

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

PAOLO RICARDO GUTIÉRREZ SOLIS

GAGUINHO: UMA MEMÓRIA, MUITOS DEVIRES E... UM CINEMA “MENOR”?

**VITÓRIA DA CONQUISTA - BA
FEVEREIRO - 2024**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA: LINGUAGEM E SOCIEDADE

PAOLO RICARDO GUTIÉRREZ SOLIS

GAGUINHO: UMA MEMÓRIA, MUITOS DEVIRES E... UM CINEMA “MENOR”?

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade - PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação

Projeto Temático: Memória, Cinema, Audiovisual e Processos de Formação Cultural

Orientadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão

VITÓRIA DA CONQUISTA – BA
FEVEREIRO – 2024

S673g

Solis, Paolo Ricardo Gutiérrez.

Gaguinho: uma memória, muitos devires e... um cinema “menor”? / Paolo Ricardo Gutiérrez Solis, 2024.

180f.

Orientador (a): Dr. Milene de Cássia Silveira Gusmão.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2024.

Inclui referência F. 174 – 177.

1. Gaguinho - Cinema. 2. Tonis Lima. 3. Político. 4. Cinema “menor”. I. Gusmão, Milene de Cássia Silveira. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade. III. T.

*Catálogo na fonte: **Juliana Teixeira de Assunção – CRB 5/1890***
UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

Título em inglês: Gaguinho: one memory, a lot of becomings and... a “minor” movie?

Palavras-chave em inglês: Gaguinho, movie, Tonis Lima, political, “minor”

Área de concentração: Multidisciplinaridade da memória

Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade

Banca examinadora: Profa. Dra. Orientadora Milene de Cássia Silveira Gusmão (presidente), prof. Dr. Aterives Maciel Júnior, Prof. Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira, Profa. Dra. Cláudia Amoroso Bortolato

Data da defesa: 27 de fevereiro de 2024

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

FOLHA DE APROVAÇÃO

PAOLO RICARDO GUTIÉRREZ SOLIS

GAGUINHO: UMA MEMÓRIA, MUITOS DEVIRES ... E UM CINEMA MENOR?

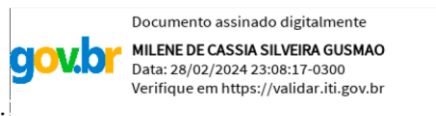
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – PPGMLS, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade

Local e Data da defesa: Vitória da Conquista/BA, 27 de fevereiro de 2024.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão
- Presidente
Instituição: UESB

Ass.:

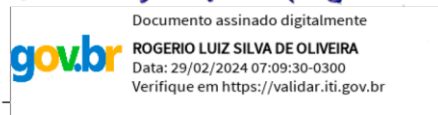


Prof. Dr. Auterives Maciel Júnior Instituição:
UESB

Ass.:

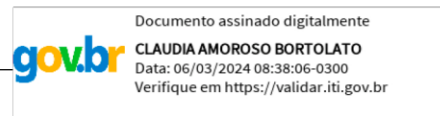
Prof.Dr. Rogério Luiz Silva de Oliveira
Instituição: UESB

Ass.:



Profa. Dra. Claudia Amoroso Bortolato
Instituição: UNICAMP

Ass.:



AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade pela oportunidade concedida, especialmente às professoras e professores que contribuíram com a jornada.

À Capes pelo financiamento à pesquisa.

Aos membros da banca examinadora por dispor tempo e por apreciar o presente trabalho.

À Profa. Milene de Cássia Silveira Gusmão, minha orientadora, por acreditar na pesquisa e dar todo o apoio que esteve ao seu alcance para que ela acontecesse.

À Amanda Ávila Lobo, pela paciência com minhas loucuras teóricas e pela disponibilidade por me aconselhar com as teorias de Deleuze.

À minha família, minha mãe e meu irmão, Nedelka e Akira, pelo suporte e pelo amparo nos momentos difíceis, e à minha filha e meu filho, Isadora e Alessandro Gutiérrez, motivos centrais de todo o esforço acadêmico e de minha vida.

Às amigas e aos amigos, pela energia positiva e pela ajuda em momentos importantes, especialmente William Soares, que ajudou diretamente na pesquisa.

À Elisângela Lima, Mirela e Aurísia pela confiança e boa vontade de conceder depoimentos fundamentais desta pesquisa.

Às colegas e aos colegas de Programa pelo suporte, amizade e energia positiva com que me envolveram durante os encontros que tivemos em todo o processo, especialmente a Sérgio de Oliveira.

Ao programa Janela Indiscreta pela disponibilidade de acesso a documentos cruciais em nosso trabalho, especialmente à Raquel Costa.

“Boa noite a todos e a todas! É um orgulho estar aqui hoje mostrando a vocês um trabalho de Tonis Lima e eu tenho certeza que nós vamos ganhar o "Óscar"! Esse filme está aí fazendo sangue, suor, ideia e "corajo". Uma "câmara" na mão e uma ideia na cabeça e nenhum real no bolso! É assim que trabalha com cinema! É assim que conduz o povo! É assim que acaba com a droga! É assim que tira as crianças de rua! É assim que se acaba... é com cultura!”

(Gaguinho)

RESUMO

Idalino Lima nasceu em 16 de setembro de 1943, em Tremedal (Ba), e faleceu em Vitória da Conquista (Ba), em 18 de novembro de 2010. Não teve oportunidade de estudar na infância, permanecendo iletrado toda sua vida. Com o fim do seu casamento de 35 anos, Gaguinho, como era conhecido, tomou uma decisão que surpreendeu a todos: resolveu que queria ser cineasta. Vendeu todos seus bens, adquiriu uma indumentária semelhante à do personagem do *western spaghetti*, Django, e passou a arrastar um caixão nas manifestações públicas que promovia para cobrar às autoridades pelo povo pobre do povoado dos Campinhos. Assim, criou o personagem Tonis Lima, protagonista de 4 filmes que se tornaram “oficiais” entre os que realizou. Desses, em “Tonis Lima o Defensor da Fauna” (1998), seu cinema pobre, feito ao acaso, sem recursos técnicos, o fator político de sua personalidade o fez chegar a um cinema “menor”, na concepção de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003)? O que parece certo é que um fator de minoridade incrementou um plano de composição, o que o possibilitou atingir a arte da maneira como estes pensadores a concebem.

Palavras-chave: Gaguinho; cinema; Tonis Lima; político,; “menor”.

ABSTRACT

Idalino Lima was born september 16th, 1943, in Tremedal (Ba), and died in Vitória da Conquista (Ba), november 18th, 2010. He has no oportunity to study in childhood, keeping illiterate for all over his life. When the 35 years marriage has ended, he took a decision that surprised everybody: he wished to be a film-maker. He selled all of his assets, got a attire similar as a clothes of the *western spaghetti* character, Django, and since that day he dragged a coffin in the public maifestations that he made to claim better conditions for the poor people of the town of Campinhos. This way, he criated the character Tonis Lima, protagonist of the 4 movies he maded “officially”. In one of them, “Tonis Lima o Defensor da Fauna” (1998), did his poor movie, made under random conditions, without a technical resources, by the political factor of his personality, makes him get a “minor” cinema? What seems certainly is a minority fator increases a composition plan, and that´s the way he got an art, like those two thinkers conceive it.

Keywords: Gaguinho; movie; Tonis Lima; political; “minor”.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A BASE FILOSÓFICA PARA ENTENDER UM CINEMA INUSITADO	28
2.1 O encontro entre um ser humano e o cinema.....	31
2.2 Dois planos, uma compreensão.....	38
2.2.1 Uma imagem-ação aleatoriamente deformada	39
2.2.2 A Pequena Forma indesejada.....	48
2.3 O plano de composição de um cinema particular.....	54
3 ANÁLISE FÍLMICA: O CÓDIGO CINEMATOGRAFICO DE TONIS LIMA MATA POR AMOR (O FALSO)	61
3.1 Um homem que se confunde com o audiovisual conquistense.....	67
3.2 O filme mais “cinematográfico” de Gaguinho	71
3.2.1 Desconexão entre interpretação pedida pelo texto e a imagem	78
3.2.2 O primeiro aspecto da memória do Saloon: o ringue de briga do Velho Oeste	85
3.2.3 Mulheres no <i>western</i> : pouca ação, muita submissão	97
3.2.4 O ponto de encontro das composições	106
3.2.5 A fábrica de cadáveres de mentira	109
3.2.6 O clichê do final: a mocinha como troféu ao vencedor	113
3.3 Uma afetação transmitida.....	115
4 ANÁLISE FÍLMICA: DEFENSOR DA FAUNA: O GRANDE HIT E A “MINORIDADE” FILOSÓFICA DO CINEMA DE GAGUINHO	118
4.1 Um cineasta “político”.....	119
4.2 Defensor da Fauna: o grande hit e a minoridade da arte	126
4.2.1 Uma câmera contemplativa	128
4.2.2 Uma tomada involuntariamente profissional	131
4.2.3 O primeiro milagre em cena: a ressurreição dos bandidos como quebra do roteiro lógico	135
4.2.4 A iniquidade dos bandidos retomando o figurativo em cena	137

4.2.5 Um uso distinto da afecção e da percepção (uma ação bem prolongada...)	138
4.2.6 O segundo regime da memória do Saloon: a alegria resultante da música e da dança e sua desterritorialização em prol do “real” do filme	145
4.2.7 O longo hiato do racional fílmico	148
4.2.8 A mágica da montagem e o zoom como recurso plástico	150
4.2.9 O tiroteio de uma arma só: um herói individual e coletivo	154
4.2.10 O milagre do cinema “menor” na segunda ressurreição dos bandidos	158
4.3 Muito mais do que aparece na edição final	165
5 CONCLUSÃO	167
REFERÊNCIAS	174
ANEXO A – ÍNDICE ARQUIVO PESQUISA GAGUINHO	177

1 INTRODUÇÃO

Pensando em uma trajetória da sétima arte no município de Vitória da Conquista, uma pergunta se tornou premente, da maior importância científica: afinal de contas o cineasta Gaguinho produziu um cinema que pudéssemos chamar de “menor” em termos filosóficos? E por que estaríamos fazendo essa pergunta? E qual a resposta que lhe cabe? É o que vamos explicar a partir de agora. Esse cineasta é sem dúvida um ser humano à parte. Que o constate quem está lendo estas linhas por si próprio (a).

Idalino Lima nasceu em Tremedal (Ba), em 16 de setembro de 1943, filho da dona de casa Maria Ana de Jesus e do açougueiro Agnelo Lima¹, aos 5 anos de idade veio para Vitória da Conquista, onde residiria a maior parte do tempo a partir dali. Aos 8 anos, começou a trabalhar como ajudante de seu pai na atividade do açougue. A família era muito pobre e não pôde permitir que um de seus filhos, tendo idade para suportar trabalhos braçais, não produzisse o seu próprio sustento.

Por isso, Idalino, que passaria mais tarde a ser conhecido por seus amigos como “Gaguinho”, não teve oportunidade de estudar durante a infância, permanecendo na condição de não-alfabetizado durante toda sua vida. Se precoce foi a sua entrada nessa labuta de trabalhar para se sustentar, também o foi na sua vida amorosa. Com apenas 10 anos começou a namorar com Silvana Chaves. Com 13 anos, ficou noivo dela, e aos 15 anos se casou com essa sua primeira namorada.

Como veremos na segunda seção desta dissertação, esta é a época em que se deu um encontro que, 35 anos mais tarde, mudaria tudo na vida de Idalino. Em 1993, Silvana, provavelmente cansada das aventuras extraconjugais do marido, resolveu se separar dele. Ele passaria os próximos 4 anos tentando retomar a relação – em vão. Após constatar que Silvana não aceitaria reatar, Gaguinho anunciou para a família que, diante do fim do casamento, ele tinha resolvido, a partir dali, trabalhar com... cinema.

A notícia causou um choque e um descrédito muito grande. Todos achavam que ele tinha enlouquecido. Isso foi reforçado pelo fato de que, durante esse anúncio, ele tinha deixado claro que venderia todos os seus bens para investir nessa aventura cinematográfica. Ele tinha pelo menos duas casas, pelo menos dois terrenos e um pequeno sítio, tudo localizado no bairro dos Campinhos – o povoado em que ele vivia em Vitória da Conquista.

¹ O nome foi lembrado com algum esforço por Elisângela Lima, filha caçula de Idalino, e o sobrenome é dedução nossa, dado o sobrenome dele em sua identidade – o “Lima” só poderia ter vindo do pai, visto que não consta no sobrenome da mãe.

Ele gozava de uma vida tranquila e com bens materiais que asseguravam a sua sobrevivência. Ele deixou esse pequeno porto seguro para realizar, segundo ele próprio, o sonho de ser um artista de cinema. Essa atitude, para alguém que à época estava com 54 anos, sem ter se alfabetizado e, portanto, nunca tendo estudado, foi surpreendente. A paixão pelo cinema nunca tinha sobejado aos olhos das pessoas que estavam em sua intimidade. Gaguinho não tinha muito acesso à tv e nem a um videocassete que lhe permitisse estar em contato com lançamentos do cinema nas locadoras.

Não havia hábitos que indicassem uma paixão dessa intensidade que se mostrou – tão forte, que se resolveu a vender tudo para vivê-la. O que significa que ele a manteve em segredo desde que a descobriu. Independente disso, os dados levantados apontam que houve tentativas de fazer filmes antes – possivelmente desde 1995 –, porém é em 1997 que Gaguinho realiza seu primeiro lançamento oficial: **Um homem de luta - Tonis Lima, o Defensor do Povoado do Brejo**. Tonis Lima é o personagem que ele criou para ser o protagonista de seus filmes. Ele providenciou uma roupagem e um caixão com os quais imitava o personagem Django, de um filme do gênero *western spaghetti*, dirigido por Sergio Corbucci, lançado oficialmente em 1966, na Itália. Ele usava essa indumentária nos protestos públicos que realizava contra a prefeitura de Vitória da Conquista.

A vestimenta do Django entraria em seu cinema logo a seguir. Em 1998, Gaguinho conseguiria alguns apoios e realizaria **Tonis Lima, o Defensor da Fauna**. Foi seu principal filme, com o qual ganhou notoriedade e até mesmo fama. A tal ponto que chegou a ser convidado, além das entrevistas para meios de comunicação locais, também para entrevistas em programas de abrangência nacional, como o quadro do programa Fantástico, da Rede Globo, chamado **Me Leva Brasil**, em 2000. Também na emissora de Tv aberta de maior audiência no país, em 2001 seria convidado para o maior *talk show* do Brasil naquele momento, o **Programa do Jô**².

A essa altura, já tinha feito as gravações do terceiro curta-metragem, o falso **Tonis Lima Mata por Amor**, realizado e lançado naquele ano de 2001. A esse filme se seguiu um hiato, em termos de lançamentos oficiais, em que Gaguinho só viria a produzir algo mais substancial no ano de 2009³, que seriam as gravações do filme **Tonis Lima volta a Paris**.

² Também consta uma entrevista ao programa Na Carona, da TVE de Salvador, possivelmente no ano de 2002, a informação do ano não aparece nos registros a que tivemos acesso.

³ Há uma participação num documentário de Gildásio Leite, chamado “Vozes da Cidadania” em 2002 e uma gravação que é mencionada no texto contido no Doc. Ima. 64, “O romance de Tonis”, no entanto no primeiro há uma participação e não um filme de sua autoria, e do segundo só foi localizado um conjunto de *frames*, não é listado por Elisângela, sua filha, como um de seus lançamentos.

No entanto, o personagem central de nossa pesquisa sofreu dois duros golpes e que seriam o prenúncio do fim. Primeiro ele teve seus equipamentos roubados pela ação de duas mulheres. Pouco depois, um diagnóstico de câncer no intestino confirmaria a doença que o levou a falecer em 18 de novembro de 2010, aos 67 anos. Personalidades da imprensa local lamentaram a sua morte. A Tv Sudoeste, afiliada da Rede Globo, fez uma matéria curta de seu velório. Os *blogs* noticiosos de Conquista publicaram notas de pesar. Até hoje, vira e mexe aparece alguma homenagem ao seu trabalho.

Tudo isso que falamos até agora provêm do arquivo que formamos de todas as informações que levantamos a respeito de Gaguinho. Dados levantados de três entrevistas diretas – que conseguimos com a sua filha e com dois profissionais da área de vídeo em Vitória da Conquista⁴ –, uma pesquisa de documentos junto ao Programa Janela Indiscreta, da Uesb, outra pesquisa da mesma natureza junto ao Museu Pedagógico Padre Palmeira, e de quatro varreduras que fizemos na internet na busca por postagens e informações sobre Gaguinho que constassem na *web*.

Desses materiais que conseguimos captar na rede mundial, além dos filmes **Tonis Lima Mata por Amor** (o falso) e **Tonis Lima o Defensor da Fauna**, encontramos um documentário, de autoria de Alice Pio, chamado **Gaguinho Ideia e Corâjo**, lançado no Canal Futura em 2014. E, claro, a famigerada entrevista com Jô, a qual captamos em 3 vídeos. Dois documentos importantes vieram para nós após a visita ao Programa Janela Indiscreta: uma entrevista concedida por Gaguinho a estudantes do curso de Comunicação Social da Uesb, em 2002, para cumprir com um projeto ligado à graduação⁵ e uma entrevista concedida por Jorge Melquisedeque a Milene Gusmão, em 1999, como parte da pesquisa que ela desenvolvia sobre a memória do cinema em Vitória da Conquista⁶. Jorge deu algum apoio para as gravações de **Defensor da Fauna** e ajudou Gaguinho diretamente no *set* de filmagem no falso **Tonis Lima Mata por Amor**.

Constitui também nosso Arquivo o acervo de imagens de Jeovani Nery, com cenas deletadas e filmagens que não geraram lançamentos oficiais. Elas auxiliaram a compreender a natureza criativa de Gaguinho. Com todos esses materiais, geramos Documentos nossos que reúnem as informações e que constituem nossa base de referência empírica. Em todo o

⁴ Há ainda uma quarta entrevista que foi realizada com uma das irmãs de Gaguinho, que conviveu com ele na infância, mas de forma indireta, através de sua neta, que também é parente de Gaguinho (sua sobrinha de segundo grau) e que nos forneceu algumas informações.

