morrendo, definhando. Estava realmente muito velha, e eu estava olhando para seu corpo que se desfazia. O corpo humano me fascina, e porque eu estava olhando para ela, e ao mesmo tempo fazendo esse filme, pude combinar as duas coisas e explorar a ideia do envelhecimento.



Figura 5: Esboços para a velha senhora do filme de animação *The Wife of Bath* (1998), dirigido por Joanna Quinn

Em entrevista ao site *I am Rogue*¹⁰, Tim Burton, o realizador e animador de *Frankenweenie* (2012), garantiu que era muito importante que seu filme fosse todo no formato preto e branco, que este era o aspecto fundamental de sua obra. “Se me tivessem proposto a realização desse filme a cores, teria recusado”, garante. Segundo o cineasta, essa característica “torna o filme mais emocional”. Ele afirma ainda que muitas das suas memórias de infância estão presentes no filme, inclusive as memórias relacionadas com o seu cão. “Embora o meu cão não se parecesse com Sparky, os sentimentos e o sentido de companheirismo que eu tinha em relação a ele estiveram na base de todo esse projeto”.

9 Premiada animadora inglesa nascida em 1962.

10 Disponível em: <<http://www.iamrogue.com/>>. Acesso em 27 de agosto de 2013.

- 11 Cineasta espanhol.
- 12 Pesquisadora da Universidade da Califórnia, em Irvine.



Figura 6: Imagens de *Frankenweenie* (2012), dirigido por Tim Burton

Vencedor do Oscar de melhor animação em 2016, o longa-metragem de animação *Divertida Mente* (2015), produzida pelos estúdios Disney e Pixar e dirigido por Pete Docter e Ronnie del Carmen, é, possivelmente, a obra em animação que mais se aproxima das relações com o tema em voga, pois nele a memória é a protagonista. De uma forma completamente lúdica, tenta explicar os pormenores do nosso “centro de controle”, mostrando como somos levados pelas emoções, como guardamos as boas memórias pelo resto da vida, lembrando mais ou menos de algumas, e como preferimos esquecer as partes ruins da vida.

Segundo Daniel Mediavilla¹¹, o filme teve assessoria científica importante para se pensar a forma de representar a memória, recebendo, do ponto de vista científico, críticas e elogios. Entre os defeitos apontados está a ideia de que se pode entender que as lembranças são como arquivos recuperados e reproduzidos como um vídeo, que se apresenta sempre igual. Entretanto, estudos como os liderados por Elisabeth Loftus¹² demonstram que a memória é uma ferramenta, na verdade, pouco confiável, que pode, inclusive, ser manipulada e na qual é possível inserir lembranças de coisas que nunca aconteceram. Entretanto, em vários momentos do filme, é possível ver também a forma como as emoções da personagem modificam a sua própria memória. As lembranças se mostram como uma recriação do vivido, como um importante acréscimo emocional. Além disso, elas acabam se modificando de acordo com o estado de ânimo da personagem.



Figura 7: Imagem de *Divertida Mente* (2015), dirigido por Pete Docter e Ronnie Del Carmen

As memórias atravessam a animação e se tornam a essência dessas realizações fílmicas, poderia dizer até que é a matéria-prima delas – uma matéria da qual nenhum outro tipo de filme é feito com tanta propriedade. Seu corpo é constituído de traços, cores, texturas, exatamente expressas pelo gesto genuíno da memória do desenhista – principalmente no caso de animações autorais. O movimento dos fotogramas se estabelece dentro de um tempo e a velocidade é milimetricamente definida pelo animador, que, além de conferir movimento às fotografias estáticas, perpetua uma espécie de memória imagética, como um cérebro que nunca se desgasta com o tempo. A imagem animada representa a lembrança do ato de existir e, mais ainda, de criar.

Tudo é retirado do eterno instante – momento passado, presente constante, reflexo da poesia do lembrar e de suas várias nuances inventivas e metafóricas. Por fim, aquele mundo dos conhecidos desenhos animados, repletos de imaginação de outro criador desconhecido, tornam-se também partes de nossas lembranças; já não sabemos o que é ou não nosso. Estamos vivos, respirando como coautores de algo que não sabemos expressar somente em forma de palavras, retroalimentando em sensações genuínas e emoções que estão inseridas na realização de algo que primitivamente é a origem de todo o cinema – natureza essencial da sétima arte.

Bibliografia

AUGUSTO, Carlos. "Longa-metragem em animação - Chico Liberato". Salvador: jornal *Grande Bahia*, 2012.

BIZELLO, Maria Leandra. *Cinema e memória: ver, guardar, lembrar*. Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, v. 11, 2010.

EDWARDS, Betty. *Desenhando com o lado direito do cérebro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1979.

GRAÇA, Marina Stella. *Entre o olhar e o gesto*. São Paulo: Editora Senac SP, 2009.

NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, nº 10, 1993.

WELLS, Paul, QUINN, Joanna, MILLS, Les. *Desenho para animação*. Tradução de Mariana Bandarra. Porto alegre: Bookman Companhia Editora, 2012.

Sites

<<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/04/03/selton-mello-espera-reforcar-a-memoria-do-brasileiro-com-animacao.htm>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2016.

<<http://www.animamundi.com.br/tem-gente-que-faz-diferenca-com-voces-chico-liberato/>>. Acesso em 23 de agosto de 2014.

<<http://www.projetosapoti.com.br/?p=434#sthash.amVOLiOP.dpuf>>. Acesso em 14 de janeiro de 2014.

<<http://www.iamrogue.com/>>. Acesso em 27 de agosto de 2013.

Do livro à tela: desdobramentos de *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* no cinema

Isac Flores¹

Murilo Nogueira²

Paulo Henrique Alcântara³

O escritor baiano Jorge Amado (1912-2001) escolheu a cidade de Salvador como cenário de muitos de seus livros, inclusive da novela *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*, adaptada para o cinema pelo diretor baiano Sérgio Machado em 2010, no filme *Quincas Berro Dágua*. Tal adaptação é o tema deste artigo, que se inicia tratando dessa obra literária que narra a curiosa história de Joaquim Soares da Cunha, que, segundo sua família, era um “exemplar funcionário da Mesa de Rendas Estadual, de passo medido, barba escanhoadada, paletó negro de alpaca, pasta sob o braço, ouvido com respeito pelos vizinhos” (AMADO, 2008, p. 18), mas que resolve abandonar a família, os conhecidos e a casa para viver nas ruas do centro histórico da capital baiana, entregue à boêmia.

Joaquim despede-se de um modo de vida e incursiona em outro. O antes pacato cidadão assume outra identidade, transfigura-se em Quincas Berro Dágua, malandro da noite, pândego, mulherengo, a andar sujo e a dormir em um catre miserável. Joaquim decide deixar de lado a antiga vida, os problemas do dia a dia, e sai em busca de algo novo, ao encontro de Quincas, nome daquele que traduz a sua nova existência, bem mais livre, sem preocupações e cobranças.

O personagem torna-se emblemático da literatura amadiana e um convite para ganhar vida também nas telas de cinema, tal a riqueza de suas características e a força com que seu perfil mutável é delineado nas páginas da obra lançada em 1959 (publicada na revista *Senhor*, a história de Quincas Berro Dágua teve sua primeira edição em livro em 1961). A narrativa transcorre no dia do aniversário de Quincas, quando ele é encontrado morto, o que desencadeia grande sentimento de pesar por parte dos amigos, órfãos do maior boêmio que Salvador já conhecera. A família, ao ser avisada do ocorrido, é tomada por surpresa e apreensão, já que notícias dele eram rarefeitas.

1 Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

2 Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

3 Professor da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), entre 2011 e 2014.

O protagonista morre de forma natural, mas, curiosamente, essa é a sua segunda morte, pois, para a família, ele já não estava mais vivo, ainda que, fisicamente, continuasse a existir entre os becos e botecos da velha Salvador. E a narrativa literária se desenvolve mostrando o que acontece após a sua “segunda morte”, quando, de fato, o personagem falece. Ao seu encontro, para velar o defunto, vão, constrangidos e assustados, os parentes.

Até então, Vanda, a filha única, e o marido dela, Leonardo, funcionário público, apenas lembravam-se de Joaquim e não gostavam de ouvir falar sobre Quincas, envergonhados com a mudança radical de vida pela qual ele passou. Jorge Amado nos fornece pistas do porquê dessa mudança vertiginosa de vida, mostrando que a rotina rígida do personagem, quando ainda vivia com a família, já o incomodava, dando sinais de que o dia a dia pequeno-burguês ia de encontro a um anseio de liberdade desmedido. Como revela sua cunhada Marocas, casada com Eduardo, irmão de Joaquim, este já quis fugir com o circo, ávido por se livrar das garras de uma esposa autoritária.

De maneira bem diferente, a sua família segue os hábitos, a tradição e renega qualquer ligação com a figura em que Joaquim se transformou: o “cachaceiro-mor de Salvador”, o “filósofo esfarrapado da Rampa do Mercado”, o “senador das gafieiras”, o “vagabundo por excelência” (AMADO, 2008, p. 39). Por isso, envergonhados, decidem fazer um enterro sem nenhum conhecido. Parte considerável da trama segue centrada nessa cerimônia do adeus ao ex-chefe de família de quem apenas a filha, o genro, o irmão e a cunhada vão se despedir, juntamente com os amigos de farra de Quincas, “aquela caterva de vagabundos” (AMADO, 2008, p. 67), que se junta aos parentes e, de forma sincera, lamenta a morte do amigo.

Esse enredo, escrito em poucas páginas, traz um componente a mais: Jorge Amado se utiliza do realismo fantástico. Tzvetan Todorov, no seu livro *Introdução à literatura fantástica*, define o fantástico como “a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 16). Todorov diz que o leitor deve sentir essa oscilação entre o real e o sobrenatural, acreditar no mundo dos personagens e retirar a interpretação alegórica ou poética da leitura. Jorge Amado, por exemplo, entre outros momentos, apropria-se desse recurso quando Quincas, sendo visto por sua filha, resolve, mesmo estando morto, xingá-la de “jararaca”, assim como fez quando saiu de casa. No decorrer do livro, o autor vai proceder assim recorrentemente, fun-

dindo os campos do real e do fantástico, fazendo com que o personagem não só xingue, mas ande, beba e festeje na mais aparente normalidade.

Enquanto Quincas transgride os limites do real, após ter escolhido os caminhos de uma vida mais feliz, Vanda experimenta a tristeza ao constatar em quem seu pai se transformou, naquele estranho Quincas, o avesso de um homem austero, que abandonou a filha e a identidade de Joaquim. A situação se torna ainda mais constrangedora para ela com a chegada dos amigos de Quincas: Curió, Negro Pastinha, Pé-de-Vento e Cabo Martim, que o chamam de pai na frente dela. A diferença entre as classes sociais e o modo de ver a vida está presente nessa reunião entre os amigos e os familiares, “quatro pares de olhos hostis, a fitarem o grupo escabroso” (AMADO, 2008, p. 63). Essa cena, que o filme transpõe seguindo o que já foi narrado pelo livro, mostra esse encontro desconfortável entre a família de Joaquim e seus amigos. É notável o incômodo dos parentes do morto com a presença dos amigos dele, pelo fato de os indivíduos retratarem como era a vida levada pelo “comendador” (como Quincas era conhecido entre os amigos da família que não sabiam da sua existência mundana).

Seus companheiros querem ficar com ele até o fim e, sem saberem, ajudam-no na realização da sua vontade de desaparecer no mar. Já no final do livro, retiram-no do velório e, indiferentes ao rito fúnebre, o levam para passear, conduzindo Quincas, um morto ainda embriagado de vida, para uma última farra.



Cena do filme *Quincas Berro D'água* (2010)

Ao adentrar na noite e seus mistérios, os personagens seguem transitando em meio ao realismo fantástico, chegando o escritor a usar o termo no capítulo 11: “Um entusiasmo incomum apossara-se da turma, sentiam-se donos daquela noite fantástica, quando a lua cheia envolvia o mistério da cidade da Bahia” (AMADO, 2008, p. 81). A trupe sai às ruas, levando Quincas junto com eles, numa derradeira comemoração, em direção à famosa moqueca do Mestre Manuel. O grupo passeia pelas ladeiras, passa pelo Bar de Cazuzza, encontra Quitéria do Olho Arregalado, amante de Quincas (que, no filme, ganha o nome de Manoela), arranja confusão e chega ao seu destino. No fim da peixada, Mestre Manuel os leva em seu saveiro, embalados pelo canto de Maria Clara, até que, no meio do mar, ocorre uma tempestade, precipitando o desaparecimento definitivo de Quincas, lançado nas profundezas do mar.

As páginas dessa obra, cheias de vida e morte, serviram de material para que, em 2010, o diretor Sérgio Machado levasse para o campo cinematográfico este que é um dos livros mais célebres de Jorge Amado, romancista a quem os cineastas brasileiros sempre recorrem. A transposição cinematográfica, aqui, é entendida como uma releitura do livro de Jorge Amado, cuja trama ganha novos contornos, o que é de esperar quando a linguagem do cinema adapta uma obra literária, sublinhando ou, por vezes, suprimindo dados e aspectos do livro no qual o roteiro foi baseado.

Na adaptação cinematográfica de Sérgio Machado, Quincas Berro Dágua narra sua própria história, enquanto, no livro, Jorge Amado nos oferece sua criação na terceira pessoa. Tal diferença é significativa, pois aponta para outro modo de narrar ou de recriar do cineasta, que traduz a essência do livro, ao mesmo tempo em que enriquece seu filme com elementos novos, que vão dar novas dimensões à obra original. Ainda que Machado tenha revestido de novas possibilidades a história de Amado, essas mudanças não fazem com que o leitor deixe de identificar a obra do romancista impressa na tela. Sobre isso, diz Ismail Xavier (2003, p. 2):

Escritor e cineasta não têm a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que dialoguem não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos.

É o que faz Machado: “atualiza a pauta do livro”, na medida em que oferece aos personagens novos caminhos para percorrer a trama. E são nessas

diferenças que percebemos os novos desdobramentos que o diretor quis trazer para a obra. E aí está, a nosso ver, o sentido dessa adaptação: ela desdobra o percurso das personagens, apresentando-lhes novas ações ou novas cenas. No livro como no filme, Curió, Pé-de-Vento, Negro Pastinha e Cabo Martim fogem com o defunto e o levam para um último passeio pelas ruas do centro de Salvador. Contudo, no filme, a trama ganha, literalmente, novos caminhos e a travessia de Quincas e seu bando pela noite é bem mais movimentada e cheia de peripécias. Assim, Machado amplia a rota já traçada por Amado e as cenas que compõem o enredo do livro são “desdobradas”, “desenredadas” (sinônimo este pertinente no contexto de obra literária vertida para a dramaturgia audiovisual) ou, ainda, “incrementadas” em novas cenas no cinema.

Por exemplo, em uma espécie de corrida para que Quincas pudesse aproveitar a noite de seu aniversário, os quatro amigos o levam a diversos lugares, percorrendo um itinerário de cenas que não consta no livro. Neste, muitos capítulos são dedicados ao velório, transcorrendo a maior parte da narrativa no quarto de Quincas. Já o filme, de modo diverso, aborda bastante o percurso de Quincas e seus amigos pelas ruas, o que confere maior agilidade à trama.

O primeiro desses locais é o terreiro de candomblé de Mãe Ana, espaço novo e fundamental para o filme. Ao chegarem lá, Mãe Ana não permite a entrada de Quincas no ambiente, pois este, a seu ver, está completamente bêbado e, segundo ela, isso atrapalharia o axé, a energia divina dos orixás. Depois, passam pelo bar e enveredam pelas ruas da cidade. Em contrapartida a essa diversão noturna, Vanda, juntamente com seu marido, além de tio Eduardo e do delegado, saem em busca do corpo de Quincas, o que imprime ritmo ao filme, cujas cenas ganham em ação.

Nas suas andanças, Quincas e seus amigos precisam fazer um despacho com galinha preta, o que proporciona um dos momentos mais divertidos na tela. É nessa investida, ausente do livro, que Quincas e os amigos são perseguidos e capturados pela polícia. Após a descoberta do sumiço de Quincas, o diretor insere no filme um toque policial, com a apreensão do grupo numa delegacia, de onde fogem após serem interrogados pelo delegado. Personagem novo, o delegado e o ambiente da delegacia conferem dinâmica e mais humor ao filme, coerente com o tom jocoso já impresso nas páginas do também autor de *Jubiabá* e *Tieta do Agreste*, só para citar duas de outras tantas obras suas já adaptadas para o cinema. O protagonista e sua trupe de palhaços coadjuvan-

tes conseguem fugir, utilizando a malandragem que está embutida nas personagens do livro e que é ainda mais evidenciada, ou desdobrada, no filme.

Além da questão do desdobramento, podemos falar também de um exemplo de deslocamento, recurso comum quando se trata de adaptação. Machado, por exemplo, desloca uma fala existente no livro e a transfere para outro personagem no filme: na obra literária, o médico, que vai ao encontro de Vanda para examinar o corpo de Joaquim, pergunta a ela se o morto era seu empregado; já na película, a pergunta é feita pelo delegado.

Por último, uma personagem merece destaque, acentuando uma mudança fundamental em relação ao livro. Trata-se de Vanda, a filha de Quincas. Na tela, essa personagem é atraída por um chamamento, equivalente ao que fez Joaquim transformar-se em Quincas. Assim como o pai, Vanda incursiona pela noite e seus mistérios, tragada por uma vida que, até então, desconhecia. Vanda marca de maneira extremamente particular o filme, sinalizando o olhar específico do diretor para a obra adaptada. Vanda tem uma trajetória e uma postura no filme bem diversas do livro, no qual mostra-se mais rígida e moralista. A personagem retratada no texto de Amado transmite um tom rancoroso, enquanto no filme a imagem que a personagem revela remete a uma filha que sentia saudades do pai e que, mesmo sabendo do seu passado, de tê-la deixada sozinha com a mãe, ainda sente amor por esse pai ausente. Ao longo do filme, Machado inclui *flashbacks*, nos quais a memória de Vanda nos conduz pelo passado de seu pai, que ela, nostálgica, revisita.

No filme, o destino de Vanda ganha um novo significado, pois ela sai em busca do pai e acaba por redescobrir-se. Ela vai ao terreiro de candomblé, onde recebe de Mãe Ana a notícia de que possui uma “herança”. Não uma herança financeira, mas existencial, que se confirma simbolicamente, quando Vanda olha-se no espelho, resolve pintar mais o rosto, bebe e dorme com o inspetor de polícia, experimentando, ela também, a liberdade e o sabor da transgressão que seu pai viveu nos últimos anos.

Ao ampliar a trajetória de Vanda no filme, Machado exacerba o cerne do livro de Amado, que é a liberdade de viver em contraste com a rotina da vida, com o aprisionamento social. Quincas ousou ser como desejou e reinventou-se, protagonizando uma das narrativas mais marcantes da literatura nacional, que chegou às telas em comunhão com a essência do livro, ao tempo em que este é visto desdobrado e recriado pelas imagens cinematográficas.

Bibliografia

AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

XAVIER, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo / Instituto Itaú Cultural, 2003.

O papel da oralidade na construção da memória coletiva no filme *Narradores de Javé*

Rafael Silva Oliveira¹

O filme *Narradores de Javé* (2003), dirigido pela cineasta Eliane Caffé, é a fonte de estudo deste artigo. É nesse longa-metragem que encontramos a base para reflexões sobre o papel da oralidade enquanto fator importante na construção da memória coletiva, do reconhecimento e da reconstrução das lembranças.