⁵ Houve inclusive publicação dessa entrevista em uma revista que resultou do trabalho dos alunos.

⁶ A transcrição da entrevista não estava completa, mas os fragmentos que constavam tinham trechos inteiros das declarações, o que possibilitou sua utilização neste trabalho.

trabalho usamos a sigla “Doc.”, seguida do número que atribuímos ao Documento. Isso para aquelas informações em texto, como as decupagens e transcrições, e textos de postagens. As imagens que encontramos na *web* com informações relevantes agrupamos em uma seção distinta, os Documentos Imagéticos. Sempre que nos referimos a eles será com a sigla “Doc. Ima.”, seguida do número atribuído em nosso arquivamento. Há ainda outras duas sessões desse arquivo. Como a última varredura foi profícua em vídeos associados a Gaguinho, formamos um Arquivo de Vídeos, constituído de 17 itens.

E já que Gaguinho fez Tonis Lima a partir de uma espécie de síntese dos protagonistas do *western* clássico (dos EUA) e do *western spaghetti*, e como ficou evidente pelas informações fornecidas pelo Doc. 12 (a transcrição da entrevista com os estudantes de Comunicação), e pelo Doc. 3 (a entrevista com Jô), Gaguinho assistiu a diversos filmes de Faroeste nas extintas salas de cinema de Conquista, fizemos uma pesquisa ao gênero, focando mais no *spaghetti*. Assistimos a 60 filmes de *Bang Bang*, sendo apenas 7 do *western* americano.

Desses filmes, 52 foram de um canal do YouTube chamado **Grjngo**, no qual há mais de 100 filmes de Faroeste, a maioria dublado. Fizemos este movimento para entender a natureza da memória que está evidente na imagem de Tonis Lima. Falando bem resumidamente, nos permitindo alguns pulos temporais, o gênero Faroeste tem como marco inicial o filme *The Great Train Robbery* (1903), de Edwin S. Porter, e fez muito sucesso nos Estados Unidos e no mundo até os anos 1950. Na década seguinte, o gênero, que experimentava uma queda de popularidade, ganhou fôlego com a trilogia do **Pistoleiro Sem Nome** (1964, 1965 e 1966), de Sergio Leone, estrelada por Clint Eastwood, engendrando aí um gênero correlato de filmes realizados com baixo orçamento, na Espanha e na Itália – e daí o apelido de *spaghetti*. Esse fôlego duraria até 1972, quando as produções foram rareando⁷.

A difusão destes filmes pelo mundo está associada à ascensão de Hollywood como mercado cinematográfico vitorioso na grande corrida industrial do cinema que se iniciou desde o lançamento do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em 1895. Em Vitória da Conquista, essa expansão do cinema americano resultou nas salas de cinema comercial, que por três décadas foram o centro da vida cultural da cidade. Milene Gusmão cita o ciclo dessas salas em Vitória da Conquista em seu trabalho de dissertação sobre a memória local do cinema (Gusmão, 2001)⁸.

⁷ Informações sobre o western disponíveis em https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_western. Acesso em 25 jan. 2023.

⁸ Os trechos que estudamos da dissertação de Milene Gusmão estão reunidos em fotografias tiradas do texto impresso disponível no Museu Pedagógico Padre Palmeira e reunidas em nosso Doc. 14, já que a instituição não permitiu a retirada do material.

Parte dessa pesquisa contém a já citada entrevista com Jorge Melquisedeque, na qual ele dá um panorama do que eram as sessões nessas salas, como registramos em nosso Doc. 13. Também o cineasta conquistense Gildásio Leite dá informações importantes sobre essa experiência em uma entrevista de data desconhecida, divulgada pelo *site O Aprendiz*, em 2019 (Doc. 10). Esse é o movimento histórico que capturou Gaguinho, pelo qual ele conheceu o gênero do Faroeste, e pelo qual lhe chegou o filme de Django, que, mais tarde, o inspiraria na criação de Tonis Lima.

O que confirma isso são os dados que levantamos, em que são mencionadas 3 das extintas salas de cinema de Conquista: o Cine El Dorado, o Cine Ritz (citados por Gaguinho) e o Cine Glória (citado por Elisângela). Como está indicado na dissertação que nos serviu de base (GUSMÃO, 2001, p. 98-99), a **Coleção Preciosa**, um acervo de materiais impressos reunidos por Ferdinand Willi Flick ⁹, durante 52 anos de sua vida, permitiu verificarmos a constituição do fluxo dos filmes exibidos nas salas de Conquista.

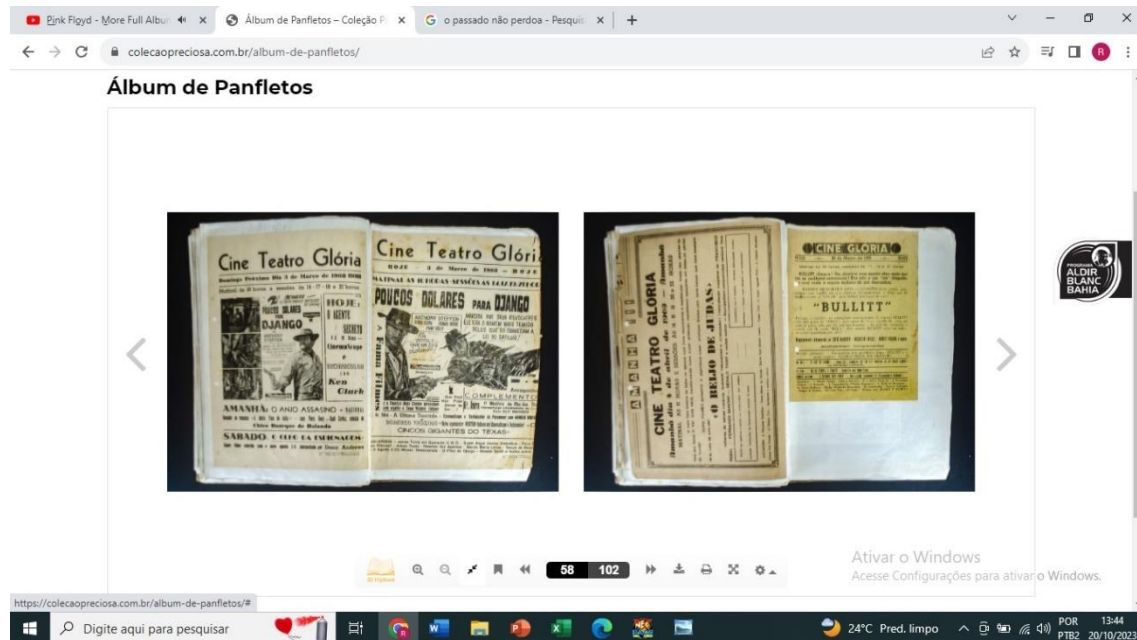
Acessando esse acervo no *site* da Coleção na internet¹⁰, verificamos na sessão de panfletos guardados por “Seu Flick” 102 materiais. Encontramos os panfletos de alguns filmes de *western*, exibidos pelo Cine Glória e pelo Cine Ritz. Dois deles estavam entre os filmes a que assistimos em nossa pesquisa do Faroeste: na página 52 do catálogo, “A Face Oculta” e na página 58, “Poucos Dólares para Django”¹¹ (ambos exibidos pelo Cine Glória em 1968). Por aí temos a prova de que esses filmes circulavam pelas salas de Conquista, e esse movimento transmite uma memória que se atualiza em Tonis Lima.

⁹ Seu Flick foi, entre outras coisas, projetista do Cine Ritz durante algum tempo, o que lhe permitiu ter acesso aos materiais impressos de divulgação desse cinema e do Cine Glória, e também do posterior Cine Madrigal.

¹⁰ Disponível em <https://colecaopreciosa.com.br/album-de-panfletos/>; acesso em 08 out. 2023.

¹¹ Este filme em nossa pesquisa encontramos com o nome “10 mil dólares para Django”. Django que não está limitado ao filme estrelado por Franco Nero em 1966, senão que esse mesmo personagem aparece como protagonista em mais 6 filmes entre os 60 a que assistimos, sendo que nenhum deles tem relação com o outro na história. Em dois deles, Django é coprotagonista junto com outro personagem também recorrente na nossa pesquisa, o Sartana, “herói” em 6 filmes. Ao que parece, o *western spaghetti* gerava heróis míticos cujos nomes reverberavam por vários filmes. Tonis Lima capta algo desse espectro, ele tem um ar desse herói mítico, principal personagem em vários filmes, como um pistoleiro legendário.

Figura 1 - Doc. Ima. 52 - Na coleção preciosa encontramos panfleto de um dos filmes de Django, exibido no Cine Glória em 1968. Deixamos o print completo da imagem para ilustrar a experiência da pesquisa da coleção, é como se tivéssemos o catálogo em nossas mãos.



Porém, este não é o único fator que vai passar do que seria um trajeto histórico no qual Gaguinho foi capturado. Em todos nossos Documentos em que ele aparece falando de seu cinema, ele parafraseia a famosa máxima de Glauber Rocha de que para fazer cinema basta “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Isso quando não se refere diretamente a Glauber, se comparando ao famoso cineasta conquistense.

Essa agressividade apareceu no Doc. Ima. 34, uma postagem da usuária do Facebook, Maristella Schiavo Novaes, de 22 de abril de 2014 (acessada por nós em nossa primeira varredura, em 01/09/2022), como comentário à notícia da exibição do documentário de Alice Pio no Canal Futura, Gaguinho teria dito que: “O cineasta de Conquista sou eu, Glauber Rocha teve berço eu só tenho coragem! Por isso sou mais eu”.

Também, como vimos na entrevista com Jô, (Doc. 3), Gaguinho fala que fazia cinema com “uma ideia na cabeça, e nenhuma câmera na mão”, se referindo à falta de recursos para fazer seus filmes. Ele atualizaria esses dizeres, como vemos nos Doc. 5 e Doc. 7, em que transcrevemos seu pronunciamento à Câmara de Vereadores de Vitória da Conquista, em 2009, e essa mesma fala, que foi editada para a abertura do Documentário de Alice Pio, respectivamente. Aqui ele diz que faz cinema “com sangue, suor, ideia e ‘coração’, com uma ideia na cabeça, uma câmera na mão e nenhum real no bolso”. Aí surgiu a pergunta: quando e como Gaguinho conheceu sobre Glauber Rocha?

Essa informação só pode ter chegado a ele por via da oralidade. É o trabalho de Gusmão (2001, p. 95, 96) que nos fornece a melhor pista sobre isso. Perceba-se as imagens que pegamos do Doc. 14, referem-se respectivamente a um outdoor de um evento realizado em 1996 pelo que Gusmão chama de “um grupo de cinéfilos” interessados em resgatar a relação da cidade de Vitória da Conquista com Glauber Rocha, e um material de divulgação do Programa Janela Indiscreta. Esse grupo de cinéfilos, ligado à Uesb, que tinha participação ativa de Jorge Melquisedeque, inclusive, promoveu naqueles anos vários eventos com esse objetivo.

Figura 2 - Doc. 14: imagem de outdoor, relativa a um dos eventos promovidos com objetivo de restabelecer a relação de Vitória da Conquista com Glauber Rocha.



Figura 3 - Doc. 14: Arte de divulgação do Programa Janela Indiscreta da Uesb; a imagem mais à esquerda é a mesma da do outdoor da Figura 3.



Nosso palpite é que foi em um desses eventos que Gaguinho conheceu sobre Glauber Rocha. Essa suspeita é corroborada pelo depoimento de Alexandro da Silva – como registrado no Doc. 7 – falando que Gaguinho tinha o costume de “medir” a cena antes de decidir como

fazê-la. De onde vem esse “medir a cena” antes de gravar? Não temos dúvida alguma de que vem do gesto de Glauber Rocha nesses materiais de divulgação a que se refere Gusmão (2001). Porém não encontramos esse momento do encontro de Gaguinho com Glauber Rocha em nossa pesquisa. A evidência que temos é que ele aconteceu, e, assim como o *western*, teve um impacto profundo no espírito de nosso objeto de estudo¹².

Figura 4 - Doc. Ima. 54, fonte do documentário de Alice Pio imitando Gaguinho em um gesto de medir a cena antes de gravar.



Outro fato que é forte indício de nossas suspeitas é que a PróVÍdeo esteve envolvida nos trabalhos de Gaguinho, por relatos informais a que tivemos acesso, ele costumava ir à Uesb atrás de Jorge Melquisedeque, solicitando apoio para gravar seus filmes (a filha dele confirmou isso no Doc. 11). Não tem como ele ter tomado conhecimento de Glauber Rocha e sua famosa frase, sobre a PróVÍdeo e sobre Jorge, que não nesse movimento apontado por Gusmão entre o meio e o fim da década de 1990¹³.

Isso é importante porque mostra os fluxos históricos e de memória que inspiraram Gaguinho a fazer cinema. E, nesse sentido, a influência da máxima de Glauber já é uma atitude de um artista “menor”, já que alguém que faz um filme sem o dinheiro e o maquinário das

¹² Tentamos localizar a presença de Gaguinho em um desses eventos por via do arquivo de fotos do Programa Janela Indiscreta, mas não o encontramos, e tentamos também entrevista com uma das pessoas que encabeçavam esse movimento ao qual nos referimos, mas a fonte não quis conceder entrevista.

¹³ Fizemos um levantamento das cidades em que Gaguinho residiu durante a vida: além de Vitória da Conquista, Tremedal – onde nasceu –, e sua filha citou Itapetinga – onde ela nasceu – e Guanambi. Já sabemos, por meio do Doc. 12, que o encontro de Gaguinho com o cinema se deu em Vitória da Conquista, cidade com uma ligação muito forte com a sétima arte; como também nos permitiu ver o trabalho de Gusmão (2001). Apostar que Gaguinho conheceu Glauber Rocha em outro município não parece ser a tendência real dos fatos, especialmente se levarmos em conta que o ano de lançamento do primeiro filme de Tonis Lima, **O Defensor do Povoado do Brejo**, 1997, é a mesma época em que os eventos relativos a Glauber Rocha, no movimento de cinéfilos a que nos referimos, já estavam acontecendo.

grandes produções, transita necessariamente por uma linguagem “alternativa” de cinema, por assim dizer. Deleuze e Guattari (2003, p. 41) definem a minoridade da arte a partir da literatura de Franz Kafka. Uma literatura “menor” é política em sentido lato, é coletiva, não dizendo respeito a um “grande mestre” e sim ao conjunto das minorias, e promove uma desterritorialização da língua, deslocando-a de seu uso hegemônico. Traduzindo isso para a arte geral e para o cinema, há severos traços de minoridade na arte na imagem cinematográfica de Tonis Lima.

E a atitude de pegar na câmera e passar a ser um defensor ferrenho da sétima arte, fazendo filmes com recursos baixíssimos, bem ao estilo do Cinema Novo, já é uma atitude política por si. E, como veremos, Gaguinho já era um ser político antes de sua experiência cinematográfica, sempre promovendo manifestações para cobrar o poder público que olhasse pela população pobre do bairro em que viveu a maior parte de sua vida – o povoado dos Campinhos. Tonis Lima, como já havíamos salientado, também nasce de um *cosplay* que Gaguinho fazia de Django nas manifestações, protestando com uma indumentária de pistoleiro e arrastando um caixão próprio para defuntos pelas ruas do centro da cidade.

Esse espírito de reivindicação política está em seus filmes, inegavelmente. Quando a esposa resolve se separar dele, o triângulo familiar¹⁴ que ele formava, fazendo o vértice do pai, se desfaz. Gaguinho tenta mantê-lo, porque essa é a obrigação que a sociedade lhe colocou de cumprir e ele a interiorizou no seu “ser social” (Bergson, 1978, p. 8, 13). Quando o vértice da mãe se rebela contra o matrimônio e atende ao seu desejo de liberdade, Gaguinho não tem outra opção a não ser fazer o mesmo. Olhou para dentro de si para descobrir seu próprio o desejo que o constituía em virtualidade. Lá estava o cinema, pulsando ávido para ser materializado.

Que virtualidade? A mesma que nos levou a optar por ele como objeto de pesquisa. Esclarece Bergson que há duas dimensões na existência humana (e em si): a da matéria e a do espírito. O presente, totalmente material, é um fluxo incessante de mudança. Basicamente, percebemos e vamos retendo na memória os momentos percebidos. Destarte, o passado não passa e sim se acumula sob forma de lembrança pura. Esta, por sua vez, não pode se acumular na matéria do cérebro, e sim no espírito. Estas ideias estão presentes no livro “Matéria e Memória” e se sintetizam quando ele diz que “na memória estamos efetivamente no domínio do espírito” (BERGSON, 2006, p. 281).

Basicamente, o que Bergson traz nessa obra é que, estando na matéria, nosso corpo é mais uma imagem no meio das demais – também nosso cérebro –, e que há uma memória

¹⁴ Deleuze, Guattari, 2003, p. 32, se usa o esquema do triângulo para falar da relação familiar básica pai-mãe-filho(a).

independente que recolhe as imagens percebidas ao longo do tempo (Idem, p. 83). Essas imagens compõem um todo do nosso passado acumulado, totalidade que Bergson irá chamar de duração, e o nosso presente, matéria em devir, está mergulhado nesse passado que coexiste com ele. O que resulta disso é que nossa percepção não é nunca pura, está buscando a todo momento na memória uma imagem de lembrança com a qual fará uma associação com que se inclinará para o futuro, ajudando a inteligência a decidir que ação tomaremos frente ao que é percebido (Idem, p. 161).