Para Maurice Halbwachs, a lembrança é “reconhecimento e reconstrução” (SCHMIDT, MAHFOUD, 1993, p. 289). A lembrança enquanto reconhecimento, como ressalta Schmidt e Mahfoud, repousa no sentido de que abarca um “sentimento do já visto”. Por um lado, a reconstrução não é repetição, porque aquilo que aconteceu no passado não está acontecendo de novo, mas, sim, está sendo rememorado, está presente através da reconstrução da lembrança. Por outro lado, é diferenciada dos demais acontecimentos e vivências evocáveis e localizada num conjunto de relações sociais.

Em *Narradores de Javé*, apresentam-se não só nos diálogos, mas também de forma imagética, a relação da tradição oral e seus desencadeamentos futuros, dando condições à importância da oralidade para a concretização da escrita. Entende-se como forma imagética o recurso fílmico, ou seja, a imagem propriamente dita. Através das falas dos personagens, o filme utiliza esse recurso para ilustrar a narração. São eles que reinterpretem seus antepassados em atos heroicos, dos quais configuram a trajetória do vilarejo onde se desenrola a narrativa do filme.

É possível dizer que a oralidade está intrinsecamente ligada à questão da memória. Antes de se concretizar em fala, em imagem, em interpretação, ela passa pelo processo da lembrança e da seleção de fatores como os detalhes que tratam da preservação das ideias e que compõem a contextualização da história narrada. Quando o narrador dispõe de uma história detalhada em sua fala, esta conseqüentemente agrega um valor maior para o ouvinte que a

1 Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

toma como uma “verdade” do acontecimento. O interessante de pensar, e é uma possibilidade que o filme traz, é que, quando há diversos narradores, estes apresentam suas versões de uma mesma trajetória, ficando perceptível um embate, tanto nas peculiaridades de fala e expressão quanto, principalmente, nas controvérsias entre os pontos de vista de cada um deles. São esses embates que tornam discutíveis as questões envolvidas na memória, na narrativa oral e nas lembranças coletivas e individuais.

O filme de Eliane Caffé aborda a história do povoado de Javé, ambientado no sertão baiano. Javé está sob risco de desaparecimento por conta de uma inundação, consequência da construção de uma usina hidrelétrica. Essa situação põe em xeque o povoado. Seus habitantes propõem uma reunião para discutir soluções diante desse acontecimento catastrófico. A partir daí, os moradores de Javé chegam à conclusão de que o ideal seria criarem um documento oficial, relatando todos os grandes acontecimentos da história do povoado, o que acabaria por justificar a importância de sua preservação, dando ao local um caráter de patrimônio histórico que não pode ser esquecido nem perdido no tempo. Para isso, os moradores de Javé compreendem a necessidade de escrever a história do povoado com base nas narrativas orais dos próprios moradores, contando as lembranças que permeiam o processo de estruturação e fundação da comunidade.



Cena do filme *Narradores de Javé* (2003), de Eliane Caffé

O primeiro embate do filme se concentra na situação de que em Javé só moram analfabetos; então a primeira tarefa é encontrar alguém que possa assumir o papel de escrivão e, assim, retratar os acontecimentos. Ironicamente, quem é escalado para essa função é o conhecido Antônio Biá (José Dumont), ex-funcionário dos Correios expulso do povoado por escrever injúrias sobre os moradores. Mesmo odiado e a contragosto da população, ele é o único que detém o domínio da escrita e que poderá ajudá-los na criação do documento oficial.

O conflito principal, apesar de a escrita estar em pauta, é a coleta dos depoimentos dos habitantes. Esse conflito repousa no fato de que as narrativas orais dos habitantes de Javé são, por vezes, distintas umas das outras, uma vez que cada um exalta a história a seu modo, ou seja, os heróis que ergueram e fundaram Javé são alterados pelos narradores nas várias versões contadas.

O fato é que todos os relatos orais acabam não contribuindo para a produção do documento, nem se concretizando em escrita. Biá então desiste de escrever. Os moradores observam Javé sendo tomada pelas águas e pelas primeiras intervenções da construção da usina hidrelétrica. Presenciam, assim, a história, a memória e a cultura do povoado sendo afogadas no esquecimento.

Memória e narrativa oral

Narradores de Javé apresenta, portanto, a relação entre oralidade e relato da história. É importante ressaltar que a forma oral, desde tempos antigos, repousa no ato da comunicação entre as sociedades e no papel de troca de informações. É pela forma oral que muitos povos ouviram histórias, receberam informações de seus antepassados acerca de suas origens e construíram, a partir disso, visões sobre sua realidade.

É possível também levar em conta que a narrativa oral, de caráter informal, agrega fatores que variam de narrador para narrador. Esses fatores são a forma de expressão, o grau de domínio da fala e até mesmo o modo como o narrador passeia pelos detalhes da história narrada. São os detalhes que dão singularidade à narrativa oral, que percorre o tempo como uma tradição, mas que não conserva as narrativas sempre iguais, imutáveis.

Cada narrador que percorre a tradição oral é o agente propagador de uma “verdade” interpretativa. Esse caráter de veracidade é proporcionado pelo desempenho do narrador e pela absorção do ouvinte diante da histó-

ria. Faz-se necessário dizer que boa parte das tradições orais, antes de serem histórias, são lembranças e estão numa linha tênue entre a inventividade, a memória coletiva e a memória individual.

Depreende-se do que foi exposto até aqui a impossibilidade de uma memória exclusivamente ou estritamente individual, uma vez que as lembranças dos indivíduos são, sempre, construídas a partir de sua relação de pertença a um grupo. A memória individual pode ser entendida, então, como um ponto de convergência de diferentes influências sociais e como uma forma particular de articulação das mesmas (SCHMIDT, MAHFOUD, 1993, p. 291).

Compreende-se então que a memória coletiva está relacionada à ausência, de fato, de uma individualidade. Isso porque estamos inseridos em um determinado grupo em que nossa relação, como seres sociais, remonta à forma de nos relacionarmos com “nossas” lembranças. A individualidade, nesse caso, seria um embate que se dá através da influência social que temos em contraponto à influência social de outro indivíduo.

Voltando ao aspecto do indivíduo narrativo, parece que essa espécie de individualidade na lembrança se traduz na sua posição enquanto detentor da história a ser contada. O narrador, para aproximar os ouvintes à história, usa de certo poder de “autoria” sobre a narrativa, reinventa, reconstrói uma história (mesmo inconsciente desse ato). É o caso dos personagens de *Narradores de Javé*, que estão inseridos num contexto em que é preciso contar a história do povoado, fazendo-se necessário evocar a memória coletiva, levando-se em conta que cada um narra sua versão da história do local, dando seu toque de “autoria”.

Em um dos primeiros encontros que tem com um dos moradores de Javé, Antônio Biá, ao contestar o narrador/morador sobre sua história não ser interessante, diz que ela precisa ser “melhorada”, ou seja, é preciso inventar ou ressaltar certos detalhes. Biá justifica isso dizendo o seguinte: “Uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado no escrito de forma melhor, para que o povo creia no acontecido”.

A fala tem um caráter cômico, mas não perde a importância como reflexão para esta análise. Quando o personagem diz isso, acaba por justificar a interação dos outros personagens com suas narrações. A oralidade de cada um resulta num contraste de ideias do que é necessariamente importante para a história

de Javé. Em seus *causos*, eles usam esse “melhoramento” no que dizem, para que assim apareçam na escrita do documento sobre a história de Javé.

São esses “melhoramentos” que estão nos discursos dos personagens e que causam um choque de pontos de vistas, proporcionando, conseqüentemente, desconforto entre eles. Esse desconforto é aparente, no sentido de que cada um deles não aceita a versão do outro, o que acaba dificultando a concretização da escrita. Nesse sentido, Halbwachs nos traz uma reflexão sobre o que ele chama de “confronto de testemunhas”:

Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a de outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (HALLBWACHS, 1990, p. 25).

Percebe-se no argumento de Halbwachs a importância do compartilhamento da lembrança, da memória coletiva, do usufruir de uma concentração de reflexões sobre o passado a fim de potencializar a evocação e reconstrução da história.

É perceptível que, no contexto do filme, a escrita tem uma importância decisiva para a história. Javé só se salvará da inundação através de um documento, um papel onde essas histórias estejam escritas. É o documento escrito que garante o que é “oficial”, bem como que a história é verdadeira e significativa. As histórias, enquanto falas, nada significariam oficialmente, mas são as narrativas orais que conduzem e dão significado ao filme. São elas que demonstram a importância da memória para que as histórias narradas sejam ouvidas e repassadas, recontadas e atribuídas à memória coletiva das sociedades.

A tradição oral, portanto, contribui efetivamente para o compartilhamento das vivências e relatos da história. É por meio dela que é possível compreender as questões sobre memória coletiva e, assim, levar em conta as peculiaridades de cada narrativa e de cada narrador, tomando-se isso não como um problema, mas, sim, que todas as experiências sociais podem ser significativamente importantes para a articulação de um acervo de lembranças compartilhadas socialmente.

Bibliografia

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval, MAHFOUD, Miguel. "Halbwachs: memória coletiva e experiência". Revista *Psicologia USP*, v. 4, nº 1-2, 1993.

Arredores

Micael Aquillah¹

Em 2007, o governo da Bahia, a partir de critérios culturais, políticos, econômicos e ambientais, estabeleceu demarcações conhecidas por territórios de identidade, numa tentativa de obter bases de planejamento, visando construir estratégias específicas na criação de políticas públicas para o desenvolvimento social.

Tendo em vista esse mapeamento, optei por iniciar uma pesquisa nos territórios de identidade que fazem divisa com a região de Vitória da Conquista: Sertão Produtivo, Médio Rio de Contas, Médio Sudoeste da Bahia e Chapada Diamantina. Nessa fase, identifiquei comunidades, grupos e indivíduos em condições de resistência às consequências das secas, lidando com a marginalização no olhar do Estado e vivenciando a espontaneidade nas tradições de raízes culturais, demonstrando traços de resistência. A meu ver, a reafirmação das raízes culturais e a persistência de um povo que luta constantemente evidenciam a defesa da identidade, o que configura o meu objeto de pesquisa.