Entre perceber e agir, há um intervalo, ocupado pelo afeto, isto é, a sensação que temos logo que percebemos. Nunca é possível prever o que uma pessoa fará após perceber e se afetar, até que ela efetivamente aja, de modo que esse é um intervalo de indeterminação. Como esse processo é contínuo, se é na memória como um todo indivisível que a mente irá buscar uma referência, um reconhecimento do que percebe, dizemos que a memória preenche esse intervalo. Visto que “não há percepção que não se prolongue em movimento” (Idem, p. 105), a lembrança pura está sempre gerando imagens-lembrança, de onde Bergson conclui que o presente é um combinado de sensações¹⁵ com movimentos, portanto, ele obedece a um esquema sensório-motor operado em nossa consciência (Idem, p. 162).

Se entre perceber e agir, um ser humano dá a resposta muito rápido, deixando um tempo muito curto para o intervalo entre um e outro, a esse sujeito Bergson chamará de “impulsivo”. Se, pelo contrário, a resposta é lenta e o indivíduo se perde num emaranhado de imagens-lembrança que não servem à ação, Bergson dirá que se trata do “sonhador” (Idem p. 179). Um terceiro caso, não colocado diretamente, mas que se deduz desse ideário, seria a da pessoa que, ao perceber, prolonga por um tempo a mais o intervalo, buscando em sua memória, em seu espírito, uma resposta mais eficaz do que aquela de uma reação automática – dizemos dessa pessoa que é aquela que pensa antes de agir, mas complementamos que ela busca pensar com o sensível do espírito.

Essa busca é o acesso ao puro virtual e acaba por configurar ações de uma inteligência submetida ao sentir do espírito – a uma intuição. Foi o que aconteceu quando nos propuseram o estudo sobre Gaguinho. Inicialmente, tínhamos um conceito pré-formado sobre esse cineasta, autor de filmes precários, desprovidos de técnica e que renderiam pouco assunto teórico para uma dissertação. Mas algo em nosso espírito não ficou satisfeito com essa resposta automática.

¹⁵ Bergson usa aqui o termo “sensação” como um sentimento primário, reação superficial do corpo, diferente de Deleuze e Guattari, que, como veremos, remetem o termo à verdadeira função da arte, que é fazer o pensamento pensar por via de um bloco (de sensação), formado desde um plano de composição, o corte que todo artista faz no caos da virtualidade.

Alargamos nosso intervalo e fomos buscar então em nossa duração de onde conhecíamos o cinema de Tonis Lima. Nunca tínhamos assistido a nenhum dos 4 filmes e nem às cenas que, mesmo deletadas, se tornaram conhecidas, senão que tínhamos participado de um deles –o falso **Tonis Lima Mata por Amor**. Ao estudarmos sobre filosofia do cinema, um autor que se baseia nas teorias de Bergson, Gilles Deleuze, encontramos o cinema em Gaguinho dentro dessa teoria, o que nos levou, posteriormente, ao questionamento sobre a minoridade desse cinema – tínhamos um objeto de estudo sólido sobre o qual nos debruçar.

Consultamos nossa virtualidade para tal, nossa duração – um virtual que é real e se opõe à matéria em seu devir constante, se opõe ao atual. Gaguinho fez exatamente a mesma coisa para se decidir pelo cinema. Sua referência era a obrigação de se manter num triângulo familiar, no vértice do pai. Quando essa estrutura desmoronou, ele precisou de um novo parâmetro de existência. Não restou mais que alargar o intervalo para acessar o seu desejo. E o que estava lá era justamente a vontade de fazer cinema. Por isso, Tonis Lima, enquanto criação, é um ato que resulta de uma intuição a que Gaguinho chegou, uma desterritorialização de um açougueiro (que recebe essa bagagem da família do pai), para uma reterritorialização em um cineasta. Isso também cumpre uma minoridade da arte nos termos de Deleuze e Guattari (2003, p. 7), que é a criação de uma linha de fuga frente às pressões das linhas molares e moleculares em nossas vidas.

É por isso que em nosso primeiro capítulo, teremos que dar um passeio pela base filosófica que subjaz na teoria de Deleuze. É neste primeiro capítulo que vamos entender melhor esse virtual a que nos referimos agora há pouco – em que teremos contribuição valiosa de Amanda Lobo (2022). E é nesse primeiro capítulo que vamos descobrir o movimento intensivo contrário à sociedade que Tonis Lima operou com relação aos deslocamentos que o inspiraram. Se aqui nesta introdução identificamos que ele foi capturado pela expansão comercial mundial de um cinema de Realismo Americano que é o *western*, se esteve exposto à veia cinematográfica de Vitória da Conquista quando os cinéfilos locais foram resgatar a ligação da cidade com Glauber Rocha, mostraremos como, para fazer seus filmes, Gaguinho capturou essas trajetórias do cinema (a mundial e a local) para fazer o seu próprio cinema.

Neste capítulo, temos dois ganhos adicionais que incrementam a leitura filosófica que almejamos do objeto de estudo. O primeiro nos dá, pela via da história do cinema, como contada em seus primórdios por Flávia Cesarina Costa (2006), a noção de como se constitui o cinema hegemônico e seu código que lhe é característico. O segundo ganho permite a transposição de elementos à qual procedemos neste texto. Dissemos há pouco da operação realizada para gerar um parâmetro, deslocando a minoridade da literatura para a arte geral e

de lá visualizá-la para o cinema, o que nos permite pensar os filmes de Gaguinho enquanto obras de uma arte “menor”. E aí poderia surgir uma questão imbuída de total pertinência frente à nossa abordagem: a qual “arte” nos referimos? A insídia aqui era que uma vereda concorresse diretamente com a nossa questão central da pesquisa. No entanto, se estamos navegando pelas águas de uma maneira deleuziana de pensar, por qual motivo essa não seria a arte de que Deleuze e Guattari (2010) falam diretamente?

Num esforço para reverter a nosso favor um possível prejuízo à fluência na compreensão do texto, pescamos uma ideia útil aos nossos objetivos. O plano de composição enquanto corte que fixa um possível como realidade do filme – tanto material quanto virtual – nos fornece uma linha de chegada no presente texto, já que tudo se trata de verificar como se dá a composição dos filmes de Tonis Lima. E aí temos 4 movimentos intensivos efetuando-se com uma concomitância em que cinemas distintos convivem na mesma imagem. Esses movimentos são: a memória do filme de ação, um espectro involuntário do filme de comédia, formando um esquema sensório-motor de face dupla, entrelaçado com o último movimento – um foco de minoridade da arte. Este último é o que aproxima Gaguinho da arte, como Deleuze e Guattari a concebem. Para não navegar na direção da discussão sobre a arte em nosso objeto de estudo, apenas captamos o plano de composição e seguimos com a questão central do trabalho.

A partir do segundo capítulo, iremos percorrer um caminho para entender esse cinema particular por dentro dos filmes. Primeiro, escolhemos trabalhar na análise do falso **Tonis Lima Mata por Amor**¹⁶. Chamamos este filme aqui de “falso” porque tardiamente chegou à pesquisa o dado que confirma que este não foi o título que Gaguinho deu ao filme. Primeiramente, Elisângela tinha confirmado o nome do curta, mas o Arquivo de cenas deletadas de Jeovani Nery nos mostrou que esse título era de outro curta, que nunca chegou a ser lançado. Tentamos chegar a um nome para esse filme, mas, como veremos, há uma forte possibilidade de que, mesmo Gaguinho definindo-o como “Defensor da Fauna”, ele tenha sido idealizado para ser “Tonis Lima Mata por Amor”, mas de última hora o seu mentor resolveu mudar o título.

Por isso, diante de uma série de impasses resolvemos manter o título inicialmente confirmado, mas com o acompanhamento do adjetivo “falso”, como maneira de atualizar os

¹⁶ Para as análises fílmicas, optamos por mostrar exatamente como se configuram o Doc. 2 e o Doc. 1 em estado bruto, para descrever os primeiros planos dos filmes e em seguida a decupagem é trabalhada fundindo esses Documentos nossos com o texto corrente, já adicionando observações aos planos analisados. Importante também destacar que os tempos de demarcação de início e fim dos planos obedecem a contagem do cronômetro desde o início; para chegar aos tempos como estão no vídeo que usamos como base, acrescenta-se 00’23” para o falso **Tonis Lima Mata por Amor** e 07’32” para **Tonis Lima o Defensor da Fauna**; os filmes foram encontrados na internet, na primeira varredura que fizemos, por isso, as imagens tem um timbre no Canal do YouTube **Trindade Produções**, com o qual tentamos contato, mas não obtivemos resposta; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5eypvSoJYwM> ; acesso em 10 dez. 2022.

dados da pesquisa sem prejudicar a verdade dos fatos e nem toda a análise que já tínhamos feito e que é válida – afinal, neste filme, Tonis Lima “mata por amor” efetivamente. O Arquivo de Jeovani assim nos revelou dois universos distintos da produção de Gaguinho. Um é o dos 4 filmes “oficiais”, que foram lançados ou que ganharam notoriedade na listagem. O outro é o de cenas deletadas e de filmes que não foram lançados. Nossa pesquisa está focada dentro do primeiro universo, onde está a edição final de “Defensor da Fauna”, o qual decupamos e analisamos.

Universo ao qual também pertence este curta de título “falso” que foi gravado nas dependências da Uesb. Ele foi lançado e o verdadeiro **Tonis Lima Mata por Amor** não. Por isso, o universo de cenas deletadas também será remetido, apesar do foco estar no material que foi lançado. Neste filme, nossa memória direta dessa realização nos fornece um fato crucial. Gaguinho conseguiu apoio mais intenso da PróVÍdeo para este curta (a Uesb já dava suporte a Gaguinho em seus trabalhos), o que culminou na participação de Jorge Melquisedeque, executando funções que o aproximam dos postos de codiretor do filme e de diretor de fotografia¹⁷. Por isso, para esta parte recorreremos a algumas ideias da tese de Rogério Oliveira (2016), na qual ele analisou o processo criativo dos diretores de fotografia nos filmes *Limite* (1930), *Os deuses e os mortos* (1970) e *Lavoura Arcaica* (2001), respectivamente fotografados por Edgar Brazil, Dib Lutfi e Walter Carvalho¹⁸.

Oliveira faz isso à luz das teorias de Deleuze, identificando de forma arguta como o diretor de fotografia com suas intervenções produz sensações¹⁹ com seus expedientes técnicos. Usamos isso para falar do trabalho de Jorge no curta de Gaguinho enquanto “fotógrafo do filme”, mas não só isso. Nas duas obras de Deleuze que Oliveira usou para seu trabalho, o filósofo francês não fala de cinema, mas de pintura e de literatura, respectivamente. Oliveira acaba por promover uma tradução dessas referências teóricas, das artes em que originalmente foram pensadas para a arte do cinema.

Para nós que estamos aplicando a um cineasta uma teoria de Deleuze e Guattari (2003) para a literatura, acabou sendo um sinal verde para usar essa transposição na análise do objeto. O que não excluiu a necessidade de um referencial que tratasse diretamente de um cinema

¹⁷ Só pudemos chegar a este fato – de Jorge executando a função de Diretor de Fotografia do Filme – exatamente porque estivemos lá para verificá-lo.

¹⁸ Embora usemos referências de outras partes da tese, focamos mais na análise deste terceiro diretor de fotografia, a princípio porque trabalhou com significado das sombras em iluminação.

¹⁹ Sensação no sentido deleuziano, mas lembrando que apenas mostraremos como os processos plásticos de Jorge efetivam o código “maior”.

“menor”. Por isso, no capítulo 3, quando usamos a decupagem²⁰ para falar do “Defensor da Fauna”, nos valem de algumas ideias da tese de Lobo (2022), na qual ela analisa 3 filmes do cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonacci²¹ e na introdução se refere a esse trabalho como um “cinema-menor” (Lobo, 2022, p. 23).

O que nos interessa neste ponto é que, em relação ao falso **Tonis Lima Mata por Amor**, há a presença de uma linguagem cinematográfica como ela foi historicamente constituída no filme de imagem-ação do *western*, que Jorge Melquisedeque proporciona neste curta. Lobo (2022) destaca que é a fuga dessa linguagem convencional, entre outros fatores, o que vai resultar num “devir revolucionário” em Tonacci – o que nos indica que a minoridade de um cinema passa obrigatoriamente pela quebra da linguagem hegemônica, o que coaduna inteiramente com a literatura “menor” de Kafka em Deleuze e Guattari (2003), nosso referencial indireto. Por isso, se há em Tonis Lima uma memória do grande cinema se atualizando, também há um fator de minoridade na arte, promovendo quebras importantes nessa linguagem, a despeito das intenções conscientes de seu criador.

A grande vantagem desta análise no falso **Tonis Lima Mata por Amor** é que não precisamos sair do cinema de Gaguinho para termos um parâmetro preciso desse código hegemônico do cinema. Gaguinho escorrega dele, mesmo na presença da estrutura básica do roteiro usual. Mas em “Defensor da Fauna”, essa escorregada é mais evidente, já que ali Gaguinho esteve sem a companhia de alguém que efetuasse esse código. Esse é um ponto que irá se conectar diretamente com o tema pelo qual iremos puxar o fio da meada no primeiro capítulo: a polêmica na qual muitos classificam os curtas de Tonis fora da arte cinematográfica²².

E aqui somos obrigados a falar da dificuldade em colher depoimentos em nosso trabalho de campo. Uma espécie de entidade do medo se mostrou com relação ao tema “Tonis Lima”. Uma espécie de grande temor se manifestou todas as vezes que solicitamos uma palavra sobre o assunto. Por toda parte, alguém estava com medo de alguma coisa quando apresentávamos a nossa pesquisa. É importante dizer isso porque algumas fontes se recusaram a dar depoimento, inexplicavelmente em alguns casos. Percebemos também que, dado o comportamento agressivo e polêmico que Gaguinho teve durante sua vida, além do receio de não querer se envolver em alguma polêmica remanescente, algumas pessoas se negaram a falar (talvez) por ressentimento.

²⁰ Também inspirados pela análise etnográfica usada por Oliveira, que consiste na decupagem e análise do filme plano a plano

²¹ **Olho por Olho** (1966), **Blá Blá Blá** (1968) e **Bang bang** (1970).

²² Tentamos fugir dessa polêmica em nosso trabalho, mas ela é tão presente no espectro de Gaguinho, que foi inevitável transitar por ela.

Nossa pesquisa identificou que o público que assistiu aos filmes de Tonis tinha duas reações básicas: as gargalhadas com um herói que fracassa em ser “grandioso”, por um lado, e o repúdio daqueles que nem o consideram como cinema, por outro. Estas segundas fugiram da nossa pesquisa. Felizmente, alguém que se divertiu com seus filmes nos concedeu uma palavrinha.

William Soares, morador do bairro Patagônia e do Kadija em seus 35 anos de vida, cinegrafista e fotógrafo profissional, fala que, quando criança, presenciou uma gravação de Gaguinho, justamente a famosa cena do cemitério deletada do filme “Defensor da Fauna”. Revelou que toda vez que Gaguinho ia fazer uma filmagem, as pessoas dos Campinhos e bairros adjacentes ficavam em polvorosa, querendo presenciar o trabalho de Tonis Lima. Ele diz também que, enquanto profissional de imagem e amante do cinema, ele reconhece Gaguinho como um cineasta das pessoas humildes, representante dessa pobreza na sétima arte. E mais: quando um dos filmes de Gaguinho foi distribuído, alguns amigos o adquiriram e o chamaram para uma sessão. Eles se reuniram especialmente para assistir ao “Defensor da Fauna”, como registrado em nosso Doc. 18.

Não é à toa essa impressão que Gaguinho passa de não entender de cinema, por um lado, mas de, ao mesmo tempo, conseguir manifestar um quê cinematográfico que convencia muitas pessoas do resultado de seu trabalho enquanto cinema de fato. Ao constatar que Gaguinho engendra um palco para um personagem que ele criou, chegando a erigir uma rede social constituída de pessoas comuns momentaneamente desterritorializadas de suas funções sociais corriqueiras, para se reterritorializarem em atores/produtores improvisados, percebe-se que a afetação que ele teve com o cinema ele a distribuiu para quem entrou em contato com ele.

Fez o seu próprio cinema negando seus antigos hábitos relacionados ao açougue – desterritorializando a si próprio, portanto. Porém esse cinema particular – com forte viés caótico – não surgiu do nada. Embora Gaguinho não tenha tido nenhuma formação básica durante sua vida para ser um artista, na busca por chegar à sua sétima arte, ele estabeleceu um novo fluxo de vida para si. Quem nos revela isso é o profissional de imagem e vídeo, com 35 anos de atuação, Jeovani Nery – o qual ajudou Gaguinho nos seus primeiros dias como cineasta.

A primeira revelação que ele nos proporciona é que, embora Gaguinho tenha dito no programa do Jô e em outras ocasiões que precisava alugar uma câmera para trabalhar em seus filmes, na verdade Jeovani fazia filmagens e disponibilizava equipamento gratuitamente (até certa época), mas a imperícia de Gaguinho dificultava o trabalho. Isso se vê bem na resposta que nos deu quando perguntamos se antes do **Defensor do Brejo Velho** Gaguinho tinha produzido outros trabalhos:

[02'25''] Ele fez, só que aí já foi estragando e foi sumindo essas imagens. [...] Ele pegava a fita e gravava em cima e misturava tudo, entendeu? Tanto é que as imagens se você for ver a qualidade é pouca, que ele gravava uma em cima da outra, e aí... (NERI, 2023, grifos nossos).

Se juntarmos esta declaração com as de Elisângela Lima, dando conta que o pai estava sempre vendo cenas de filmes a todo momento, em qualquer situação banal da vida (no trecho entre 1h00'00" e 1h01'00", como registrado no Doc. 11). O que significa que Gaguinho estava sempre criando histórias cinematográficas, mas a maioria não vingava. Ou seja, o cinema estava brotando de dentro de seu ser gerando filmes, mas sempre com dificuldade de materializá-los. Os quatro curtas de Gaguinho surgem nesse fluxo de algo que habita a virtualidade e quer se atualizar. No primeiro capítulo falaremos dessa dimensão intensiva do virtual em oposição à dimensão extensiva da matéria. Essa distinção é importantíssima, porque funda o modo de pensar do tronco teórico tríplice que adotamos para nortear o desenvolvimento teórico de nossa pesquisa.