A construção do projeto “Arredores” caracteriza-se também pela tentativa de ressignificação da memória. As minhas vivências com as comunidades, desde 2013, se configuram como um conjunto de experiências partilhadas, que buscam contemplar as relações de alteridade. Comunidades, grupos e indivíduos, ao abrirem as portas de suas casas e de suas memórias, fortalecem, de fato, a ideologia dessas reafirmações. A fotografia é um importante instrumento de representação dessas memórias, sendo (entre outros) um elemento facilitador nos diálogos, tanto para as comunidades dos territórios de identidades quanto para a comunidade acadêmica.

As fotografias que a seguir apresentamos são um recorte de um trabalho muito maior, partindo, principalmente, de minhas inquietações em compreender as relações entre o humano, a sociedade e a memória, para redescobrir minhas próprias raízes.

¹ Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).







O lugar de nossas produções audiovisuais

Sérgio de Oliveira Silva¹

O interesse em escrever sobre o papel do produtor de conteúdo audiovisual na contemporaneidade teve origem no âmbito das discussões na disciplina “Preservação, memória e políticas de acervos audiovisuais”, ministrada pela professora Milene de Cássia Silveira Gusmão no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Na primeira versão deste texto, de 2013, muitas questões surgiram. Três anos depois, ao retomar o assunto, percebi que outras questões surgiram e as primeiras continuavam sem respostas. O mundo está evoluindo a uma velocidade cada vez maior, mas será que a humanidade está acompanhando o ritmo da revolução tecnológica? O avanço tecnológico trouxe mais avanços ou retrocessos para a sociedade? Como tem sido a transição do mundo analógico para o digital? São novas formas de ver o mundo, novas formas de interação entre as pessoas.

Num mundo onde as imagens têm dominado todas as esferas – em toda parte, vemos imagens sendo (re)produzidas das mais diversas formas –, o consumo de produtos audiovisuais se dá a todo tempo, a despeito de nossa vontade. Diversas plataformas são utilizadas hoje: painéis de LED espalhados pelas cidades, aparelhos de TV para atenuar as filas, painéis invadindo carros, aviões, ônibus e trens, e por enquanto, o mais subversivo desses novos meios: o *smartphone*, que se tornou uma extensão de nós mesmos.

Manipular toda uma gama de informações e saber decifrar aquilo que é relevante se tornaram tarefas que nem sempre são executadas por todos. Consumimos muita informação, mas de maneira desordenada e sem controle. A quantidade de bytes a circular aumenta consideravelmente a cada segundo. A cada clique, alguém indica um vídeo acompanhado das recomendações: “veja que interessante” ou “o melhor de todos”. Muitas produções amadoras têm alcançado milhões de acessos em questão de minutos. Somos bombardeados

1 Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPG-MLS), na UESB.

ininterruptamente. A internet trouxe novas formas de comunicação e expandiu o uso de material audiovisual.

A proposta deste texto, porém, não é discutir o papel do consumidor de conteúdo audiovisual, mas pensar o papel do produtor de conteúdo audiovisual e analisar o processo que nos faz produzir, produzir e produzir, enfocando as perspectivas de armazenamento e uso. Vou apresentar essa discussão atrelando minha abordagem à minha nascente experiência como produtor de conteúdo audiovisual.

Entendendo o problema

Há uma revolução em curso, que acontece numa velocidade espantosa. As novas formas de produção de conteúdo audiovisual têm modificado os modos como nos relacionamos com as diversas formas de representação de sons e imagens. Estamos imersos num processo que está apenas começando.

A introdução da tecnologia digital no mundo cinematográfico é a mais recente revolução técnica de uma arte/indústria [...] porque interfere em todas as fases do trabalho cinematográfico – filmagem/captação, edição, finalização, distribuição, exibição e preservação [...] (SOUZA, 2009, p. 288).

O uso diversificado dos novos recursos audiovisuais, possibilitado pelos avanços da tecnologia, promoveu novas relações entre produção e consumo (LYRA, 2005, p. 3). O avanço trazido pelas novas tecnologias facilitou o acesso a aparelhos como celular, por exemplo, capaz de gravar sons e imagens com qualidade superior a muitas das antigas câmeras e de armazenar uma infinidade de novos arquivos audiovisuais. Esse processo tem sido intensificado nos últimos anos, possibilitando que muitas pessoas tornem-se produtoras de suas próprias narrativas.

É nesse estágio em que nos encontramos agora. Há uma infinidade de câmeras com um custo/benefício razoável disponíveis no mercado. Elas nos têm permitido gravar arquivos audiovisuais com uma qualidade muito satisfatória, sendo acompanhadas também por equipamentos de armazenamento cada vez mais baratos. Mas isso é equivalente a um poço sem fundo, não tem fim. Com muitas pessoas potencialmente tendo possibilidades de produção, estamos criando conteúdo audiovisual como nunca antes. Muita coisa é para consumo

momentâneo; daqui a pouco, ninguém se lembrará. E aí apresentamos a seguinte questão: precisamos preservar todo material audiovisual que produzimos?

Na contemporaneidade, em que tudo é descartável e, muitas vezes, repetitivo, caberia uma reflexão sobre o processo de preservação de todo esse arsenal audiovisual produzido. É nesse ponto que quero me fixar agora. Tomando por base minha ainda embrionária vida de produtor audiovisual, já conservo um arquivo pessoal considerável de imagens brutas, algo em torno de cinco *terabytes* de arquivos de áudio e vídeo. Arquivos que podem nunca mais ser revisitados. Mas que estão guardados, quem sabe à espera de uma oportunidade de voltarem à tona. Para propiciar um entendimento dessa situação, apresento a seguinte definição de preservação:

A preservação será entendida como o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. O propósito da preservação tem três dimensões: garantir que o artefato existente no acervo não sofra mais danos ou alterações em seu formato ou em seu conteúdo; devolver o artefato à condição mais próxima possível de seu estado original; possibilitar o acesso a ele de uma forma coerente com a que o artefato foi concebido para ser exibido e percebido. A preservação engloba a prospecção e a coleta, a conservação, a duplicação, a restauração, a reconstrução (quando necessária), a recriação de condições de apresentação e a pesquisa e a reunião de informações para realizar bem todas essas atividades. Essas ações, consideradas individualmente, são possíveis e necessárias, mas não suficientes para o objetivo de se atingir a preservação. Melhorar o artefato não faz parte do processo de preservação. A preservação objetiva possibilitar o acesso ao patrimônio de imagens e sons a longo e a curto prazos. Assim, o acesso a curto prazo não será admitido se colocar em risco a preservação que possibilite o acesso a longo prazo (SOUZA, 2009, p. 6-7).

Entender o que é preservação já é um passo importante. Pode-se discutir de que maneira se dá a preservação de algo ou quanto se deve gastar com isso. A manutenção dos arquivos preservados ainda custa muito caro. Mas o processo segue numa velocidade tão assustadora que fica a sensação de que estamos com décadas de atraso. Não temos tempo de parar e pensar no que devemos fazer com tanto material. É necessária uma definição para uma ação

urgente. Há uma preocupação muito grande com a recuperação e salvaguarda de filmes antigos, considerados hoje como de valor histórico, um verdadeiro patrimônio audiovisual da humanidade. Mas a impressão que fica é a de que ainda não temos o mesmo olhar para os arquivos audiovisuais recentes. Qual será o destino deles? E voltamos à questão inicial: todo material audiovisual deve ser preservado?

Se pensarmos na quantidade de arquivos produzidos mundialmente e disponibilizados no *site* mais popular de reprodução/armazenamento de conteúdo audiovisual na atualidade, a plataforma global *YouTube*, não dá para imaginar a capacidade de armazenamento para comportar todos esses arquivos. Dados de 2012 informam que “são postados no *YouTube*, diariamente, o equivalente a oito anos de material audiovisual” (MAYER, 2013, p. 27). Atualmente, a plataforma tem mais de um bilhão de usuários em todo o mundo, que assistem a milhões de horas de arquivos de vídeo postados. Mesmo considerando que grande parte desses arquivos possam estar guardados somente nos servidores do *site*, fica praticamente impossível determinar um número que seja o mínimo realista, ainda mais porque a quantidade de vídeos postados aumenta a cada instante, numa escala sem fim. Nesse contexto,

outra questão levantada se refere à manutenção do conteúdo e sua efemeridade, marca não apenas do *YouTube*, mas da Web 2.0 como um todo. Pois algo que normalmente se esquece é o fato de que o *YouTube* também é uma empresa privada e, da mesma forma que uma empresa privada visa lucros e age em busca da consecução desses lucros, o *YouTube* disponibiliza arquivos que são vistos e muito vistos, se o vídeo não está atraindo a atenção de nenhum tipo de nicho de interesse, eles são excluídos da plataforma (BURGESS e GREEN *apud* SANTOS, 2010, p. 58).

O primeiro vídeo publicado no *YouTube*, intitulado *Me at the zoo* [Eu no zoológico], data de 23 de abril de 2005, tem 19 segundos de duração e contabiliza mais de 52 milhões de visualizações. O *Facebook* anuncia que, em cinco anos, o conteúdo que estará disponível em sua plataforma será primordialmente em vídeo. Há uma aposta que haverá diminuição de conteúdos em textos, que dará lugar à informação veiculada em vídeos. Desde a primeira versão deste artigo, em 2013, outra plataforma ganhou força: o *WhatsApp*. E aí está um aspecto relevante, diferente do *YouTube* ou do *Facebook*: no *WhatsApp* não há armazenamento em seus servidores, toda a memória do que é compartilhado ficará

guardada fisicamente nos aparelhos transmissores ou receptores, aumentando ainda mais o consumo fugaz. Então podemos decidir, individualmente, se fazemos um backup ou eliminamos os arquivos.

Como nos tornamos produtores em potencial e temos acesso a uma série de recursos que possibilitam uma fruição mais natural daquilo que é produzido num ambiente de constante mutação, é compreensível imaginarmos que não sabemos para onde caminhamos. Qual será o futuro da produção/consumo de conteúdo audiovisual? Acredito que essa resposta não surgiu ainda. Nem sei se um dia teremos uma.

“Mesmo que ainda demore a ser tão agradável ver um filme pela internet quanto no cinema ou na TV, o cinema digital já está funcionando como laboratório de ensaio para novos cineastas” (PÉRGOLA, 2004, p. 19). Tudo aquilo que produzimos faz parte de um processo que vem se acumulando. Ao mesmo tempo em que criamos um novo produto audiovisual, fazemos isso com base nas produções de outros que nos antecederam e que só chegaram a nós porque, de alguma forma, foram preservados e estavam acessíveis. Cada material produzido traz consigo muito sentimento. Não criamos coisas aleatórias, que saem do nada e para lá podem voltar a qualquer momento. No papel de produtores, queremos passar ideias ao mundo, queremos que as pessoas possam assistir e se sentir tocadas por aquilo. Há uma preocupação que vai além da composição estética, que faz com que o produto criado tenha vida própria. Talvez a feitura de um filme tenha o objetivo de materializar algo que não pode existir de outra forma.

Estamos atravessando um momento muito delicado. O consumismo fez com que tudo se tornasse desimportante. Na ânsia pelo novo, estamos imersos numa cultura imediatista. Pensar no amanhã tem sido o privilégio de poucos. Na busca por apresentar algo novo a cada minuto, estamos num processo que nos leva a produzir sem parar para analisar o que está sendo feito. O que importa é nunca parar de criar.

Nesse período de transição muita coisa já se perdeu. Lembro-me, por exemplo, da quantidade de fitas VHS que tenho guardada. Foi nesse formato que comecei a gravar pequenos vídeos. Alguns contêm gravações pessoais que remetem a um passado que agora parece longínquo. As fitas estão guardadas – sem nenhuma condição apropriada de armazenamento.

A sensação que muitas vezes fica é que tudo que estamos fazendo hoje parece ser descartável. Esta é uma percepção bem pessimista. Mas também acredito que

algo sobreviverá desse estágio de impermanência audiovisual. Se, no passado, os filmes poderiam ser eternizados nas películas, ainda não sabemos quanto tempo durarão os arquivos digitais.

Nessa análise, ainda superficial, percebo que o importante na questão da preservação é saber que tudo aquilo que foi feito pode ser protegido. Ainda não sabemos se ficará disponível para as próximas gerações. Faço, porém, uma confissão: já me desfiz de alguns arquivos audiovisuais que, por falta de espaço para armazenar outros novos, julguei desnecessários. Por enquanto, não sinto falta deles. Nem sei se consigo lembrar quais foram para a lixeira. Mas isso, por enquanto, não tem importância. Agora preciso pensar numa nova produção.

Bibliografia

LYRA, Bernardette. "Cinema e audiovisual: cinco anotações". *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, dez. 2005, p. 2-13. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/49/49>>. Acesso em 20 de agosto de 2013.

MAYER, William. *O YouTube e a memória: que audiovisual emerge do banco de dados?*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2013.

PÉRGOLA, Alessandra Campos. *O cinema e a produção audiovisual: um estudo preliminar sobre as novas formas de distribuição na internet*, 2004. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/pergola-alessandra-distribuicao-na-internet.html>>. Acesso em 23 de agosto de 2013.

SANTOS, Maria Jucilene Silva dos. *Da evolução dos suportes de informação e memória às tecnologias de informação: o caso do YouTube*. Monografia de conclusão do curso de Biblioteconomia. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2010.

SOUZA, Carlos Roberto de. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tese de doutorado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

3 minutos: o discurso da solidão e sua relação com o tempo

Daniel Leite Almeida¹

Observando algumas tendências do cinema contemporâneo, em um leque diversificado de filmografias, percebe-se um crescente volume de produções com um cunho introspectivo, trocando alguns recursos dramáticos da fábula por recursos dramáticos altamente existencialistas, de autorreflexão. Parece que tais filmes falam sobre o nada e, em suas narrativas, há um enfoque para temas universais como: solidão, tristeza, descobertas, medos, angústias e as várias nuances que compõem o ser humano, transformando-o em um ser ambíguo, complexo.

O enfoque não é mais a fábula, e sim os próprios personagens em suas relações consigo mesmo e com o outro; por isso, pode parecer que não há um grande conflito narrativo. Na verdade, o conflito continua ali, mas se torna muito mais subjetivo e, por assim dizer, muito mais sutil; de alguma forma, ele só é perceptível a partir do momento em que há uma identificação entre espectador e personagem, ou ainda, a partir do momento em que o primeiro torna-se uma espécie de psicanalista para o segundo.

Esse tipo de ficção parece-me muito mais profunda e, ao mesmo tempo, verossímil, uma vez que se torna a narrativa do “eu”. Produções assim entraram em cena e invadiram com maestria as telonas a partir do Cinema Novo, mas uma coisa parece-me interessante: o diálogo com a literatura pós-modernista. Se pararmos para analisar os caminhos narrativos, perceberemos características encontradas em textos de autores como Guimarães Rosa ou Clarice Lispector, que se voltam para pensar o próprio ser humano como alguém que vive e não se conhece por completo, ou ainda, que precisa se libertar de uma prisão subjetiva, um ser que vive em meio ao caos e que se sente como não fazendo parte daquilo.

¹ Graduado em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

Nessa perspectiva de filmes sobre o “eu”, proponho uma análise do curta-metragem *3 minutos* (1999), dirigido por Ana Luiza Azevedo, premiada diretora gaúcha, integrante da produtora Casa de Cinema de Porto Alegre. Observando a filmografia de Azevedo, há alguns elementos que recorrem com certa frequência em seus filmes: o lúdico, as relações interpessoais e a relação do “eu” com o tempo, entre outros. Aliás, esse destaque para a relação com o tempo está presente em outros filmes de Ana Luiza. Em *Dona Cristina perdeu a memória* (2002), o tempo é personificado não só pela memória da personagem principal, uma idosa que sempre se esquece do dia anterior, como também pela imagem de um pato de brinquedo para marcar a passagem do tempo na história. No curta-metragem *Barbosa* (1988), há um conflito entre o personagem interpretado por Antônio Fagundes e o desastroso final da Copa do Mundo de 1950, em que o Brasil foi derrotado pelo Uruguai: o personagem principal ainda era criança, mas, depois de três décadas, constrói uma máquina do tempo e decide voltar ao passado para tentar, de alguma forma, mudá-lo.

Em *3 minutos*, há uma forte relação com o tempo. A começar pelo próprio título, além de cada acontecimento no filme, que constrói uma ligação direta com esse intervalo de tempo. Importante observar também que cada um dos curtas citados trabalha o contraste presente versus passado, colocando o primeiro como ponto de partida. Em *Dona Cristina perdeu a memória*, os personagens são uma idosa e uma criança, representando, respectivamente, esses dois tempos da vida, sendo que a idosa é quem desencadeia todo o enredo do filme. Em *Barbosa*, o personagem principal vive nos anos 1980 e retorna aos anos 1950, estando esse contraste na representação temporal, além de, é claro, no momento em que ele se encontra consigo mesmo quando criança, no estádio de futebol.

Já em *O padeiro e as revoluções* (2007), também dirigido por Ana Luiza, há um momento cômico que resume essa observação: Joaquim, o padeiro e personagem principal, passa pela casa de uma espécie de vidente que pede para ler a mão do rapaz. Ele pergunta se a mulher lerá o seu futuro e ela diz que não, que lerá o seu passado. Já em *3 minutos*, a própria fala da personagem é o que destaca essa oposição, quando ela faz uma reflexão sobre como era sua vida e de como ela tem sido naquele momento.

Destaco o fato de *3 minutos* ter o roteiro escrito por Jorge Furtado, outro importante cineasta integrante da Casa de Cinema de Porto Alegre e que tem trabalhos em parceria com Ana Luiza. Em 2000, o curta foi o único represen-

tante brasileiro no Festival de Cannes, na França. Em entrevista, a diretora disse que decidiu realizar *3 minutos* depois de gravar o documentário *Ventre livre* (1994), que aborda as mazelas afetivas de mulheres, o desejo de encontrar um companheiro etc.; ao ler o roteiro de *3 minutos*, percebeu que poderia colocar toda a discussão do trabalho anterior em uma produção ficcional, e isso a motivou.

3 minutos é uma produção que se propõe a discutir a solidão. Mas como falar de uma temática tão subjetiva por meio de imagens? Pode parecer por vezes simples, mas nem sempre os diretores conseguem acertar a mão para transformar os elementos fílmicos em um discurso introspectivo. Não é o caso de *3 minutos*, que é eficiente naquilo a que se propôs, seja na condução narrativa do roteiro, seja nas escolhas dos objetos cênicos da direção de arte e, principalmente, na fotografia que consegue amarrar tão bem o roteiro e a arte, dando-nos uma sensação intimista de uma viagem ao interior da personagem.



A atriz Lisa Becker em cena do curta *3 minutos* (1999)

O filme narra a história de uma mulher casada com um artista circense e que, em um momento de impulso, decide abandonar tudo e fugir. No caminho, telefona para casa e desabafa em uma mensagem gravada na secretária eletrônica. É nessa mensagem que conhecemos detalhes da vida dessa mulher, bem como o que ela está sentindo: é uma esposa frustrada, solitária, que cria-

ra algumas expectativas no seu casamento que não se realizaram. É, sobretudo, uma mulher que gostaria de ser ouvida, de manter um diálogo, mas é impedida pela ausência do marido, ausência que é talvez explicada pelo fato dele trabalhar em um circo.