Se tivemos a opinião de William Soares, enquanto profissional de imagem, favorável a se considerar Tonis Lima como cinema, Jeovani vai corroborar com uma resposta simples, mas que coloca o que consideramos ser a realidade do nosso objeto de estudo (aos 01'55"): "Olha, pra mim é um cinema misturado com uma brincadeira... da parte dele lá..." (Nery, 2023). Podemos até ter dúvida se há minoridade no cinema de Gaguinho. Agora, que o espírito do cinema esteve com ele nessa sua aventura, não guardamos nenhuma dúvida a respeito.

Que o acontecimento diga por si. Para deixá-lo falar em nosso texto foi preciso muita cautela. O que percebemos no decorrer de todo esse estudo é que não é tão simples aplicar as teorias Deleuze e Guattari ao nosso escopo. Tanto no referencial indireto, o de Kafka, quanto no direto, o de Tonacci, há uma diferença crucial em relação ao nosso objeto: os dois eram altamente intelectualizados e tiveram uma intenção de quebrar a linguagem hegemônica das formas de arte das quais eram realizadores – exatamente o oposto de Gaguinho, iletrado e tendo efetuado imagens que escorregam de um código cinematográfico hegemônico por acaso.

Por isso, falar em "minoridade" e em "arte" filosoficamente exigiu um controle de ideias sempre vigilante. A parte figurativa do cine de Gaguinho, a memória do grande de cinema de ação, nas duas formas que iremos apresentar, são muito fortes e ocupam um lugar privilegiado nos filmes, o que bloqueia, de saída, qualquer movimento intensivo para além da materialidade e do esquema sensorio-motor do cinema. Mas, por outro lado, as evidências que se apresentaram dando conta de que passa algo além desse esquema também não podem ser

ignoradas, e será por essa brecha que aparecerá um fator de minoridade da arte. Um último aviso, nesse sentido, é que quando falamos em “menor” e em algo que se comporta como sensação, falamos de ressonâncias que o objeto tem com as ideias filosóficas de Deleuze e Guattari.

Talvez essa aura de polêmica que parece imbuída no criador de Tonis responda por um fato curioso. O que nossa pesquisa verificou é que, apesar de tanta discussão a respeito, ninguém nunca escreveu nenhum trabalho relevante sobre o conteúdo dos filmes de Gaguinho, academicamente falando. Mesmo fora desse âmbito universitário, todos os materiais que levantamos relativos a ele falam de sua aventura cinematográfica, mas ninguém analisou mais a fundo as histórias dos filmes, ou sobre os elementos de narrativa presentes na imagem. A verdade é que, no meio social, muito pouco se falou sobre o valor estético das obras, empregando um esforço de compreensão maior. Este é um espaço que ficou vazio no decorrer dos anos, e pretendemos ocupá-lo a partir de agora.

Figura 5 - Doc. Ima 40; imagem está em vídeo referenciado durante o nosso texto (Doc. 4 – Pronunciamento de Gaguinho na Câmara Municipal de Conquista)



Fonte: Canal do Lucas Melo (YouTube).

2 A BASE FILOSÓFICA PARA ENTENDER UM CINEMA INUSITADO

Um ponto excelente para encetar as nossas ideias acerca de nosso objeto de estudo – o cinema de Gaguinho – é uma polêmica que atravessa os anos. Afinal, os curtas-metragens de Tonis Lima podem ser considerados como cinema, sim ou não? Essa polêmica está presente no Doc. 7, documentário de Alice Pio, aos 09’12”, quando o documentário anuncia que “nem tudo foram flores” para a experiência cinematográfica de Gaguinho. Também no Doc. Ima. 37, há uma homenagem do jornalista Ricardo Ishmael, publicada em 20/11/2010, dois dias após a morte de Gaguinho. Disse Ricardo na postagem da rede social *Facebook*:

Meu ADEUS a um grande sujeito, uma grande figura, incompreendida em sua loucura criativa, ridicularizada por aqueles que, incapazes de alcançar a sua genialidade, criticavam o formato de seus filmes, esquecendo-se do CONTEÚDO de suas histórias. Nos deixou vítima de um câncer, meu amigo Tonis Lima, o Gaguinho, o “cineasta rural”, conforme o batizou Jô Soares. (ISHMAEL, 2010).

As palavras de Ishmael, quando fala que Gaguinho foi uma figura “incompreendida” e “ridicularizada”, se referem à polêmica da qual falamos. Como podemos ver, no ubíquo reino da opinião, havia aqueles que repudiavam os filmes que iremos estudar aqui, mas, em compensação, havia quem enxergasse até “genialidade” em seus curtas. Ishmael ainda revela o espaço que nosso esforço de pesquisa busca ocupar, o “CONTEÚDO de suas histórias”, sobre o qual pouco de relevante foi produzido e publicado. Por esse viés, outras duas postagens que nossa pesquisa captou merecem destaque, como registrado em nosso Doc. Ima. 8:

Morreu ontem, em Vitória da Conquista, o cineasta Tonis Lima, o nosso Gaguinho. Conheci o encantamento desse homem simples, humilde, pobre, morador do povoado de Campinhos, pela sétima arte. Ridicularizado por muitos, admirado por muitos outros. Praticamente analfabeto. Levado ao Programa do Jô, gravado para o Me Leva Brasil, por Maurício Kurbusly... saudade da Tv Sudoeste, da equipe competente e sensível com quem tive o prazer de trabalhar. Vai em paz, Gaguinho. Obrigada por apertar minha mão e me dar miles de dedos de prosa (todas as vezes em que lá estive quando eu lá trabalhava). (ASSIS, 2022).

Uma informação importante aqui é que Carollini Assis, autora dessa postagem, além de jornalista, é também cineasta. Uma cineasta chamando Tonis Lima de “cineasta”. Ao que parece, ela reconhece o espírito cinematográfico da pessoa da qual está falando. Esse é o testemunho que subjaz a sua declaração. Note-se que ela fala em um contato com um toque de

mãos. Isso após ter começado a postagem dizendo que havia captado a paixão de Gaguinho pelo cinema.

Tonis Lima irradiou para Carollini uma emoção, que ela identificou como cinema. Perceba-se que nossa fonte fala, assim como Ishmael, em “ridicularização” de Gaguinho “por muitos”, e acrescenta o contraponto da “admiração” de “muitos outros”. A polêmica está de novo aí, com a adição de um movimento imaterial que está diante de nós para que possamos senti-lo: a transmissão de uma paixão. Estaremos neste capítulo verificando a origem dessa emoção que se prolongou em contatos que Gaguinho teve a exemplo do que teve com Carollini.

A outra postagem a que nos referíamos é de um blog noticioso de Vitória da Conquista. O Blog do Anderson publicou sobre o falecimento dizendo que Gaguinho era um “cineasta amador” (Doc. Ima. 4). O que vemos de tudo isso é a comprovação de que o meio social parece dar um reconhecimento pela metade em relação à cinematografia dos curtas. Obviamente que não temos dúvida a esse respeito, mas não nos satisfaz gerar apenas mais uma opinião sobre o assunto.

Nosso objeto de estudo foi se desvelando para nós dentro das páginas da filosofia, mais especificamente na linha que envolve o ideário sobre o tempo de Henri Bergson. Esta referência, por sua vez, serve de base para Deleuze pensar o cinema. Nesta linha teórica, teremos também a presença de Félix Guattari, em parceria com Deleuze. Desse modo, fechamos uma trinca de filósofos franceses cujos pensamentos formam o tronco central de nossa base teórica de análise.

Figura 6 - Tronco teórico central da pesquisa.



Então responder à pergunta sobre se há cinema ou não no trabalho de Gaguinho não é uma questão de reagir a uma discussão que aí está em aberto no campo social conquistense. Trata-se antes de dizer o que vem a ser o cinema para nós dentro deste movimento de compreensão a que estamos nos propondo aqui. Utilizando o próprio Tonis Lima nesta linha de raciocínio, o seu cinema revelar-se-á (cremos) naturalmente.

É preciso então falar do encontro de Gaguinho com o cinema, o que nos permitirá discorrer sobre a base bergsoniana, na medida em que Gaguinho foi acometido de uma emoção

que o levou a criar, como resultado de seu encontro com a Sétima Arte. O depoimento de Carollini é um prolongamento desta emoção, se prestarmos bem atenção ao seu relato. É aqui que precisaremos recorrer à distinção de duas dimensões da realidade, entrelaçadas na existência mesma das coisas, porém bem demarcadas em suas diferenças de natureza – a saber, o extensivo da matéria e o intensivo da virtualidade.

Na primeira, temos o status único do fato enquanto acontecimento: Gaguinho tinha como tarefa primeva transformar um vídeo comum, gravado desde uma câmera de VHS, em algo que pudesse ser classificado como cinema. Essa é a sua grande luta. Transformar o que vamos chamar por hora de um “não-cinema” em “cinema”. Essa transformação é o que entendemos ser o devir extensivo promovido por Gaguinho. Para o mundo material em que estamos todos inseridos, isso foi o que aconteceu na realização dos filmes do protagonista Tonis Lima.

No entanto, dirá Deleuze que todo movimento executado no plano das imagens que se movem gera uma mudança qualitativa, isto é, algo muda também numa dimensão intensiva (DELEUZE, 1983, p. 22). O movimento é sempre matéria se deslocando na interação de suas unidades básicas (as imagens), e, concomitante a isso, é virtualidade acumulando-se em memória – ao mesmo passo que gera uma qualidade como resultado do próprio movimento de mudança. Nessa dimensão intensiva, a passagem do vídeo comum para o cinema convive com outros devires. É que nesta virtualidade não entram as leis espaciais, em que dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço. Falamos de uma dimensão imaterial, em que duas qualidades podem se contrair na mesma existência, interpenetradas uma na outra. É o efeito de contração de que Bergson fala sobre a memória, sendo o tempo presente o grau mais contraído do passado acumulado de um ser humano²³.

Verificando essa teoria em nosso objeto, identificamos, dentro de um amálgama de possíveis bastante numerosos²⁴, três devires que convivem com esse devir extensivo. Os dois primeiros são os avatares da imagem-movimento, a grande e a pequena forma do filme. São essas duas, em estado de franca incompletude e precariedade, que passam como dados imediatos da imagem em relação a quem a assiste. No entanto, nossa pesquisa constatou que essa não é a única substância presente na realidade dos curtas.

²³ Bergson, 2006, p. 178, vai apresentar o cone invertido do tempo, e o ponto concêntrico no extremo oposto à base do cone, o menor ponto, é justamente a materialidade do presente, ou o grau mais contraído da memória.

²⁴ “Possíveis” como Lobo (2022, p. 25) usa, um emaranhado caótico virtual.

Há algo fora da sintonia quando o parâmetro é a linguagem cinematográfica hegemônica, representada pelo Realismo Americano de Hollywood²⁵. Conforme veremos, há algo que parece sair de uma moldura preconcebida. Algo fora do controle e que passa despercebido pelo público, concentrado em rir de um cineasta em seu tropeço na busca por uma grande forma do filme. Esse é o quarto devir concomitante que identificamos em nossa pesquisa. As opiniões não o visualizam com facilidade.

Uma nova questão se avizinha, subjacente: se reconhecemos um cinema em Gaguinho, o que lhe cabe atribuir enquanto arte? Enquanto corte que seu movimento atual e virtual realiza na existência, qual realidade se levou a cabo nos curtas-metragens e que passou despercebida até então? Tudo nos conduz a nossa questão central, que é saber se há no filme “Defensor da Fauna” um cinema de minorias, político e desterritorializante – um cinema “menor”. Mas por hora é preciso falar do encontro, da distinção do extensivo e do intensivo, como tudo isso nos ajuda a pensar sobre um cinema deveras inusitado.

2.1 O encontro entre um ser humano e o cinema

Algo evidente na trajetória de Gaguinho é que um dia ele conheceu o cinema e esse encontro provocou um abalo profundo em seu espírito. Não vamos perder de vista o histórico da introdução deste trabalho. Ele é resultante, entre outras, das análises conjuntas dos Doc. 3, 7 e 11, respectivamente, as transcrições da entrevista com Jô²⁶, do Documentário de Alice Pio²⁷ e da nossa entrevista com sua filha, Elisângela Lima²⁸. A origem de nosso cineasta é pobre, privada do direito à educação e com dificuldade de acesso à cultura. É o que fica evidente prestando atenção nas respostas de Elisângela:

[28’00”] Na realidade, hoje é mais fácil, hoje tem internet, naquele tempo não tinha internet, a gente não tinha acesso a cinema, a gente tinha ido no cinema, mas era mais... e eu acho que pai nunca tinha ido no cinema não! [...] E a única coisa que pai assistia era jornal [...] mas televisão naquele tempo também era mais difícil [...], aí hoje tá tudo mais fácil [...] eu falava que pai era do tempo em que Adão andava pelado mais Eva **[risos]**. [...]

[34’00”] Pai era muito rígido. [...] Não... porque pai na verdade assim ele não tinha acesso a ... a ... igual hoje todo mundo tem acesso a **[filmes]** ... vocês, né?... pai nunca teve acesso a esses **[meios para assistir a filmes]**... pai era

²⁵ Deleuze (1983) faz esse percurso até entender que o cinema, em seu processo evolutivo chegou a uma forma platônica, que seria seu ápice – o cinema comercial dos Estados Unidos.

²⁶ Em 3 vídeos, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OVxUvpZUEOI>, em <https://www.youtube.com/watch?v=xq8ZxnCeeHE> e em: <https://www.youtube.com/watch?v=mHXzitY1o40>; acessos em 13 out. 2022.

²⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ga9VcoeBvBk>; acesso em 01 set. 2022.

²⁸ Realizada em 24 jun. 2023.

assim, ele estava aqui sentado, aí do nada ele [35'00"] começava, aí ele mesmo pensava como que ele ia escrever o filme dele, aí ele me chamava: "Anja!", aí eu sentava, aí ele: "a partir de hoje que eu vou...", assim, do nada ele imaginava o filme ...

[37'00"] Que esse sítio já foi a última [...] aquisição dele... mas pai já foi açougueiro, pai já teve bar, já teve restaurante, já trabalhou para os outros, mãe falava que ele trabalhou de ajudante de pedreiro, [...] [38'01"] (Elisângela, 2023, grifos nossos)

Perceba-se que ela ressalta a "falta de acesso" ao cinema, em contraposição aos dias de hoje, em que, graças à internet, "tá tudo mais fácil" de acessar. Corrobora esse ponto de vista quando ela é perguntada: "Você diria assim que no início a família era muito pobre e que ele (Gaguinho) não teve condições de estudar e teve que trabalhar muito cedo porque a família era pobre?" e ela responde afirmativamente²⁹. Na entrevista com Jô (Doc.3), por exemplo, nosso objeto de pesquisa revela que começou a trabalhar com 8 anos de idade. Famílias pobres não podem abrir mão de força de trabalho, o que amiúde resulta nos filhos terem que começar na lida desde crianças. Este é o motivo de Gaguinho permanecer na condição de não-alfabetizado até o fim da vida.

As localidades em que ele residiu, em municípios do interior baiano (Tremedal, Guanambi, Itapetinga), e, em Vitória da Conquista, moradia em bairros populares (Campinhos e Bairro Brasil) e os lugares em que transitou para gravar os filmes (como Simão, Bateias, Itaipu), sempre em localidades das populações mais humildes. Também, já trabalhou para terceiros em funções braçais. Muito embora há também sinais de que, dentro da pobreza, conseguiu estabilidade financeira, a ponto de ser considerado pela filha como um "rico entre os pobres":

[05'00"] Pai tinha... a gente morava nos Campinhos quando ele começou a fazer filmes, porque... ele era bem-sucedido, ele tinha vida estável, classe média, pai foi a vida toda assim apaixonado por sítio. Tinha terrenos, tinha casas, que pai cuidava de carneiro, gado, porco... era uma criação de animais, né. Aves. E aí ele toda a vida foi apaixonado por isso e ele tinha um cavalo que chamava faísca, e aí [06'00"] não sei o que sucedeu e esse cavalo morreu, e aí pai ficou apaixonado por esse cavalo. Carregava a cela nas costas, e aí mainha falava, todo mundo falava... e aí desencadeou essa vontade de fazer filmes depois que mainha separou dele...

[1h18'00"] [...] É que pai veio a ter isso já depois. Nos Campinhos tinha Saul que era o mais rico e pai era o segundo mais rico. Rico que fala assim entre aspas... (Elisângela, 2023, grifos nossos).

²⁹ Este trecho especificamente a partir do minuto 1h18'00" da entrevista.

A filha o considerava como “bem-sucedido” na vida e se refere a ele como de “classe média” e como o “segundo mais rico” do bairro em que moravam – destacando as aspas para o termo “rico”. O próprio Gaguinho nos dirá, pela transcrição da entrevista concedida a estudantes da Uesb, (Doc. 12):

Bom, quando eu comecei minha luta, a minha profissão era açougueiro, comerciante. Aí, quando eu comecei minha luta de menino, meu trabalho, eu trabalhava pra ajudar meus pais, né? Eu saía de São Felipe pra aqui, daqui pra São Felipe, era 14 légua, naquele tempo não tinha carro não, a gente vinha de pé, a gente trazia bode, porco, tocando de São Felipe pra aqui. Era três dias de viagem. Mas quando eu comecei a trabalhar com açougue mesmo, eu tava com oito ano(s). (Gaguinho, 2002, grifos nossos).

Esta pessoa, nascida na pobreza, portanto, com dificuldade de acesso a meios culturais, frequentemente privada de direitos em detrimento da garantia da própria sobrevivência, um dia teve um encontro com o cinema:

A vontade de fazer cinema é o segundo, né, porque a nossa cidade, quando eu era “jovi” eu ia sempre no cinema e Conquista, hoje, se sente assim por não ter cinema, e aonde a juventude vai, às vezes vai até para as droga porque não tem cinema, não tem lugar pra ir, não tem a diversão, não tem nada, né? E quando eu era menino, eu assistia muito cinema e eu comecei a realizar meu sonho em 1995. Tem aquele primeiro filme, que é sobre o povoado do Brejo, depois veio o Defensor da Fauna, né? [...]

Bom, quando eu comecei no cinema, eu tinha 10 anos e “trabaiava” por minha conta própria, açougue, mexia com açougue e eu comecei a namorar com 13 anos, né, naquela época... já era casado e minha diversão era ir no cinema com minha namorada, encontrava com ela namorar, né, todo “sabo” e domingo nós ia... Ia pro Cine Eldorado, pro Poeira, nós chamava Cine Poeira o Ritz lá, nera... E aí gostava do filme. (Gaguinho, 2002).

Esse encontro fazia o menino pobre e trabalhador sonhar. O cinema associado a coisas boas, como nos revelam as palavras “diversão” e “namorar”. Um encontro poderoso, que se prolongou pela vida e cujo resultado se veria mais de 3 décadas depois, quando ele começou a fazer filmes. Nesse ínterim, Gaguinho conheceu o filme Django, entre o fim dos anos 60 e início dos 70. Ao que parece, o fim do matrimônio entre 1993 e 1994 e a constatação de que não o retomaria em 1997, essa emoção, que foi ativada pelo ato de assistir a filmes desembocou em uma vontade de criar seu próprio cinema. Essa é uma hipótese forte, se prestarmos atenção aos dados disponíveis.

Esse é um movimento intensivo, realizado na virtualidade real. Assiste-se a filmes recorrentemente, e em algum momento o espírito se afetou de maneira mais profunda. Algo para além dos movimentos materiais imbricados na ação de se assistir a um filme aconteceu.

Algo mudou no espírito e essa mudança seria combustível para uma criação. Mais para frente, veremos o que nossa base de referenciação empírica nos fornece sobre esse sentimento que se transborda a partir do contato com o cinema, como isso se dava na experiência de visitar as salas de cinema na cidade de Vitória da Conquista.

Por hora, faz-se necessário entender como nos serve o que Bergson (1927) nos alerta para uma diferença de natureza entre o extensivo e o intensivo. Estados intensivos do espírito não se somam nem se subtraem. Já os estados psicológicos que resultam deles podem produzir diferenças maiores ou menores de movimentos corporais quando se desencadeiam e são associados a estados anteriores. A cada vez que foi ao cinema, a emoção de Gaguinho ganhou em profundidade, mas não quer dizer que as memórias formem um bolo similar a uma massa de matéria absoluta. A confusão é natural e o senso comum é sintoma de como é fácil se deixar levar por esta insídia (Bergson, 1927, p. 11). Como o próprio autor diz:

Talvez a dificuldade do problema derive do facto de darmos o mesmo nome e representarmos da mesma maneira intensidades de natureza muito diferente, a intensidade de um sentimento, por exemplo, e a de uma sensação ou de um esforço. O esforço é acompanhado de uma sensação muscular e as próprias sensações ligam-se a certas condições físicas que verosimilmente entram para algo na apreciação da sua intensidade; são fenômenos que ocorrem à superfície da consciência, e que se associam sempre [...] à percepção de um movimento ou de um objecto exterior. Mas certos estados de alma parecem-nos, com ou sem razão, bastarem-se a si próprios: como as alegrias e as tristezas profundas, as paixões reflectidas, as emoções estéticas. A intensidade pura deve definir-se mais facilmente nestes casos simples, em que não parece intervir nenhum elemento extensivo. Efectivamente, vamos ver que ela se reduz a uma certa qualidade ou matiz de que se reveste uma quantidade mais ou menos considerável de estados psíquicos ou, se preferirmos, ao maior número de estados simples que penetram a emoção fundamental. (BERGSON, 1927, p. 18)

Em algum momento, a emoção pelo contato com a Sétima Arte tocou Gaguinho profundamente. Eis aí a “emoção fundamental”. Cada vez que foi ao cinema novamente, um novo estado simples foi perpassando essa emoção. Claro, a reação do corpo pode ter experimentado um volume maior, uma sensação mais intensa. Mas as novas memórias que se juntam após cada repetição não aumentaram a categoria intensiva em si, senão que passaram a conviver com ela, interpenetradas uma na outra. Sobre este aspecto, esclarece melhor Bergson (1927, p. 15-16):

Por exemplo, um desejo obscuro torna-se pouco a pouco uma paixão profunda. Vereis que a fraca intensidade deste desejo consistia, primeiro, no facto de vos parecer isolado e como que estranho a todo o resto da vossa vida

interna. Mas, pouco a pouco, penetrou num maior número de elementos psíquicos, tingindo-os, por assim dizer, com a sua própria cor; e eis que o vosso ponto de vista sobre o conjunto das coisas vos parece agora ter mudado. Não é verdade que vos apercebeis de uma paixão profunda, uma vez contraída, em virtude de os mesmos objectos já não produzirem em vós a mesma impressão? Todas as vossas sensações, todas as vossas ideias vos parecem renovadas; é como uma nova infância. Experimentamos algo semelhante em certos sonhos, em que não imaginamos nada de extraordinário, mas através deles ressoa, porém, não sei que nota original. É que, quanto mais se desce nas profundidades da consciência menos se tem o direito de tratar os factos psicológicos como coisas que se justapõem. Quando se diz que um objecto ocupa um grande espaço na alma, ou até que a ocupa totalmente, apenas se deve entender com isso que a sua imagem modificou o matiz de mil percepções ou recordações, e que neste sentido os penetra, apesar de não se deixar ver. Mas esta representação completamente dinâmica repugna à consciência reflexa, porque gosta das distinções bem demarcadas, que sem dificuldade se exprimem com palavras, e das coisas com contornos muito definidos, como as percebidas no espaço. Irá supor, portanto, que, permanecendo idêntico tudo o mais, um certo desejo passou por grandezas sucessivas: como se pudéssemos ainda falar de grandeza onde não existe nem multiplicidade nem espaço! E assim como a veremos concentrar-se num dado ponto do organismo, para fazer um esforço de intensidade crescente, as contracções musculares cada vez mais numerosas que se efectuam à superfície do corpo, assim também ela fará cristalizar à parte, sob a forma de um desejo que se avoluma, as modificações ocorridas na massa confusa dos factos psíquicos coexistentes. Mas é mais uma mudança de qualidade do que de grandeza.

A cada ida às salas escuras de projecção de filmes, a sensação provocada pela emoção pode ter aumentado, mas a natureza da emoção com o cinema permanece inalterada. A confusão na qual tratamos as coisas do intensivo sob a lógica de aspectos da matéria “não é senão o fantasma do espaço assediando a consciência reflexa” (Bergson, 1927, p. 72). Esta distinção em que estamos insistindo dar alguma profundidade é muito importante para nós, porque define a natureza do que estaremos buscando apreender aqui: o aspecto intensivo da experiência cinematográfica de Gaguinho.

Esse é o conceito do que dura em Bergson, se refere ao tempo qualitativo, intensivo, virtualidade pura. Por isso, uma “duração pura de toda mistura”, diferente de uma duração em que “intervém a ideia de espaço” e é “a forma que a sucessão do nosso eu se deixa viver, quando não estabelece separação entre o estado presente e os anteriores” (Bergson, 1927). Estamos pensando em Gaguinho a verdadeira duração “a que a consciência percebe” e “deveria portanto classificar-se entre as grandezas ditas intensivas, no caso de as intensidades se poderem chamar de grandezas; a bem dizer não é uma quantidade, e quando procurar medi-la, substituiu-se-lhe inconscientemente o espaço” (Bergson, 1927, p. 76). Essa “penetração mútua dos factos de consciência, que constitui a verdadeira duração” (Bergson, 1927, p. 77) proporcionando uma

“multiplicidade indiferenciada” e “sendo essencialmente heterogênea, indistinta e sem analogia com o número” (idem, p. 84) é o movimento intensivo manifesto em nosso objeto de estudo. O que acabamos de trabalhar aqui é parte da natureza do que constitui o virtual. Lobo (2022) vai nos oferecer referência para outro elemento que é o caos, a convivência de todos os possíveis:

Essa dimensão virtual se configura, então, enquanto aquilo que antecede qualquer individuação, sendo, portanto, anterior ao humano, e se refere ao plano dos acontecimentos que pairam sobre todos os possíveis (DELEUZE&GUATTARI 1991/2010, p. 210), por isso é composto de tudo o que foi, é e do que poderá ser, possuindo uma condição intempestiva. A perspectiva virtual, portanto, é pré-condição para existência da atual que, por sua vez, se estabelece apenas como uma expressão, dentre várias possíveis, da dimensão virtual. Dirá Deleuze (1998, p. 121): “Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais”. Com efeito, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual, sendo-lhe coexistente, já “que é a própria consistência do existente” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 134). Neste sentido, Deleuze afirma que o atual é o produto ou o objeto da atualização que pertence ao virtual. Essas virtualidades que rondam o atual são longínquas e diversas, podendo compor-se de memórias e, por isso mesmo, conforme aponta Bergson no paradoxo da contemporaneidade, “a imagem virtual coexiste com a percepção atual do objeto” (DELEUZE, 1996, p. 123), de modo que a lembrança não se forma após o objeto percebido, mas é seu duplo ou reflexo. [...] (LOBO, 2022, p. 25).

Aqui Lobo passeia pelo virtual extremo, dimensão em que não há palavra e nem memória, um nível acima de intensividade, um estágio pré-existente à duração e à qualidade. Ela irá complementar confirmando nossa leitura a respeito:

Desse modo, o virtual se mostra como o caos em si, que “diz respeito às infinitas possibilidades de cada meio ainda sem determinação num fluxo vertiginoso” e que se faz inseparável de um corte que com ele crie algo (AMANCIO, 2018, p. 130). Por conseguinte, esse fluxo dinâmico e caótico, é povoado por ideias que aparecem e desaparecem sem se desenvolverem por completo, de modo a coincidirem e confundirem com a própria indeterminação. Dirão Deleuze e Guattari: O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço (DELEUZE&GUATTARI, 1991/2010, p. 53). (LOBO, 2022, p. 26).

Por aí vemos que é necessário já estar pelo menos na qualidade para executar, por via da arte, um corte nesse virtual caótico. E aí a memória entra na dinâmica da obra de arte. Sem dúvida em Gaguinho é a memória de Django que possibilita o corte – embora não esteja sozinha aí na lembrança pura, também não nas imagens que se formam a partir dela. Essa memória do

ícone do *western spaghetti* deu forma que excluiu vários possíveis e também forneceu um marco imagético ao personagem de nossa análise. Infelizmente, o encontro de nosso objeto de estudo com o personagem do Far Oeste italiano e espanhol que inspira em grande parte o Tonis Lima, não esteve ao alcance de nossa pesquisa. Ele próprio nunca o citou diretamente quando foi entrevistado. É verdade que não se constatou nessas ocasiões, pelos materiais que originaram nosso arquivo, que algum entrevistador tenha lhe perguntado diretamente sobre o exato momento em que ele conheceu o famoso personagem. Pelo geral, foi perguntado sobre sua paixão pelo cinema, porém o fez sem citar nada sobre o Django. Como foi decupado no Doc. 3, Jô Soares já tinha perguntado sobre o trabalho com as filmagens e ele tinha respondido que a separação da esposa é que tinha “feito sua profissão de artista”³⁰. Quando perguntado pela paixão sobre o cinema, ele insiste na resposta:

Jô: "Aaah... como é que surgiu essa paixão pelo cinema assim, Tonis?" [4'52"]
 Gaguinho: "Quando a mulher levou tudo que eu tinha, eu fiquei no sítio... é eu fiquei 4 anos no sítio e ai eu achei que eu devia ser um artista de cinema [...]"

Em suma, Gaguinho não se remete ao momento em que se emocionou com o cinema – menos ainda ao que conheceu Django. Manteve-o em sua memória na mais recôndita intimidade. Também na transcrição da entrevista que ele concedeu aos estudantes do Curso de Comunicação Social da Uesb, Ronny Meira, Macelle Khouri, Raquel Costa e Paulo Pereira³¹, como consta em nosso Doc. 12, a primeira pergunta já cobrava dele sobre essa paixão: “Conte um pouco sobre essa sua vontade de fazer cinema e, principalmente, como você começou a fazer cinema”. A resposta, como vimos anteriormente, também não menciona o Django. Mas sem dúvida é no Doc.3 que temos o momento no qual aparece uma dificuldade de Gaguinho de falar de suas influências:

[07'00"] [...] Jô: [...] "Ô Tonis, que tipo de filme você viu... você deve gostar de cinema, ou não?"
 Gaguinho: "Dos filmes que nós viu ai [?] o que eu mais gostei foi Sansão e Dalila [07'42"] e nós temos o plano para fazer o quarto lançamento de Sansão e Dalila, fazer o papel dele..."
 Jô: "Você quer refilmar o Sansão e Dalila?"
 Gaguinho: "Não, nós que fazer o papel dele, nós não quer [...] [?]"
 Jô: "Mas você já teve esse filme Sansão e Dalila [...], você quer fazer uma outra versão..."
 Gaguinho: "É, uma outra versão..."
 Jô: "Além de Sansão e Dalila, que outro filme você gostou?"

³⁰ Aos 03'20" do vídeo no YouTube.

³¹ A entrevista, ocorrida em 30 de maio de 2002, era para o projeto de graduação em Comunicação-Jornalismo, que consistia em publicar uma Revista sobre memória da atividade de cinema em Vitória da Conquista.

Gaguinho: "Tem esse outro Tonis Mata por Amor..."
 Jô: "Não, filme dos outros, filme americano..."
 Gaguinho: "Não, não quero fazer filme americano, quero fazer filme brasileiro..."
 Jô: "Mas você já viu muito filme americano?"
 Gaguinho: "Já assisti filme americano... filme de cowboy..."
 Jô: [...] "Qual?"

Neste momento (08'21" do vídeo do YouTube), Gaguinho simplesmente deixou Jô sem resposta. Com alguma insistência, Gaguinho quebra o silêncio e fala que se inspira no "Dijangui", a quem se refere como "aquele lá do caixão". Nada além disso³².

2.2 Dois planos, uma compreensão

Se Deleuze e Guattari (2010, p. 73) dizem que "pensamento é criação" e Bergson nos diz que "criação significa, acima de tudo, emoção" (Bergson, 1978, p. 36 apud Nunes, 2022, p. 24), por esta linha que estamos seguindo, temos o tripé EMOÇÃO - PENSAMENTO - CRIAÇÃO. Claro que "emoção" não no sentido do sentimento primário, que resulta de uma afecção imediatamente posta. Se refere ao nosso encontro com a virtualidade. Seguimos esse sentido que Bergson dá à emoção:

Digamos que o problema que inspirou interesse é uma representação dobrada por uma emoção, e que a emoção, sendo ao mesmo tempo a curiosidade, o desejo e a alegria antecipada de resolvermos um problema determinado, é única como a representação. É ela que impele a inteligência em frente, apesar dos obstáculos. É ela sobretudo que vivifica, ou antes vitaliza os elementos intelectuais com os quais fará corpo, recolhe a todo o momento o que virá a poder organizar-se com eles e obtém, por fim, do enunciado do problema o seu desabrochar em solução. O que não será isto na literatura e na arte! A obra genial saiu, as mais das vezes de uma emoção única no seu género, que teríamos crido inexprimível, e que quis exprimir-se. Mas não acontecerá o mesmo com toda a obra, por imperfeita que seja, em que entra uma parte de criação? (BERGSON, 1978, p. 37, apud NUNES, 2022, p. 25)

Por isso, pensar explorando a potência criadora da vida que está latente em nós, proporciona à inteligência se tornar melhorada com o que ela abastece a consciência não mais com direcionamentos pontuais, mas com agenciamentos abrangentes. A consciência, por sua vez, deixa de operar por coordenadas cartesianas, e passa a desenvolver ordenadas com

³² Faltou sensibilidade ao Jô nesta pergunta, visto que, se seu interlocutor é uma pessoa desde sempre não-alfabetizada, o mais natural é que não se lembre dos filmes aos quais assistiu, simplesmente porque não há leitura pra reforçar essa memorização dos títulos assistidos.

velocidade e compreensão infinitas. Essa é a emoção criadora, que na filosofia leva à geração de conceitos e planos de imanência e que na arte proporciona perceptos inéditos e planos de composição (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 37). São dois campos distintos que operam cortes no caos virtual.

Na filosofia se criam conceitos, se traçam planos de imanência e se trabalha com personagens conceituais. Na arte se chega a afetos e perceptos ao se traçar um plano de composição, povoado por personagens estéticas. Temos como nutrir nossa compreensão sobre o cinema de Gaguinho pelas duas vias – desde que não percamos de vista as diferenças entre as duas, já que “o plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro” (Deleuze, Guattari, 2010, p. 89).

Aqui há um espaço que nosso exercício teórico encontra para um deslizamento dos planos, mas apenas para efeito de entendimento. Pronto procederemos a ver como a criação de conceitos feita por Deleuze (1983) para o cinema nos ajuda a distinguir dois movimentos intensivos no cinema de Gaguinho.

2.2.1 Uma imagem-ação aleatoriamente deformada

Falaremos agora da imagem que Gaguinho capturou e usou como inspiração para as aventuras de Tonis Lima. É preciso voltar um pouco no tempo e aplicar a ótica de Deleuze (1983) sobre a história do cinema, na fase em que se encontrava por volta de 1910, a imagem-movimento foi primeiramente o grande atrativo do cinema. Mas o público acostumou-se à essa fotografia do movimento – ela deixou de ser novidade –, passando a demandar que os movimentos estivessem dentro de uma narrativa que conta uma história. Isto é, passou-se a querer que os movimentos se prolongassem em ações, tivessem uma finalidade, um marco teleológico, por assim dizer. Por isso, nos primórdios do cinema, a imagem-movimento foi substituída por outra imagem, a de uma ação sendo executada no interior simbólico do filme – uma imagem-ação³³.