A contraposição entre símbolos que se contradizem, como é o caso do circo, que imaginariamente remete à felicidade espontânea, levanta a problemática do ser e não ser, do real e da aparência, do interior e do exterior. Essa mesma contraposição é trabalhada por Selton Mello no filme *O palhaço* (2011), em que elementos e personagens que remetem a um universo lúdico, com o palhaço e todos os demais envolvidos na arte circense, nos são apresentados humanizados, com problemas de um mundo real, com seus medos e dilemas, mostrando-nos que debaixo de toda aquela fantasia vivem pessoas comuns. Federico Fellini também trabalhava esse contraste em seus filmes e um dos clássicos exemplos disso é *A estrada da vida* (1954), filme sobre artistas circenses e que contrapõe o lúdico ao real.

Em *3 minutos* essa problemática fica clara pela escolha fotográfica, quando a câmera passeia pelo interior de um cômodo em uma desordem inquietante e, de repente, mostra um trailer de circo, com um desenho de um mágico feliz pintado nele. Talvez tal escolha imagética seja uma metáfora daquela mulher: por fora, parecia até mesmo feliz com a vida que levava, mas seu interior se encontra em desordem. A ausência do marido é ironizada quando sua voz na secretária eletrônica diz que “nem eu posso estar em todo lugar ao mesmo tempo”. Essa frase, complementada pelas imagens mostradas pela câmera e pelo discurso da personagem, realça a atmosfera de solidão do filme.

Vale observar alguns desses elementos: o espaço onde o trailer se encontra é um exemplo, pois parece um campo vazio, afastado da cidade. O curta inicia com a voz da esposa na secretária eletrônica, desabafando toda a sua frustração. Enquanto isso, a câmera mostra uma corrida competitiva que dura três minutos e que faz alusão à própria vida da personagem. Assim como aqueles atletas corriam em círculo e a vitória daquela competição era solitária (apenas um vence), a vida da personagem seguia no mesmo sentido. Parece interessante esse discurso do ciclo, o fato de a personagem ter desistido da fuga e retornado para casa. Talvez esse momento de desabafo dos três minutos tenha se repetido outras vezes, como num ciclo da personagem.

A relação do curta com o tempo está encarnada na duração da ficha telefônica e na corrida que estava sendo televisionada. Além disso, há dois aspec-

tos que também parecem fazer alusão a esse círculo temporal: o tempo que se gasta para cozinhar um ovo (lembramos que, ao passear pelo interior do trailer, a câmera revela ovos em cima do fogão sendo cozidos em água fervente) e o próprio tempo do plano-sequência que passeia por aquele espaço: se o plano não dura três minutos exatos, pelo menos se aproxima disso, o que pode ser coincidência, e, se for, casa-se perfeitamente com a proposta do filme.

Aliás, esse plano-sequência é o mais importante de todo o filme, pois revela a desordem da vida da personagem. Primeiro mostra a corrida na televisão, o que é uma alusão ao trajeto que a personagem fez até então e o ciclo que ela vivencia de ir e voltar. Em seguida, mostra os ovos na água fervente, o que pode ser interpretado como elemento metafórico da vida da personagem, metáfora existencialista de um elemento sensível que, a qualquer queda, pode se quebrar. No entanto, o ato de cozinhar faz com que o ovo se torne resistente, mas o cozimento dura tanto tempo que ele começa a se desmanchar diante da fervura. É uma alegoria da vida da personagem que se desmancha diante daquela rotina.

Tal elemento foi utilizado em alguns contos de Clarice Lispector, uma das escritoras mais representativas da literatura existencialista pós-moderna. A exemplo do conto *O ovo e a galinha*, presente em seu livro *A legião estrangeira*². Aliás, é interessante a maneira como a autora inicia o conto: “[...] olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver o ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto o ovo há três milênios [...]”. Lispector retoma a ideia do tempo, como Ana Luiza também o faz em seus curtas, mais especificamente em *3 minutos*, pontuando as marcas temporais do passado e do presente.

Depois de mostrar o cozimento dos ovos, a câmera revela mais elementos no plano-sequência, entre eles os inúmeros recados pregados no armário por ímãs: complementados com a narração da personagem que dizia ter mania de deixar recados (recados que ninguém lia), isso revela a sua necessidade de ser ouvida. Há também uma faca ensanguentada no chão e uma cabeça de boneco jogado em uma mesa, talvez representando aquilo que chamamos conotativamente de “perder a cabeça”, estado vivido por aquela mulher. Há cartas de baralho e vários instrumentos de mágico espalhados, como alegoria ao próprio jogo da vida. Há também porta-retratos representando as memórias daquela mulher. Ou seja, aquele trailer é uma metáfora do interior da personagem, em um caos instaurado pelos sentimentos frus-

2 LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Ática, 1977.

trados, pelas necessidades humanas e pelas lembranças que revelam toda a trajetória do ser.

Não seria possível criar a atmosfera existencialista do filme sem a interpretação dada pela atriz Lisa Becker à personagem, com pausas e entonações que comovem e dão veracidade ao sofrimento daquela mulher. As pausas parecem dizer que ela tinha tanta coisa para falar que as palavras chegam a querer nos atropelar. Soam como uma infinidade de reticências, onde um universo de lamentações.

Destaco também o desfecho do filme, em que o marido liga para a esposa e pergunta se alguém tinha telefonado e deixado algum recado para ele. Um final irônico diante daquele momento de desabafo pelo qual a esposa passou, diante de todos os recados deixados por ela e que ele não sabia. E mais interessante ainda é o que vem depois do telefonema: o silêncio... aquela infinidade de reticências que é a ausência sonora. O ciclo voltava ao seu início, e o início era a própria ausência de palavras. A esposa nada disse; havia apenas o silêncio fora e dentro do trailer, fora e dentro da tela. E o tempo continuava ali, habitando naquele silêncio, prolongando-o e refazendo o ciclo mais uma vez.

Orlando Senna

*Talita Nobre*¹



O cineasta baiano Orlando Senna

Filho de Oxumaré, orixá da beleza e das artes, Orlando Salles Senna é cineasta, escritor e jornalista. Protagoniza uma trajetória histórica e cultural cinematográfica. De postura combativa e sempre pautado pela cultura da paz, viveu, e vivencia, importantes acontecimentos político-culturais das últimas décadas, ultrapassando as fronteiras brasileiras e contribuindo, significativamente, nos processos de ressignificação cultural, principalmente do cinema, arte com a qual tem mais afinidade.

Nascido em 1940 em Afrânio Peixoto, distrito de Lençóis, na Chapada Diamantina, Orlando foi criado para ser político, uma das paixões de seu pai, Esmeraldo Coelho Senna. Mas, ainda na infância, teve seus dias preenchidos pelo teatro, incentivado por sua mãe, Semírames de Almeida Salles, profes-

sora primária que coordenava um grupo de teatro amador. Orlando também se aproximou da literatura e do cinema, arte da qual não se distanciaria jamais. Primo do dono do Cine Rex, sala de cinema que já existia em Lençóis antes de seu nascimento, Orlando tinha acesso fácil às produções cinematográficas exibidas, incluindo aquelas que eram consideradas inapropriadas para a sua idade.

¹ Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).

No início da adolescência, nos anos 1950, quando foi morar em Salvador a fim de cursar o ginásio no Colégio Marista, participou do cine-fórum da escola e, posteriormente, do Clube de Cinema da Bahia, espaço idealizado e implementado por Walter da Silveira que viria a ser um marco no surgimento do Ciclo Baiano de Cinema e do Cinema Novo.

Numa entrevista em 2012 para a TV UFBA, Orlando se considera uma pessoa de sorte. Ele declara que “a história me pegou como um redemoinho, sem que eu notasse, e a sorte foi viver, exatamente, momentos de alta densidade histórica e cultural e ter conhecido pessoas maravilhosas nesse torvelinho”. Segue, assim, a lógica dos garimpeiros que creem que a sorte é trabalhada: “Não é o garimpeiro que encontra o diamante, mas é o diamante que encontra o garimpeiro”. Talentoso contador de histórias nas mais diversas linguagens artísticas, Orlando foi “encontrado” por grandes nomes da cultura, principalmente após a sua ida para Salvador, o que viabilizou parcerias e criações consagradas nas áreas de cinema, literatura e teatro e o reconhecimento do seu brilho. Nomes como Glauber Rocha, Gabriel García Márquez, Fidel Castro e Paulo Gil Soares fazem parte da biografia de Orlando. Entre os encontros, há ainda o passeio de ônibus por Salvador com Jean-Paul Sartre e o encontro com Janis Joplin na comunidade *hippie* de Arembepe, no litoral da Bahia.

Orlando publicou mais de dez livros, entre os quais se destacam *Os lençóis e os sonhos* (Record, 2009), a autobiografia *Orlando Senna: o homem da montanha* (Imprensa Oficial, 2008), editada por Hermes Leal, e *Um gosto de eternidade* (A Girafa, 2006). No teatro foram mais de 30 trabalhos realizados, entre direção, dramaturgia e produção, como, por exemplo, a produção de *Nova Bossa Velha & Velha Bossa Nova*, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e Tom Zé, em 1965, na Bahia.

Na televisão, dirigiu e roteirizou documentários, séries e minisséries para emissoras brasileiras e estrangeiras e, enquanto repórter e comentarista de política internacional, realizou trabalhos na América Latina, na África e na Europa. Mas, após a cobertura de conflitos internacionais e cenários de guerra, como um “pacifista, um *hippie* no meio da guerra”, optou, em 1980, por se afastar da violência vista através da atividade jornalística.