³³ Deleuze trabalhará todo o livro **Imagem-Movimento** (1983) para produzir esta síntese. A perspectiva histórica que trabalhamos aqui vem de Flávia Cesarino Costa, na obra *História do Cinema Mundial* (Mascarello, 2006, pp. 21, 23), ela destaca que até antes de 1915 os filmes “em sua ampla maioria compostos por uma única tomada e pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa”. Georges Méliès teria sido o pioneiro nos filmes de ficção, até 1912, quando o cinema “toma narrativa própria” e sua empresa vai à falência. Essa narrativa própria é justamente a configuração da imagem-ação que Deleuze aponta.

A imagem-movimento não foi abandonada, já que a ação mantém o movimento no centro do palco. Só que não é mais um movimento puro, é um movimento prolongado, resultado de algo que foi percebido e processado por um intervalo, num esquema sensório-motor de consciência. Essa é a imagem-ação, conceito criado filosoficamente. Se há um esquema sensório-motor se efetivando na imagem cinematográfica, se a ação assume a centralidade dessa imagem, os outros momentos da consciência movida pela inteligência subtrativa devem aparecer também na tela. Ou seja, se há ação, algo tem que ser percebido e alguém tem que se afetar para que haja a decisão que originou a ação³⁴.

Portanto, a imagem-ação pode até ser efetivada por si, mas exprime uma completude maior quando precedida de uma imagem-percepção, enquanto recorte daquilo que interessa da realidade a quem irá agir, seguido de uma imagem-afecção, onde vemos no rosto do personagem como aquilo que foi percebido o afetou³⁵. Acompanhada por estas duas imagens, a imagem-ação pode servir ao seu propósito: revestir a imagem-movimento com uma história fictícia.

Deleuze é muito claro com relação a estes três tipos de imagem, às quais ele chamou de “avatars da imagem-movimento” do cinema. Mas antes, ele define o plano de imanência, compondo-o com as ideias bergsonianas:

Este conjunto infinito de todas as imagens constitui uma espécie de plano de imanência. Nesse plano a imagem existe em si. Esse em si da imagem é a matéria: não algo que estaria escondido atrás da imagem, mas, ao contrário, a identidade absoluta da imagem e do movimento. A identidade da imagem e do movimento que nos leva a concluir que a identidade da imagem-movimento e da matéria são idênticas. “Dizei que meu corpo é matéria, ou dizei que ele é imagem...” A imagem-movimento e a matéria fluente são a mesma coisa. Seria esse universo material o mesmo do mecanismo? Não, pois (como demonstrará A evolução criadora) o mecanismo implica sistemas fechados, conjuntos finitos; ele os torna possíveis pela exterioridade de suas partes. Mas ele próprio não é uno. É um conjunto, mas um conjunto infinito: o plano de imanência é o movimento (a face do movimento) que se estabelece entre as partes de cada sistema e de um sistema ao outro, a todos atravessa, embaralha, e os submete à condição que só impede de serem absolutamente fechados. Portanto, ele é um corte; mas apesar de certas ambiguidades de terminologia de Bergson, não se trata de um corte imóvel instantâneo, mas de um corte móvel, um corte ou perspectiva temporal. É um bloco de espaço-tempo, pois lhe cabe a cada vez o tempo do movimento que nele se opera. Haverá até uma série infinita de tais blocos ou cortes móveis, que serão como tantas outras apresentações de plano, correspondendo à sucessão dos

³⁴ A inteligência, segundo Bergson é orientada para a ação, e, nesse sentido, se atém à percepção, que por sua vez capta da realidade aquilo que interessa ao indivíduo diretamente. É dessa forma que a finalidade teleológica se torna um corte imóvel, que por si já contamina o movimento com imobilidade (Bergson, 2005, p. 339)

³⁵ Não há parte do corpo melhor para mostrar esse afeto, o rosto há de ser o lugar privilegiado dessa imagem-afecção, embora não o único meio dela se manifestar, conforme veremos mais adiante.

movimentos de universo. E o plano não é distinto dessa apresentação dos planos. Não é mecanismo, é maquinismo. O universo material, o plano de imanência, é o agenciamento maquínico das imagens-movimento. Há aqui um extraordinário avanço em Bergson: é o universo como cinema em si, um metacinema e que implica sobre o próprio cinema uma visão completamente diferente daquela que Bergson propunha em sua crítica explícita. (DELEUZE, 1983, p. 99-100).

De posse desse plano de imanência, Deleuze irá colocar que “o primeiro avatar da imagem-movimento” é “a imagem-percepção” (DELEUZE, 1983, p. 107), logo define que “o que chamamos propriamente de ação é a reação retardada do centro de indeterminação” e, entendendo a ação como um prolongamento da percepção, colocará que a imagem que lhe cabe, a imagem-ação, é “o segundo avatar da imagem-movimento” (DELEUZE, 1983, p. 108). O terceiro e último é o que responde por aquilo que preenche o intervalo de indeterminação. É uma afecção, a maneira como quem percebeu foi tomado por “uma parcela de movimentos exteriores que “absorvemos”, que refratamos, e que não se transformam nem em objetos de percepções nem em atos do sujeito”, ou o que Deleuze cita de Bergson em “Matéria e Memória”, a afecção é “uma espécie de tendência motriz sobre um nervo sensível” ou, nas palavras do próprio Deleuze, “um esforço motor numa placa receptiva imobilizada” (DELEUZE, 1983, p. 109).

Na síntese final do capítulo, Deleuze vai traduzir estas imagens filosoficamente pensadas em expedientes técnicos do cinema. Isto é, fala na prática quais planos³⁶ materializam os conceitos dos avatares da imagem-movimento. Em suas palavras:

Um filme nunca é feito com uma única espécie de imagem: por isso, chama-se precisamente de montagem a combinação das três variedades. A montagem (num de seus aspectos) é o agenciamento das imagens-movimento, portanto, o interagenciamento das imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação. Um filme, pelo menos em suas características mais simples, ainda apresenta sempre a predominância de um tipo de imagem, podendo-se falar de uma montagem ativa, perceptiva ou afetiva, de acordo com o tipo predominante. Afirmou-se muitas vezes que Griffith havia inventado a montagem ao criar precisamente a montagem de ação. Mas Dreyer inventará uma montagem e até um enquadramento de afecção, com outras leis, na medida que a paixão de Joana d’Arc é um filme quase exclusivamente afetivo. Viértov é talvez o inventor de uma montagem propriamente perceptiva, que todo o cinema experimental desenvolverá. Às três espécies de variedades podemos fazer corresponder três espécies de planos espacialmente determinados: o plano conjunto seria sobretudo uma imagem-percepção, o plano médio, uma imagem-ação, o primeiro plano, uma imagem-afecção. Mas, ao mesmo tempo, segundo uma indicação de Einsestein, cada uma dessas imagens-movimento é um ponto de vista sobre o todo do filme, uma maneira

³⁶ Planos aqui definidos como as células das cenas de um filme, quando uma imagem visual sofre um corte de edição e montagem dando lugar à imagem visual seguinte.

de captar esse todo, que se torna afetivo no primeiro plano, ativo no plano médio, perceptivo no plano de conjunto, cada um desses planos deixando de ser espacial para tornar-se, ele próprio, uma “leitura” do filme inteiro. (DELEUZE, 1983, p. 117).

Dissemos na nossa introdução que a primeira ponte entre Gaguinho e esta teoria de Deleuze se deu no filme “Tonis Lima Mata por Amor”, o falso. Nele, identificamos estes mesmos avatares na sequência percepção-afecção-ação, de modo que ali, de forma inequívoca, há um conceito cinematográfico, tanto pela via filosófica quanto no que se refere a uma técnica de conceber imagens que chamamos de “cinematográficas”.

Figura 7 - Imagem Percepção (plano conjunto) no falso Tonis Lima Mata por Amor (2001)



Figura 8 - Imagem-afecção (Close Up) no falso Tonis Lima Mata por Amor (2001)



Figura 9 - Imagem-ação (plano médio) no falso Tonis Lima Mata Por Amor (2001)



Voltemos à base bergsoniana que nos possibilita pensar isto tudo, pela ótica precisa de Maciel Jr sobre este ideário:

Esse aspecto originário da subjetividade confere à duração identidade com a realidade espiritual. Bergson concebe o espírito como um movimento de

diferenciação que avança retendo os momentos presentes para conservá-los como experiência passada; ao mesmo tempo em que imprime no presente a sua marca, modificando-o continuamente. Nesse sentido, podemos compreender o espírito como uma força contraente e cumulativa de todas as excitações oriundas do mundo material. Contraí as excitações que contempla, e, ao contraí-las, funde-as em uma qualidade distinta. Tais qualidades, por sua vez, entrarão em um prolongamento com um fluxo interior de emoções profundas que se prolongam às vizinhanças das experiências imediatamente passadas. O resultado é um presente vivo espesso, composto de uma multiplicidade qualitativa, onde os termos se interpenetram: tempo onde passado e futuro implicam-se em sua própria espessura. (MACIEL JR, 2017, p. 41-42).

Falamos do devir extensivo da imagem dos curtas de Gaguinho, como ele implica uma mudança qualitativa. Essa mudança tem dessa multiplicidade que Maciel Jr nos chama a atenção. Isto é, tem outros devires interpenetrados com ele, concomitantes e de naturezas intensivas distintas. São movimentos de diferenciação avançando enquanto o espírito de Gaguinho os reteve conservando-os em experiência passada. Assim essa força contraente e cumulativa de todas as excitações do mundo material acumulou o passado na duração do criador de Tonis Lima. É por esta via que o trabalho cinematográfico de Gaguinho é uma memória de vários devires se processando os quais se disparam novamente – até hoje – a cada vez que os filmes são assistidos por alguém.

Vamos aos devires que compõem essa imagem dos filmes de Tonis Lima. Dizíamos, desde que falávamos de Bergson, que a ação é a motivação do esquema sensório-motor da consciência. Ela é veículo de uma vontade que se engendrou no nosso intervalo de indeterminação, pelo direcionamento proporcionado pela nossa inteligência, dentro de nossos interesses. Este movimento perenemente irmanado com a consciência tem em cada repetição efetuada uma situação percebida e que a ação visa a modificar, para gerar uma situação que se aproxime de nossa intenção ao agir. Representando a situação de partida com a letra S e a situação que se modifica com a ação como S', temos a ação A como meio dessa modificação. Disto se deduz a fórmula básica da ação, que podemos equacionar como: SAS'. Talvez seja essa a operação que Deleuze (1983) faz para pensar a fórmula básica da imagem-movimento no cinema:

Abordemos agora um campo mais fácil de definir: os meios derivados assumem sua independência e passam a valer por si mesmos. As qualidades e potências já não se expõem em espaços quaisquer, já não povoam mundos originários e, sim, se atualizam diretamente em espaços-tempos determinados, geográficos, históricos e sociais. Os afetos e as pulsões só aparecem encarnados em comportamentos, sob forma de emoções ou de paixões que os regulam e desregulam. É o Realismo. É verdade que há toda espécie de

transição possível. Já era uma tendência do expressionismo alemão instalar suas sombras e seus claros-escuros em espaços física e socialmente definidos (Lang, Pabst). Inversamente, um meio determinado pode atualizar uma potência tal que ele próprio vale como um mundo originário ou um espaço qualquer: é o que se vê no lirismo sueco. O realismo se define ainda por seu nível específico. Nesse nível, ele não exclui de modo algum a ficção, e até o sonho; pode compreender o fantástico, o extraordinário, o heroico e, sobretudo, o melodrama; pode comportar um exagero e uma desmedida, mas que lhe são próprios. O que constitui o realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; meios que atualizam e comportamentos que encarnam. A imagem-ação é a conexão entre os dois e toda a variedade dessa conexão. É esse modelo que consagrou o triunfo universal do cinema americano, a ponto de ter servido de passaporte para os autores estrangeiros que contribuíram para a sua constituição. (DELEUZE, 1983, p. 219).

Não há dúvidas de que Gaguinho buscava, conscientemente, este Realismo aqui. Nem ele mesmo sabe, mas quando conversou com um dos integrantes da ProVÍdeo que toparam ajudá-lo a gravar algumas das cenas, Alexandro da Silva, aos 06'05" de nosso Doc. 7, a transcrição do documentário de Alice Pio:

Lá no cemitério mesmo... ele foi fazer uma locação lá e falou: "vai ficar todo mundo ali, nós vamos fazer uma barreira pra não se plantar mais andu". Ai ele pegou a escopeta dele, não sei quantos tiros na frente, mirou no meio do povão e ascendeu cada foguete, ascendeu e 'dun! dun! dun!' no povão, o povão saiu correndo... né... perigoso uma bomba daquela estourar na perna, de pegar no corpo, e, né, e causar algum acidente... ele falou bem assim, nós vamos fazer uma filmagem... vamo fazer uma briga dentro daquela taboa. E ai a gente observando, né. Rapaz, o pau quebrava de verdade! Pau, murro, chute, pesada, segurava no pescoço do amigo dele, e o pau... rapaz, a gente morria de rir. [**A gente**] Falava "mas isso ai machuca" [**e ele respondia**] "A imagem tem que ser real!". (Alexandro, 2016, grifos nossos)

Gaguinho não sabia que esse real ao qual ele se referiu definia o estilo a que ele queria chegar. Ele tem no Realismo uma motivação, como modelo, por essa busca do “real” ao qual ele se refere. De onde ele extrai essa necessidade do real? Dos filmes a que ele assistiu, como vimos nos trechos que extraímos do Doc. 12 e do Doc. 3, nos quais ele fala para os alunos de Comunicação que frequentava as salas de cinema de Conquista e com Jô, que ele assistiu a muitos filmes de “cowboy” americanos, respectivamente. E assim mesmo, sem sequer imaginar o que significam os avatares da imagem-movimento, ele chega a uma definição que já mencionamos aqui, como vemos no Doc. 12:

Acho o seguinte. Eles acha a mentalidade que... quando o cara já tem estudo, o cara já é estudado... eu levo mesmo pra mostrar a realidade... Tonys, cê vai rodar o filme, faz um filme de amor. De amor, não, meu filme é de ação (riso), de amor com mulher não, amor com mulher na cama, tenho... Filme pode ser minha esposa, tá no filme, não tem negócio de amor não. Ela não me conhece,

eu não conheço ela, se é pra bater, é pra bater, se é pra matar, é pra matar; é filme (risos). Cê num pode beijar ninguém ni filme... se é pra bater, é pra bater; se é pra bater é pra matar; agora o amor é em casa, na cama. (Gaguinho, 2002).

Esse “filme de ação” dito aí é a própria imagem-ação à qual nos referimos agora há pouco. Eis o que a constitui:

O meio atualiza sempre várias qualidades e potências. Nelas, ele opera uma síntese global, ele próprio é *Ambiência* ou o *Englobante*, enquanto as qualidades e as potências tornaram-se forças no meio. O meio e suas forças se encurvam, agem sobre a personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ela é apanhada. A personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder à situação, ou a modificar o meio ou o seu nexo com o meio, com a situação, com outras personagens. Ela deve adquirir um novo modo de ser (*habitus*) ou elevar seu modo de ser à altura das exigências do meio e da situação. Daí decorre uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação. Tudo é individuado: o meio enquanto este ou aquele espaço-tempo, a situação enquanto determinante e determinada, a personagem coletiva tanto quanto individual. E, como vimos, de acordo com a classificação das imagens de Pierce, é o reino da “secundidade”, lá onde tudo é por si mesmo dois. No meio já podemos distinguir as qualidades-potências e o estado das coisas que as atualiza. A situação e a personagem ou a ação são como dois termos ao mesmo tempo correlativos e antagônicos. A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesma. Enfim, a nova situação que decorre da ação forma um par com a situação inicial. Eis o conjunto da imagem-ação, ou pelo menos sua primeira forma. Ela constitui a representação orgânica, que parece dotada de sopro ou de respiração. Pois ela se dilata do lado do meio e se contrai do lado da ação. Mais precisamente: ela se dilata ou se contrai de ambos os lados de acordo com os estados da situação e as exigências da ação. (DELEUZE, 1983, p. 219-220).

Nos 4 curtas de Gaguinho, o herói Tonis Lima é desafiado por um meio englobante, e, claro, ele tira de letra. A situação sempre muda inegavelmente: as mocinhas ganham um salvador, as pessoas “fracas” e “desamparadas” terminam mais protegidas e o mundo mais “justo”, com alguns bandidos a menos. Na sequência de sua obra sobre cinema, Deleuze chega à fórmula que citamos há pouco, que não é deduzida nesses termos por Bergson, mas que é dedutível a partir de sua teoria. Esta passagem é de uma culminância vital para nós³⁷:

³⁷ Nesta citação é necessário falar da presença de Charles S. Pierce, de quem Deleuze vai buscar os signos descritos aí no trecho extraído. Pierce é definido por Mostafa como o responsável pela terceira grande corrente da semiótica – sendo seu sucessor o próprio Deleuze (MOSTAFA, 2010, p. 54). No entanto, há ressalvas importantes, já que Deleuze tem uma maneira distinta de conceber esses signos quando fala de cinema. Pierce concebe o signo como “uma imagem que vale por outra imagem (seu objeto), com referência a uma terceira imagem que constitui o “interpretante” dele, sendo este, por sua vez um signo ao infinito” (MOSTAFA, 2010, p. 68) e já Deleuze distinguiria sua visão da de Pierce por reconhecer que o signo tem uma “imagem de composição bipolar” com signos de gênese e de composição, sendo os primeiros aqueles elementos que se prolongam nas imagens seguintes e os que compõem situações entre as imagens. Aí estaria uma diferença fundamental já que Pierce não faria

No conjunto pode-se dizer, no entanto, que há como que duas espirais inversas, uma que se retrai rumo à ação e a outra que se alarga rumo à nova situação: uma forma de porta-ovo ou de ampulheta que apreende simultaneamente o espaço e o tempo. Essa representação orgânica e espiralada tem por fórmula S-A-S' (da situação a situação transformada por intermédio da ação). Tal fórmula parece-nos corresponder ao que Burch designava como “grande forma”. A imagem-ação, ou representação orgânica tem dois polos, ou melhor, dois signos, um que remete sobretudo ao orgânico e o outro ao ativo ou ao funcional. Chamamos o primeiro de synsigno, conformando-nos parcialmente a Pierce: o synsigno é um conjunto de qualidades-potências enquanto atualizadas num meio, num estado de coisas, ou num espaço-tempo determinados. O segundo polo, gostaríamos de chamá-lo de binômio, para designar qualquer duelo, isto é, o que é propriamente ativo na imagem-ação. Há binômio assim que o estado de uma força, remete a uma força antagônica e particularmente quando, sendo uma das forças “voluntária” (ou ambas), ela envolve em seu próprio exercício da outra força: o agente age em função do que pensa que o outro vai fazer. Os fingimentos, as exibições, as armadilhas são, portanto, casos de binômios exemplares. Num western, o momento do duelo, quando a rua se esvazia, quando o herói sai e caminha com um porte muito particular, esforçando-se para adivinhar onde o outro está e o que vai fazer, é um binômio por excelência. (DELEUZE, 1983, p. 220-221).

Nada mais útil para nós do que estas ideias assim expressadas. Nos deu a culminância de que dizíamos por definir aquilo que Gaguinho buscava com seu cinema, produzir uma imagem-ação como no *western*. Essa culminância é justamente o que a filosofia, como vimos, chamou de a “Grande Forma do filme”.

Era o que Gaguinho queria atingir quando criou seu próprio cinema. Queria uma SAS' genuína. Este é o segundo devir que, a nosso ver, se processa em sua imagem, e que convive com o devir entre o vídeo comum e o cinema de fato. Os dois movimentos de mudança qualitativa são concomitantes: transformou-se o vídeo em filme ao mesmo tempo que buscava chegar a uma Grande Forma do filme. Mas a missão que envolvia este segundo devir era, ironicamente, grande demais para o cineasta.

O baixíssimo orçamento em que ele deu vida aos seus curtas geraram uma imagem-ação muito frágil. Dessa forma, a tentativa de se chegar a essa Grande Forma do filme já nasceu fracassada. No mais, os signos desta forma não ganharam força, acabaram se misturando com o signo do outro devir, chegando a um resultado distinto. Então a tentativa resultou num tropeço, que aos olhos de quem assiste aos filmes de Tonis Lima é engraçado, em lugar de

referência a um “todo de relações” (MOSTAFA, 2010, p. 69). Dito de outro, modo, Pierce teria oferecido uma semiótica material dos signos, sem levar em conta o tempo. Ainda com esta diferença, Pierce parece que foi o caminho para Deleuze fugir das outras duas correntes da Semiótica, aquela marcada pela Semiologia de Saussure e a do sintagma no cinema, de Christian Metz (que equivalia o plano cinematográfico, o que aparece entre dois cortes, à palavra escrita), ambas na contramão das ideias deleuzianas em todos os aspectos.

“grandioso” e “excitante”. Essa deformidade da imagem-ação no cinema de Gaguinho resulta num terceiro devir, atingido involuntariamente.

Nada ilustra melhor isso do que o depoimento de William Soares em nosso Doc. 18. Quando perguntado qual foi a sensação que ele teve quando assistiu ao “Defensor da Fauna” com seus amigos, a expressão dele resume bem esse tropeço que gera o riso:

[06'53"] Oxe a gente pocou na risada [risos] demais porque a gente achou muito massa porque era um cara conhecido, né? Gaguinho, que a gente [07'00"] já conhecia, fazendo um filme atuando, mano o cara era o maior faroeste dando umas porradas, era mó engraçado [risos]. Vêi, a gente riu demais com esse cara... e até hoje ri, quando eu assisto... (Soares, 2023, grifos nossos)

Ele também revela que esse “pocar na risada”, que, na gíria popular de Vitória da Conquista, significa gargalhar, acontecia com o público assistindo aos filmes, acontecia no set de filmagem com os atores e atrizes improvisados (as):

[02'35"] A filmagem no dia que a gente chegou, ele estava fazendo a filmagem no cemitério, que ele estava reunido com a galera na porta e a gente foi de bicicleta lá pro Kadija só pra ver isso...

[02'52"] [...] o filme da gravação, porque a gente tinha uns amigos em comum que era de lá dos Campinhos, aí eles é que informaram a gente: "ó vêi, Gaguinho vai gravar o filme lá nos Campinhos é hoje [03'00"], sacana".

[03'55"] A gente chegou lá viu aquele povo reunido, e Tonis Lima mandando pra todo lado, e ele com aquela arma [04'00"] presa perto dele toda hora, não soltava aquela arma ali, aí teve uma hora que ele conversou com o cara... e a gente achou que ia rolar os tiros e tudo [...].

[04'43"] Era um pouco caótico, o povo ficava rindo, entendeu? [risos] [...] todo mundo ficava rindo, pocando na risada... (Soares, 2023, grifos nossos)

Estes fragmentos da nossa entrevista com William mostram que havia um burburinho nos bairros Patagônia, Kadija e Campinhos toda vez que Gaguinho ia gravar. As crianças se comunicavam umas com as outras, de bairros diferentes, para se encontrarem e irem assistir à filmagem. Por esse depoimento, vemos que Tonis Lima era, literalmente, uma celebridade para a população desses bairros.

William fala que sua percepção desse evento específico que ele narrou para nós era a de que ele estava assistindo à gravação de um filme de verdade (aos 04'32" da entrevista). Vemos que a afecção dos garotos, provocada pela Grande Forma na adrenalina da imagem-ação está aí transmitida, quando William falou em “faroeste” e em “porradas” e na expectativa de testemunhar ao vivo algum tiro da bazuca de Tonis Lima. Mas vimos pelo “pocar na risada” que outra forma se manifesta aí: a do esquema sensório-motor invertido que se efetiva no burlesco.

2.2.2 A Pequena Forma indesejada

Quando William fala em “pocar na risada”, sabemos bem ao que ele se refere. Um dia estive me preparando para uma aula com o professor Rogério Oliveira, a disciplina Memória e Imagem, ministrada entre agosto e outubro de 2022, para cumprir os créditos do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) da Uesb. A missão era divulgar a pesquisa sobre o cinema de Gaguinho em uma série de vídeos a serem exibidos na TV universitária no fim daquele ano. Antes de minha participação, houve um ensaio.

Todos os alunos da disciplina reunidos para esse momento, quando foi minha vez, optei por introduzir o vídeo com o pronunciamento de Gaguinho à Câmara de Vereadores em 2009, do jeito como está em nosso Doc. 7, na entrada do documentário de Alice Pio. No momento em que o áudio começou a rodar, prestei atenção à atitude das pessoas ao escutar o áudio, especialmente na reação do professor Oliveira. O momento específico que nos interessa é quando Gaguinho diz que tem certeza de que iria ganhar o “Oscro”³⁸. Se referia ao Oscar, o maior prêmio de Hollywood. Do jeito como ele fala, a letra ‘c’ parece meio que fundida à letra ‘r’.

Quando Gaguinho profere a palavra, aí está o que tinha previsto. A sala toda deu risada. O professor ainda ajeitava seu notebook, olhando para a tela. Estava com uma expressão neutra, e, logo que ele escuta sobre o “Oscro”, lhe veio à face um sorriso sincero. Os outros alunos também riram da mesma forma. É uma das duas reações mais comuns quando Tonis Lima aparece na cena da vida – a outra, já frisamos, é o repúdio à sua imagem, que leva as pessoas a classificá-lo como um não-cinema.

Esse repúdio é efeito da Grande Forma SAS’ que é a pretendida por Gaguinho, mas que naufraga já de saída. E esse soçobro é por si motivo de riso, da parte do público. Vejamos como orientar o entendimento que estamos buscando sobre esse aspecto risível da imagem de Tonis Lima. Deleuze chegou à fórmula do cinema da imagem-movimento. Logo após isso, identificou outra fórmula, derivada desta, e que responde pelo gênero que conhecemos como comédia.

Observando os filmes do burlesco, Deleuze entendeu que neles há um esquema sensorio-motor invertido. Se na Grande Forma vamos da situação à ação como esquema básico da imagem-movimento, isto é, temos que S vai para A – uma SA –, no filme de comédia partimos da ação para a situação, então é A que é a origem e S o destino – temos aí uma AS, portanto. Nas palavras do próprio criador do conceito:

³⁸ A fala editada de Gaguinho acontece logo na abertura do documentário, sem imagem, tudo preto e apenas a voz.

É preciso considerar agora um outro aspecto completamente diferente da imagem-ação. Se a imagem-ação reúne “dois”, em todos os níveis, é normal que ela mesma tenha dois aspectos diferentes. A grande forma SAS’ ia da situação à ação, que modificava a situação. Mas há uma outra forma que vai, ao contrário, da ação à situação, rumo a uma nova ação: ASA’. Desta vez é a ação que revela a situação, um pedaço ou um aspecto da situação, o qual desencadeia por sua vez uma nova ação. A ação avança às cegas e a situação se revela na escuridão ou na ambiguidade. De ação em ação, a situação surgirá pouco a pouco, variará, e finalmente se esclarecerá ou conservará seu mistério. Chamávamos de grande forma a imagem-ação, que ia da situação como englobante (synsigno) à ação como duelo (binômio). Por comodidade, chamaremos pequena forma a imagem-ação que vai de uma ação, de um comportamento ou de um *habitus* a uma situação parcialmente revelada. É um esquema sensório-motor invertido. Uma representação desse teor não é mais global, e sim local. Ela não é mais uma espiral, e sim elíptica. Não é mais ética, e sim comédica (dizemos “comédica” porque esta representação dá lugar a uma comédia, embora não seja necessariamente cômica e possa ser dramática). O signo de composição dessa nova imagem é o índice. (DELEUZE, 1983, p. 245).

As ações vão indicando alguma coisa, que vai aprofundando os sentidos do público nessa direção. Quando a situação aparece, uma espécie de surpresa se revela de forma jocosa. É assim que se instaura o signo do índice. E a sensação risível se efetua já na ação; ela própria já é engraçada e a situação, no mais das vezes, dá um pico de êxtase a esse burlesco. Acontece outras vezes em que as ações parecem normais, se remetem a um fato banal cotidiano, ou a momentos simples, aparentemente comuns. Instala-se uma seriedade provisória e, quando a situação se revela, o público vai do sério ao riso, tendo a afecção engraçada multiplicada pelo estado “sério” em que as ações estavam mergulhadas e fizeram quem assiste ao filme mergulhar junto com elas.

Talvez seja por isso que Deleuze chama o índice de “imagem-raciocínio” (1983, p. 247), porque ao indicar uma situação que não está dada, age como uma pista dessa situação. Ou seja, exige que quem assiste à imagem faça conexões, relações e pequenas conclusões. No caso de um índice que deixa dúvida sobre a situação, que indica duas (ou mais) possibilidades, Deleuze (1983, p. 247) irá falar em “índice de equivocidade”. Nessa sequência, deduz o que chamou de “lei do novo índice”: “uma diferença muito pequena na ação ou entre duas ações induz uma distância muito grande entre duas situações”.

O exemplo que nos parece mais claro, entre todos os que ele vai enumerando, é o de Harold Lloyd, quando este aparece em uma cena numa esquina de rua dentro de um carro luxuoso, esperando o sinal abrir. A seguir, o carro se movimenta, vai embora e percebemos que, na verdade, Harold estava em uma bicicleta bem simples, revelando uma pobreza oposta à

riqueza que o índice direcionava a percepção do público (Deleuze, 1983, p. 258). O enquadramento realizado pela câmera produziu a ilusão de ótica que nos fez perder a profundidade espacial real, dando a impressão de que o personagem, que estava ao lado do carro, estava em seu interior. Há uma seriedade na normalidade inicial da cena, e com o deslocamento do veículo chegamos à situação, que é engraçada por si.

Embora Deleuze fale que são duas imagens-percepção expressando uma oposição “infinita” entre “rico” e “pobre”, temos aí uma AS legítima. Disso temos que a ação do carro se movimentar nos leva à situação. Em Gaguinho a AS se manifesta como um “penetra na festa”. Não sendo intencional, o filme todo já é um indício, logo que a Grande Forma naufraga. A imagem começa e, quando não há o repúdio imediato, que o riso se antecipa na reação do público, a própria ação já leva o indício de forma risível. Na conclusão, a situação se deflagra geralmente no fim da cena, onde temos o motivo da gargalhada maior. Aí a ação chagou na situação cômica.

Figura 10 - Tonis Lima mata os bandidos...



Figura 112 -... salva Maria...



Figura 13 - ... e a carrega, como um troféu, levando-a não se sabe para onde - Esta é a situação jocosa que a ação deflagra em "Defensor da Fauna" (1998)



Deleuze (1983, p. 269) abrirá a possibilidade de que um mesmo cineasta varie de forma de um filme para o outro, ou mesmo que as duas formas possam conviver em um mesmo filme já que a “distinção entre as duas formas de ação é em si mesma simples e clara, mas suas aplicações são complexas”. Quando usa a palavra “forma” é no mesmo sentido que Platão aplica em sua teoria, assimilando o sentido da palavra ao de “Ideia”. Falamos aqui de uma

deformação da forma e Deleuze (1983, p. 248-249) deixa um caminho para situar o raciocínio que nos leva a isso:

De qualquer modo, na pequena forma, deduzimos da ação a situação ou as situações. Parece que essa forma é em princípio menos cara, mais econômica: assim, Chaplin explica que optou pela sombra e a luz do trem refletidos sobre um rosto porque não dispunha de um trem francês de verdade para apresentar diretamente... Essa observação irônica é importante, porque coloca um problema geral: a ação dos filmes B ou de baixo orçamento sobre as invenções de imagens no cinema. Com certeza, restrições econômicas suscitaram inspirações fulgurantes, e imagens inventadas em condições de economia puderam ter repercussão universal. Haveria muitos exemplos no neorealismo, na *nouvelle vague*, mas isso é válido para qualquer época e muitas vezes pode-se considerar a série B como um centro ativo de experimentação e de criação. Ainda assim, a “pequena forma” não se origina necessariamente nos filmes de orçamento reduzido, e certamente não encontra neles sua expressão plena. Ela encontra no cinemascope, na cor, na *mise-en-scène* suntuosa, nos cenários, tantos fatores de expressão quanto a própria grande forma. Se a chamamos de pequena forma é de modo em si inadequado e apenas para opor as duas fórmulas da imagem-ação: SAS’ e ASA’, isto é, o grande organismo unívoco que engloba os órgãos e as funções, ou então, ao contrário, as ações e os órgãos que compõem pouco a pouco numa organização equívoca.

Deleuze nos deixa escapar aqui o campo do cinema do baixo orçamento – exatamente onde reside nosso objeto de estudo. E esse campo é o “centro ativo” da “experimentação e da criação”. Se o baixo orçamento não pode comportar uma forma “plena” da SAS’ e da ASA’, porque estas precisam da “mise-en-scène suntuosa”, lhe cabe então um resultado sem plenitude sempre que alguém nessa série B do cinema tentar se remeter a essas formas. É assim que Gaguinho chega a uma forma dúbia de imagem-ação, por um synsigno e binômio pretendidos, mas que, ao fracasso já certo da Grande Forma que pretendia atingir, acaba terminando por ser um índice – totalmente indesejado. Chega a isso porque os limites dessas formas encontram-se frouxos, fora da plenitude de sua expressão. No Doc. 11, Elisângela nos diz bem sobre essa comédia que se encarna em Tonis Lima e de como Gaguinho se irritava em ver que seus filmes eram percebidos como engraçados e não apoteóticos, como são os filmes de ação:

[55’04”] Mas vou falar pra você, o filme de pai era mais comédia, a gente ria ao assistir e pai enfezava...

[58’01”] Sim. [...] Aí tinha hora que era mais comédia, quando terminava que a gente, né, ia ver os filmes, a gente dava tanta risada (**risos**) [...] e pai: “isso aqui não é filme de risada não!”

É ficava mais comédia. E eu acho que esse foi um dos motivos de eu não ter prosseguido com ele, [59’00”] ele era muito rígido e aí tinha coisas que eu não concordava... aí ele brigava muito... (Elisângela, 2023, grifos nossos)

Vemos aqui um Gaguinho que agonizava com ver seus filmes associados mais ao “burlesco” do que ao “heroico”. Vimos que era tão a sério que ele levava a coisa, que chegou a brigar com a filha, a qual se afastou do núcleo cinematográfico do pai após “Defensor da Fauna”. Por estes trechos, não temos dúvida: Gaguinho queria a Grande Forma do Filme, mas, acidentalmente, em seu cinema aleatório, acaba por se aproximar de uma Pequena Forma, espalhando risos por onde foi assistido. O *synsigno* e o *binômio* sofrem deformação já na saída da imagem e acabam por manifestar um índice, não pretendido por seu criador. Essa mistura das duas formas é possível porque essas formas se processaram na dimensão intensiva, em que podem se compenetrar uma na outra.

É assim que Gaguinho cria o seu próprio cinema, do ponto de vista da filosofia com a qual trabalhamos aqui. Na realidade do cinema de Gaguinho há um primeiro devir, o do vídeo comum que chega ao cinema, um segundo que é o da Grande Forma Pretendida, e o terceiro devir dessa composição é o da Pequena Forma, resultante do tropeço e da queda retumbante da Grande Forma, o, que gera a atitude do público quando vê a sua imagem: lhe nega o status de cinema, dando-o, quando muito, pela metade. Na transcendência da opinião, Tonis Lima não chega nem perto de uma “ideia perfeita” do cinema de ação. Assim as pessoas o visualizam, e é dessa forma que chegam à opinião que estamos deixando sob o termo do “não-cinema”. É como se as pessoas enxergassem um “ser” no grande cinema de ação e um “não-ser” na imagem de Tonis Lima.