É no cinema e audiovisual, porém, que encontramos a maior parte das realizações de Orlando. Com produções desde o início da década de 1960, realizou obras que evidenciam seu envolvimento, em plena efervescência política e cultural daqueles anos, com a juventude, protagonizando o que viria a

resultar no Cinema Novo e no Tropicalismo. Destacam-se na sua filmografia a trilogia formada por *Iracema, uma transa amazônica* (1974), *Gitirana* (1975), ambos em codireção com Jorge Bodanzky, e *Diamante bruto* (1977). Entre direção, produção e roteiro, Orlando contribuiu para a realização de cerca de 30 filmes, sendo que dois foram destruídos pelo regime militar: *Rebelião em Novo Sol*, curta-metragem de 1963 produzido em parceria com Geraldo Sarno, dirigido por Chico de Assis e com texto de Augusto Boal; e *A construção da morte*, longa-metragem de 1969 dirigido por Orlando que conta a história de um jornalista que compra a morte de alguém, metaforizando o contexto sociopolítico vivenciado no Brasil naquele ano.

Entre o início dos anos 1990 e 2016, Orlando se dedicou bastante a projetos de implantação de escolas e institutos de cinema, difundindo uma nova forma de fazer cinema, ampliando a interatividade entre espectador e produção audiovisual, acompanhando a evolução da sétima arte. Ajudou a implantar, em meados da década de 1980, a renomada Escola Internacional de Cinema e Televisão, em San Antonio de los Baños, Cuba. Criou e dirigiu o curso de Dramaturgia Audiovisual e Roteiro do Centro de Capacitação Cinematográfica do México (1994-2000). Dirigiu também a Diretoria do Centro de Dramaturgia do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura (1996-1999), em Fortaleza, a Secretaria Nacional do Audiovisual (2003-2007), a Empresa Brasil de Comunicação, que gere a TV Brasil (2007-2008), presidiu a TAL - Televisão América Latina (2008-2015) e foi diretor de programação do canal CineBrasilTV (2015-2016), trabalhos que evidenciam seu comprometimento político-cultural.

Em 2014, Orlando foi condecorado pelo governo brasileiro com a Ordem do Mérito Cultural, reconhecimento entregue pelo Ministério da Cultura pelas suas contribuições à cultura brasileira. Aclamado e premiado internacionalmente, ele também foi premiado nos festivais de cinema de Cannes, Havana, Porto Rico, Brasília, Rio de Janeiro e Gramado, entre outros festivais na Alemanha, na Itália, em Portugal e na Inglaterra.

Atualmente, Orlando é membro do Conselho Superior da FNCL - *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*, a “nave-mãe” da Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños. Além disso, lidera o Núcleo Criativo Ondina, coordenado pela Ondina Filmes, em Salvador, programa lançado pela Agência Nacional do Cinema (Ancine) no final de 2013, em con-

junção com o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE), com recursos do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA). O Núcleo Ondina conta ainda com a participação do cineasta Sérgio Machado e dos atores Wagner Moura e Lázaro Ramos, entre outros.

Orlando Senna segue vivendo e fazendo cinema. Ele dirigiu *Idade da água* (2018), documentário que trata da cobiça internacional sobre a Amazônia e seus recursos hídricos. Orlando também trabalha na realização de outros dois filmes: *Sol da Bahia* e *Longe do paraíso*. Vida longa, Orlando!

Geraldo Sarno - Apontamentos para o silêncio: cinema, pensamento e linguagem¹

Caio Resende²



O cineasta baiano Geraldo Sarno

Algumas conversas nunca terminam. Algumas conversas se estendem em atos, são mundos crescentes numa constelação vária que se perde e se acha a cada instante, feito templo de chamas erigido da memória. Algumas conversas simplesmente ficam, nesse eterno ritornelo que une, a cada momento vivido, o velho e o novo, repetição e diferença. Foi com esse entendimento com que me deparei há cerca de quatro anos, quando, por ocasião de uma entrevista, tive a oportunidade de encontrar o cineasta Geraldo Sarno.

Nascido no município de Poções em 6 de março de 1938, Fidelis Geraldo Sarno teve sua trajetória marcada pelas experiências vivenciadas no meio cultural de Salvador entre o final da década de 1940 e o início dos anos 1960. Contudo, deve-se dizer

que, em detrimento de outras trajetórias igualmente importantes marcadas pelas vivências no Clube de Cinema da Bahia, sob a influência de Walter da Silveira, o interesse de Geraldo por cinema veio a florescer no ambiente acadêmico e, sem se distanciar, no então recém-criado Museu de Arte Popular. Foi com a arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi que o

- 1 Equipe de entrevistadores: Caio Resende, Carlos Rizério, Patrick Mendes, Andreia Almeida e Paulo Macedo.
- 2 Graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), trabalha, em codireção com Fabiana Leite, na realização de *Dois sertões*, filme sobre a potência do cinema como expressão do pensamento na obra de Geraldo Sarno.

cinema teve a influência decisiva na formação do seu entendimento do cinema como prática social.

Vindo morar em Salvador a convite do então governador da Bahia Juracy Magalhães, a fim de implantar e dirigir o Museu de Arte Moderna, Lina trouxe em sua bagagem intelectual uma série de informações e saberes vanguardistas que, quando defrontados com a riqueza e a singularidade cultural do sertanejo, deflagraram uma profunda reflexão que marcaria a trajetória de Geraldo de maneira definitiva, influenciando-o desde o primeiro instante de sua prática cinematográfica.

Autor de clássicos como *Viramundo* (1965), Geraldo fora convidado em 2011 para comentar o seu filme *O último romance de Balzac* (2010), em virtude de uma exibição especial organizada pelo programa de extensão Janela Indiscreta Cine-Vídeo UESB, que viria a ocorrer na IV Conferência Estadual de Cultura, em Vitória da Conquista. Na ocasião, a primeira turma do recém-criado curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) fora designada para fazer a cobertura da conferência, num trabalho que tinha como proposta basilar servir como parte do processo avaliativo daquele semestre, numa ação interdisciplinar. Fui integrante dessa equipe.

Após um longo dia de filmagens, no qual já havíamos acompanhado algumas palestras e apresentações dos mais diversos nichos da cultura na Bahia, a equipe conseguiu uma entrevista com o cineasta. Desde o primeiro instante, Geraldo se mostrou acolhedor: para nos ajudar, iniciou-nos no seu mundo criativo, apresentando um texto que ele próprio escrevera. Nesse texto, ele aborda a questão do cinema; para ser mais preciso, a questão da linguagem cinematográfica e das implicações circunscritas no cinema da pós-modernidade. Assim, não foi preciso muito para perceber que aquilo que o diretor nos propunha extrapolava o próprio cinema, configurando-se numa discussão que permeava as diversas linguagens artísticas e, de um modo mais amplo, a dimensão estético-política da existência humana.

A arte, quando desse limiar, não se restringe ao seu campo discursivo, que, por muitas vezes, ao longo da história, fora investido sob o risco de relegar o artista, com suas obras, à condição de panfletário das ideologias que pululam no meio social. Seguindo por outro itinerário, a discussão ali levantada nos realocava do campo do discurso para o campo da linguagem, conduzindo-nos, mais e mais, para a imanência das forças que dão emergência à factualidade da vida e que encontram no escopo das artes, em nada obstante, o meio de expressão das mudanças imperceptíveis, engendradas por essas mesmas forças no seio das relações que compõem o humano e a diversidade própria da natureza.

No cerne da discussão levantada por Geraldo, a linguagem se instaura como preocupação basilar. Eixo fundamental no itinerário das artes, foi através desse mesmo percurso que vimos a pintura quebrar seu contorno, romper com a representação e se encaminhar para a aurora do mundo. Tal como dizia o pintor Paul Cézanne, a arte, quando investida sob esse horizonte, coloca-nos diante de uma prática de desumanização, que seria justamente o movimento pelo qual nos descolamos de um mundo regido por regras, com limites precisamente demarcados, para sair do reconhecimento.

Assim como todo animal, o ser humano insurge sobre a superfície do planeta dotado de uma percepção, ou seja, dotado da capacidade de hesitar diante da vida e de recortar, no fluxo turbilhonante do real, aquilo que é de seu interesse. Entretanto, deve-se apontar que tudo no ser humano – percepção, memória, afecção, ação – vai ser marcado por um fundamento de semelhança. A arte, enquanto prática de desumanização, é justamente a experiência que lança o humano fora da reconhecimento, fazendo-o deparar-se com a dita aurora do mundo que, de maneira belíssima, Cézanne batizou de “caos irizado”. Trata-se da *experiência do fora*, que, por muitas vezes no decurso da história, justapôs o artista em escala comparativa com o louco.

Nesse liame, emerge uma nova pauta para o entendimento das artes: na medida em que a arte passa a ser considerada uma *experiência do fora*, que se desloca das representações sociais – sendo elas de ordem discursiva ou não – para, enfim, produzir o vislumbre da imanência caótica de todas as coisas, a mesma passa a ser apreendida para além das funções e práticas estabelecidas do meio que a comporta, atingindo, assim, uma dimensão política embasada mais pela ética do que pela moral, configurando-se, nesse passo, num exercício não apenas de reconhecimento, mas de fundação do real e de estetização da vida.

No entrelaço de todas essas realidades, o diretor produziu, na entrevista a seguir, uma rica problematização acerca da vida, da política e da sociedade. Ao levantar as problematizações oriundas de alguns dos objetos conceituais que pairam também sobre o cinema, Geraldo fez de sua trajetória pessoal uma memória viva das artes e dos principais questionamentos resididos na pauta do século XX, trazendo-os para os dias de hoje numa cachoeira vivaz de ideias que atravessam o presente. Identificando a instância da linguagem como um dos principais núcleos de preocupação, no que se refere aos processos de criação artísticos sempre prestes a se atualizarem em novas estilísticas, Geraldo nos põe a par duma dimensão da criação que

se guarda distante das vontades de verdade que inflam as ideologias e que, por muitas vezes, penetram no ideário artístico, anunciando crises e quebras nos processos de criação.

Constituindo, ao longo dos anos, uma sólida carreira, Geraldo faz de sua trajetória um estuário pessoal de memórias que se misturam com a própria história do século XX e que se faz presente, cada vez mais, em obras que não cessam de surgir sob a paisagem sensível do seu universo existencial, como antigas tanajuras a zunir seu silêncio numa tarde de chuva.

Geraldo Sarno - Uma questão que eu coloco nesse texto que agora vou distribuir é que, exatamente, está havendo uma mudança de cânone, uma mudança de paradigma na linguagem cinematográfica, está havendo essa diferenciação que eu considero radical, e isso se deve, no meu entender, em parte – haja vista esta nova geração, que é a de vocês –, ao fato de esta geração estar colocando a questão de pensar através da linguagem do audiovisual, de fazer da linguagem do audiovisual uma linguagem da reflexão e do pensamento. Creio que isso, em grande parte, é decorrente do fato de vocês estudarem filosofia.

Existe essa discussão dentro do cinema, discussão esta que é muito importante e que é pouco perceptível. Posso dar um exemplo: eu li nos jornais que o Supremo Tribunal Federal, por quatro votos, considerou que não pode haver nenhuma regulamentação da mídia. Que a liberdade de expressão não permite nenhuma forma de regulamentação desse meio. De que cabe à família, ao desligar a televisão, o único controle que se deve fazer da mídia em relação ao jovem e à infância. Trata-se, por sua vez, de um assunto sensível, delicado, e eu acho que é um problema que decorre do fato de que nós não sabemos distinguir a questão da linguagem do audiovisual, e isso, no meu entender, é muito grave.

Mesmo a esquerda, que pretende uma postura crítica em relação à mídia, coloca essa problemática como sendo meramente discursiva, acha que tudo se resolve com a mudança de conteúdo – entendendo por conteúdo, evidentemente, os temas, os assuntos, aquilo que deve ser tratado ou não –, não se coloca em pauta a forma, e isso, no meu entender, é um pecado da esquerda, que vem desde a primeira grande revolução socialista. Acho que, no fundo, o que ocorreu com Stálin é que houve essa mudança; o processo cultural e artístico na União Soviética dos anos 1920 se fazia numa busca, numa pesquisa intensa da forma; no caso do cinema, de formas audiovisuais, formas cinematográficas criativas. Contudo, isso apenas se seguiu até o momento em que

houve uma interferência do Estado socialista, que propôs, exatamente, que se trabalhassem os conteúdos e que deu uma orientação, criou uma norma, deu uma direção, atravancando a investigação, travando o processo de criação, que era justamente o que vinha fazendo do cinema um instrumento do pensamento, da criação. Isso bloqueou todos os grandes cineastas europeus, a começar por Eisenstein e Vertov – para citar dois –, e não ficou só na área do cinema, ficou em outros campos da criação: na literatura, na pintura, no teatro etc. Eu creio que essa experiência foi trágica para a esquerda, porque nunca mais ela pôde se sensibilizar para aquilo que se referia à linguagem.

A estrutura linguística da mídia, que, em geral, busca vender algo, não estimula o pensamento no espectador; um exemplo claro disso é que, quando se tem o hábito da leitura e se lê Cervantes, Machado de Assis, Rosa, Borges... quando se lê alguns dos escritores clássicos, dos grandes escritores que te remetem a uma reflexão sobre a vida, sobre o mundo, sobre si mesmo, que criam um espaço interior, um tempo interior mental em cada um, um tempo que é o tempo da reflexão, que é o tempo da cultura, isso, posso dizer, é uma experiência artística. Quando nos dedicamos a esse tipo de leitura, que seja durante três horas por dia, obviamente iremos nos transformar.

Contudo, se ficarmos, por sua vez, dez horas por dia na frente de uma televisão, isso não irá acrescentar em nada, isso não nos transformará; a televisão não provoca o pensar, a televisão comercial não gera a reflexão. Ela é feita para o entretenimento de maneira muito similar ao cinema hollywoodiano. O cinema de Hollywood não é feito para a reflexão se comparado com o cinema do Neorrealismo, por exemplo, em que você logo percebe que está em outro universo. Todo o jogo de truques e pirotecnias que o cinema de Hollywood faz hoje de maneira extraordinariamente competente não significa que o que está sendo produzido conduz a uma profundidade do pensar, a uma reflexão sobre a vida, sobre o estilo do ser humano, ou seja lá o que for.

Você acha que é a partir daí que a discussão da linguagem se torna importante, na medida em que ela potencialmente pode trazer consigo a questão do corpo, da produção de modos de vida?

Geraldo Sarno - Claro. Eu acredito que, a partir da geração de vocês, nós estamos num novo limiar da linguagem cinematográfica e audiovisual, e creio que já esteja instaurado isso. É um novo cânone, é um corte. Da mesma maneira

que, nos anos 1960, quando eu comecei a fazer cinema, houve um corte, que também correspondeu a um movimento de renovação tecnológica, visto que, assim como agora, houve uma nova tecnologia que entrou no cinema naquele momento. Contudo, não basta o fator da tecnologia; isso, hoje em dia, se situa concomitante a outros fatores. Um dos fatores é este: parece que, afinal, a questão da linguagem, que, sem se afastar, é uma questão de filosofia, chegou novamente no cinema, mas de uma maneira mais ampla.

E, desse lugar, como se dá a relação entre linguagem e percepção?

Geraldo Sarno - Depende. Você identifica hoje diversas formas de como essa nova linguagem se manifesta. Pode-se identificar num cinema, que é o cinema da câmera, a percepção da imagem – tida a imagem como fotografia, aquilo que se capta do mundo, do dito real –, há um cinema que se realiza, em geral, nesse nível. Um bom exemplo disso é o trabalho de Cao Guimarães [cineasta e artista plástico], que faz um cinema que se resolve nessa relação. Trabalhando a câmera e a fotografia na relação com o que está sendo captado, ele cria a profundidade da reflexão, do tempo e do sentimento.

Qual é a relação entre pensamento e cinema em seu trabalho?

Geraldo Sarno - Posso tentar explicar, embora não tenha total clareza disso. Eu leio filosofia há muitos anos, sou um cineasta que começou como documentarista e assim continua. Não vejo fronteiras entre documentário e ficção. A relação minha com o mundo se faz por meio de um olhar que tem muito do documentário, que tem muito da minha experiência como documentarista, mesmo quando a realização minha é de ficção. Contudo, eu não sou um teórico, nem sou um crítico de cinema, tampouco pretendo ser, porque não me interessa a relação entre o filme e o espectador, que, segundo o que penso, é aquilo que o crítico aborda. Assim, sou um pensador do cinema e a minha competência – pouca – é a de pensar a relação entre a obra e o autor, a questão do processo, do como se faz. Dessa maneira, me interessa o cinema, mas ligo isso a tudo. Eu estudo arte, aprendi muito com poesia, aprendi lendo Mallarmé, Paul Valéry, João Cabral de Melo Neto; com pintura, Cézanne foi meu mestre durante quase toda a minha vida. E aprendi também com outros artistas e pensadores que escreveram sobre o processo de criação.

Entre os cineastas, você citaria um que é referência do pensamento no cinema?

Geraldo Sarno - Eisenstein. Ele foi um gênio, porque foi um criador extraordinário na sua época e um erudito. Eu sou fascinado por Eisenstein, porque ele foi um cara que, além de ter uma obra genial, produziu alguns textos que deflagraram em mim essa indagação. Antes de fazer cinema, na Bahia dos anos 1950, eu havia conseguido comprar, em espanhol, as duas únicas obras que foram publicadas por ele em vida, que são os livros *O sentido do filme* e *A forma do filme*. Evidentemente, tendo entendido o que podia entender um garoto, tendo visto um ou dois filmes dele no Clube de Cinema da Bahia. Naquele momento, eu já conhecia *O encouraçado Potemkin* [1925] e tentei compreender Eisenstein, já que tinha lido os textos dele. Então, um dia eu comecei a fazer cinema e a compreender. Eisenstein foi a minha referência de saber que o cinema tem profundidade, de que a imagem no cinema não se esgota, ela é profunda. A imagem, para Eisenstein, é uma estrutura significativa que pode vir num quadro, pode estar num plano, pode estar numa série de planos ou no filme como um todo, ou seja, um filme todo pode te trazer uma imagem.

Um dia eu descobri, num texto dele, 20 anos depois de tê-lo lido pela primeira vez, que a descrição que ele fazia do *Potemkin* era uma imagem de um esboço em duas dimensões, que ele chamava “estrutura do *Potemkin*”. Esse filme tem uma estrutura em cinco atos (como em uma tragédia clássica), em que a primeira metade é completamente contrária à segunda e em que cada um dos cinco atos também é dividido ao meio, formando uma estrutura dialética. É uma estrutura de contrários, de contrastes, de choque que vibra como um todo e que tem uma cesura no meio; ao perceber isso, eu vi que podia transformar isso num desenho, e assim o fiz: fiz um traço e o dividi em cinco partes, dividi cada parte ao meio, coloquei a cesura no centro da linha, comecei a dar nomes a cada uma das partes, assim, quando terminei, vi que tinha uma imagem. Vi que era a isso que ele chamava de imagem. Percebi que ele queria que o público percebesse isso, não apenas a aventura do *Potemkin*, não apenas o conteúdo, pois isso tudo está presente. Eisenstein queria que o espectador entendesse isso, pois o que importa, enquanto arte, é a estrutura que você dá a esse conteúdo. É a essa estrutura que Eisenstein se referia, a essa forma que está escondida atrás da imagem e que não se pode ver num primeiro momento. Quando eu compreendi isso, passei a perceber que o cinema tinha uma segunda pauta e que cada diretor trabalha isso de uma maneira distinta.

SOBRE O CADERNO
Formato: 21 x 21 cm
Tipologia: Frutiger / Minion Pro
Papel: Reciclado Imune 90g (miolo)
Duo Design Imune 250g (capa)