Como Bergson (1978, p. 295-321) denunciou, tratamos a existência como um “ser” e tudo o que está fora desta ideia como um “não-ser” ou como “nada”. Mas, a bem da verdade, não há essa forma preconcebida do existir – o real não é dado, se faz pela multiplicidade *perene* dos devires. O que torna o “não-ser”, um problema mal elaborado ou mesmo inexistente³⁹. Sendo assim, o que chamamos até aqui de “não-cinema”, passamos a denominar como “vídeo comum”.

2.3 O plano de composição de um cinema particular

Acabamos de explorar o que a filosofia com o plano de imanência das imagens móveis e os conceitos criados por Deleuze poderiam dizer sobre nosso objeto de estudo. Ganhamos com isso nossa definição de cinema: uma arte situada no devir da matéria e que tem como suporte para se desencadear o próprio movimento que é inerente a esse devir. Percebemos que,

³⁹ Como acusa Bergson (2005, p 295).

no comentário a Bergson sobre a natureza do corte ao qual o cinema em si se remete, Deleuze bate o martelo ao constatar que a imagem produzida na tela é movimento real e não uma ilusão da passagem rápida de fotogramas (DELEUZE, 1983, p. 14). É à imagem média movente que o cinema se remete, e não aos cortes estáticos que o cinematógrafo põe em rotação. Usando dos conceitos criados por Deleuze para classificar o Realismo Americano, ganhamos também um status da imagem cinematográfica sobre a qual estamos proferindo nosso estudo. O cinema de Gaguinho tem uma pretensão de Grande Forma, que, por lhe ser impossível de atingir, naufraga completamente, gerando uma situação risível imprevista.

Assim, essa forma pretendida acaba por gerar uma pequena forma que era indesejada pelo nosso cineasta. O que resulta disso é que na imagem de Tonis Lima há um esquema sensório-motor do cinema que se manifesta de forma dupla. No entanto, a análise dos dois filmes que vamos expor aqui não deixa dúvida que o esquema sensório-motor duplo não é a única intensividade aí presente.

Há algo a mais nessa imagem, que atravessa a experiência extensiva, um movimento intensivo se desencadeia para além da percepção, do riso e da repulsa do público. O certo é que Gaguinho atinge um cinema mínimo a que seu devir extensivo chega, como síntese intensiva desse esforço. Atinge-se o cinema com muito “sangue, suor, ideia e corájo”. Significa então que, dentro da teoria fornecida pelo nosso tronco de referenciação, na parte da parceria entre Deleuze e Guattari, Tonis Lima é uma figura estética povoando um plano de composição? Teremos que investigar um pouco mais sobre isso:

O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça manter-se de pé sozinho. Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas; mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (ou sentado, ou deitado). Há uma possibilidade pictural que nada tem a ver com a possibilidade física, e que dá às posturas mais acrobáticas a força da verticalidade. Em contrapartida, tantas obras que aspiram à arte não se mantêm de pé um só instante. Manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto (pois mesmo as casas são bêbadas e tortas), é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo. Um monumento, mas o monumento pode sustentar-se em alguns traços ou em algumas linhas, como um poema de Emily Dickinson. Do croqui de um velho burro exausto, "que maravilha! é feito com dois traços, mas postos sobre bases imutáveis", onde a sensação melhor testemunha anos de "trabalho persistente, tenaz, desdenhoso[...]". (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 214).

Em suma, a arte cria mundos e os povoa com personagens estéticas, mas isso quando atinge um deslocamento imaterial com a manifestação da obra em si. Claro que algo é percebido e um sentimento primário é mobilizado. Mas há sempre na arte algo que está além do tangível e que é uma manifestação viva em si. A arte possui uma alma e cada obra de arte há de possuir algo que chamaríamos mesmo de “espírito”, uma virtualidade da unidade artística, que sobrevive conservada mesmo na ausência da matéria que foi envolvida em sua elaboração. Destarte, a arte se move por “zonas de indiscernibilidade quando o material entra na sensação” (Deleuze, Guattari, 2010, p. 225), isto é, quando o extensivo é absorvido pelo intensivo que a arte proporciona, transbordando o esquema básico de ação e reação da consciência.

O corte no conjunto de todos os possíveis para a arte proporciona um plano de composição que poderá gerar blocos de sensações. Gaguinho tem um processo curioso. Algo na sua experiência cinematográfica parece que se efetiva mais ou menos nesse sentido. Isso se vê em sua imagem, porém não está ao alcance de uma compreensão imediatista do mundo. É necessário ampliar o intervalo de indeterminação para se captar esse movimento de duração. Será que Tonis Lima, feito em cima da memória de Django – e por meio dela, também a dos *westerns* –, chega a um plano de composição nos termos que estamos analisando aqui?

A pergunta é importante porque diz respeito à questão central desta pesquisa. Se estamos tentando descobrir se “Defensor da Fauna” cumpre com uma intensividade que o coloca dentro da arte “menor”, é salutar que tenhamos claro até que ponto ele atinge de fato o status de arte, dentro das ideias do nosso tronco teórico central. Seja qual for essa profundidade, todo artista efetiva um corte no caos dos possíveis, gerando um plano de composição. Tentaremos captar todos os elementos do plano de composição do cinema de Gaguinho, sem aprofundar até a discussão de se há ou não percepto e afeto. Algo em Tonis se comporta como se houvesse nele um sopro de sensação. Começamos a traçar esse plano de composição pelos três devires iniciais – o extensivo e os do esquema sensório-motor duplo. Continuaremos vendo como ele se constitui a partir daqui para formar o código cinematográfico que aparece no filme “Tonis Lima Mata por Amor”, o falso, para concluir o plano de composição com o último devir, que desconfiemos ser aquilo que há de cinema “menor” em “Defensor da Fauna” no terceiro capítulo.

Seguindo essa orientação, temos que há algo da história do cinema em geral que se irradia desde a atualização que Tonis Lima promove no ícone imagético do Django. Nosso objeto de estudo tem uma base de memória enquanto espectador de um cinema e a usa para fazer cinema. Tudo o que ele tem para efetuar a finalidade de chegar ao cinema desde um vídeo comum é a representação do gênero da ação por meio do *western*.

É uma operação platônica. A Grande Forma do filme – assim como a Pequena – é uma Ideia trabalhada exatamente como na filosofia representativa (Deleuze, 1983, p. 269). Quando Gaguinho se lança a fazer cinema, usa a forma “perfeita” como modelo para fazer o seu personagem. Quando ele faz isso, ele chama para seu cinema a comparação de sua imagem com o ideal do filme de ação. Estando bem abaixo nessa escala cromática, se coloca no extremo contrário desse ideal, o que lhe rende o veredicto em que não se reconhece seu cinema.

Mas, nesse movimento, Gaguinho engendra seu próprio cinema, saindo da escala comparativa. Esse cinema particular puxa para si a história do cinema, como se um cinema todo acontecesse dentro dele, em proporção diminuta. Vejamos um referencial que nos ajuda nesta linha de raciocínio:

No começo do século XX, o cinema inaugurou uma era de predominância das imagens. Mas quando apareceu, por volta de 1895, não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações no círculo de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades. Transformação constante, talvez essa seja a melhor maneira de descrever os 20 primeiros anos do cinema, de 1895 a 1915. Diferentemente da estabilidade que caracterizou o cinema hollywoodiano clássico entre 1915 e o início da televisão nos anos 1950, esse primeiro cinema testemunhou uma série de reorganizações sucessivas em sua produção, distribuição e exibição. Mostraremos como eram esses filmes e seu contexto, e discutiremos as modificações pelas quais o cinema foi passando até adquirir convenções de linguagem especificamente cinematográficas. (COSTA, 2006, p. 17).

Este texto de Flávia Cesarino Costa, parte inicial do texto introdutório do livro *História do Cinema*, organizado por Fernando Mascarello, falando dos primórdios da Sétima Arte, nos traz que o cinema surgiu, mas não tinha os contornos que conhecemos dele hoje. Nem era uma forma de arte. Antes se tratava de uma ambição antiga da humanidade em conseguir oferecer uma imagem visual do movimento, com a pintura e depois com a fotografia⁴⁰. Logo que a humanidade conseguiu, chegamos ao que Deleuze definiu como a imagem-movimento, como já salientamos anteriormente.

Temos aí um ponto de encontro entre a filosofia e essa trajetória para a formação das “convenções de linguagem especificamente cinematográficas”. Posteriormente, Costa nos dá

⁴⁰ Se pegarmos como referência o Regis Debray (1993, a partir da página 217), essa ambição vem desde o século XV, como parte da motivação para o Renascimento das artes na Europa.

uma passagem muito interessante para nós, quando fala que houve uma guinada nos estudos de história do cinema quando se deixou de tratar as formas anteriores à linguagem cinematográfica de Hollywood, reconhecendo como cinema experiências anteriores (COSTA, 2006, p.22).

Pela tendência mais atual dos historiadores, esses filmes eram cinema também, em que pese a precariedade dessas “desajeitadas tentativas de chegar a uma forma de narrativa intrínseca ao meio”⁴¹. Era o cinema que era possível. Da mesma forma, se estamos defendendo que Gaguinho engendrou seu próprio cinema, ele, enquanto pioneiro de si mesmo, fez o cinema que lhe foi possível fazer.

Na perspectiva de Costa (2006, p. 25-26), o que nos importa é que ela identifica quando o cinema ganha seu traço fundamental, quando se torna uma indústria. Mais para frente na obra, ela fala em “convenções de linguagem que vão se codificando mais e mais” (COSTA, 2006, p. 37-38). Paulatinamente, os EUA irão triunfar na corrida industrial do cinema, especialmente pela constituição dos estúdios de Hollywood, que começa nos anos 1910 e vai decolar do meio para o fim dessa década. O modelo industrial se consolidou de maneira que hoje o cinema estadunidense produz cerca de 700 filmes por ano, a maior produção de todo o planeta⁴². Lendo o livro organizado por Fernando Mascarello (2006), vários especialistas irão falar das mais diversas escolas e dos cinemas dos países que conseguiram produzir filmes de forma significativa. Um cinema é comum a todos estes textos: exatamente o de Hollywood⁴³.

E Gaguinho foi capturado por esse ciclo de difusão. Curioso observar o material do Doc. 11. Elisângela nos revela que ele vendeu tudo o que tinha (casas, terrenos, seu sítio e as criações de animais) e investiu em seu cinema. Adquiriu indumentárias iguais às de Django e confeccionou uma arma de mentira com canos de PVC, em formato semelhante a metralhadora *minigun* que aparece no filme do *western spaghetti*. Elisângela também confirmou que Gaguinho vendia cópias de seus filmes ao preço de 100 reais cada fita ou DVD. Para algumas pessoas, ele deu de presente seus trabalhos⁴⁴. E ele conseguiu mobilizar alguns patrocínios, mesmo negando isso sempre.

De acordo com Elisângela, ele conseguiu ganhar em torno de 5 mil reais entre esses apoios e a venda dos filmes – o que parece uma grana interessante se falamos no fim da década

⁴¹ Costa (2006, p. 22) fala que essa revisão começa nos anos 1970.

⁴² Informações disponíveis em https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_dos_Estados_Unidos; acesso em 31 jul. 2023.

⁴³ Este é o “maior”, o “hegemônico” do cinema ao qual uma arte menor se contrapõe enquanto filme que quebra as determinações impostas por esse cinema predominante.

⁴⁴ Nossa pesquisa localizou três dessas pessoas, mas todas se recusaram a nos conceder entrevistas, conforme já mencionamos.

de 90 e início dos 2000⁴⁵. Ele chegou a fechar contratos por prestação de serviço, contratos que foram redigidos no fundo dos “roteiros” que elaborou junto com a filha⁴⁶. Isto é, chegou a haver um esquema para a produção dos filmes, inclusive com um pequeno foco de burocratização. Houve distribuição e até relativos ganhos financeiros.

Pelo Doc. 6, vemos que houve uma exibição pública para o grande sucesso, o “Defensor da Fauna”. Não haveria aí a “produção, distribuição e exibição”, como Flávia Cesarina Costa (2006, p. 17) colocou ao falar do primeiro cinema, só que em pequeníssima escala? Já vimos que Elisângela escrevia os “roteiros” dos filmes. Ela também nos revelou que havia um momento para a montagem e edição⁴⁷. Ora, temos aí as fases de roteirização, a filmagem, e a montagem/edição.

Em um trecho do documentário de Alice Pio⁴⁸, um dos entrevistados, que atende pelo nome de Glauber Lacerda, que seria um “admirador”, fala que Gaguinho vivia dizendo que um dia iria ganhar o Óscar de filme mais pobre⁴⁹. Engraçado que na entrevista com Jô, nosso objeto de estudo encenou uma luta com o garçom que atendia aos convidados⁵⁰. No Doc. 12, segundo Gaguinho, ele foi pedir desculpas ao garçom pelos golpes que acabaram machucando de verdade, e ele respondeu que não precisava da retratação dizendo algo curioso: “Cê pode num ganhar o Oscar fora, mas aqui cê já ganhou”. Mas pense bem, se dizemos que Gaguinho reproduziu o grande cinema do mundo em seu próprio cinema particular, a ida ao programa do Jô é o maior prêmio que ele poderia receber. Essa entrevista foi o seu “Oscar”. Depois dela, foi procurado para outras entrevistas, passou um tempo experimentando a glória da fama.

Viveu a história do cinema dentro de seu cinema. E com isso, chegamos a um esboço do plano de composição: um cinema do acaso, feito sem domínio de qualquer técnica de linguagem cinematográfica. Ele deixou de lado as determinações que a sociedade fechada lhe impôs, circunscritos à tradição de açougueiro de sua família e foi viver um sonho cuja realização foi a quebra desse fechamento. Esse cinema “aleatório”, vindo de um contato direto com o pulso de sua vida é, portanto, um cinema aberto.

Discutimos aqui neste capítulo sobre as bases teóricas que estão norteando a compreensão do objeto de estudo pretendida nesta dissertação. De saída, fomos dos preceitos oferecidos por Bergson a Deleuze e Félix Guattari. O que temos disso tudo é que Gaguinho

⁴⁵ Trecho entre 20’00” e 22’10” registrados no nosso Doc. 11.

⁴⁶ Trecho entre 22’10” e 22’40” do nosso Doc. 11.

⁴⁷ Trecho a partir dos 53’00” do Doc. 11.

⁴⁸ A partir de 03’47” do nosso Doc. 7

⁴⁹ Isso aparece também no Doc. 12, com o próprio Gaguinho falando para os estudantes de Comunicação da Uesb, e na transcrição do pronunciamento à Câmara de Vereadores do Doc. 5, onde ele diz que vai ganhar o “Oscro”.

⁵⁰ Trecho entre 05’00 e 05’46” do segundo vídeo da entrevista, transcrito no nosso Doc. 3.

seguiu uma intuição para chegar a um cinema mínimo em sua vida, abandonando os marcos obrigatórios que a sociedade lhe colocou desde o nascimento.

Já aparece com mais força o plano de composição que se engendrou por trás do movimento extensivo que buscou formas representativas como amparo de memória. O importante deste capítulo cremos ser que não se perca de vista as características a que chegamos sobre este plano. O Doc. 11, nos dá uma mensagem bem clara sobre ele:

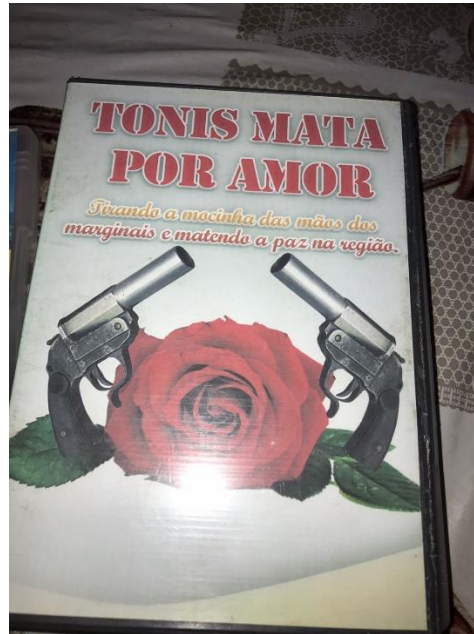
[18'09"] É porque na realidade o seguinte, pai fazia uma coisa assim aleatória. Aí já ia ter a continuação [**do Defensor da Fauna**], pai já ia fazer outra gravação, já botou outro nome, você entendeu? [...] (Elisângela, 2023, grifos nossos).

Elisângela é quem segura a câmera em “Defensor da Fauna”. Percebemos por seus dizeres que uma parte do filme escapava completamente ao controle de Gaguinho. E ele aceitou as condições que estavam ao alcance e deixou que seu cinema acontecesse. Estas são as características mais fulgurantes do plano de composição de Tonis Lima: um cinema particular, feito por uma mimese representativa que é absorvida no corte de um plano aberto ao aleatório, ao sabor das condições disponíveis. Estamos falando de uma imagem que nasceu de uma intenção de copiar o grande cinema mundial, mas que gerou um cinema vivo para além dessa intenção do seu autor. Essa aleatoriedade de que nos fala Elisângela é a pista do movimento intensivo de que falamos sob a ótica filosófica da nossa abordagem.

Os dois devires que engendram o esquema sensório-motor duplo já manifestam essa abertura, haja visto que a pequena forma manifesta é involuntária. O entrelaçamento das duas formas não é o fim desse movimento intensivo. Outro devir se apresenta aí que é o da minoridade da arte, completando o corte que o filme de Gaguinho opera no conjunto de todos os possíveis. Esse, que seria o quarto devir identificado pela pesquisa, é o que esteve despercebido, justamente porque é oposto à intensividade representativa dos filmes do cineasta cuja obra estamos estudando. É um fator de minoridade em seu cinema que o aproxima da verdadeira arte, nos termos de Deleuze e Guattari. Vejamos como tudo isso se passa dentro dos filmes e como nos ajuda a apreender a arte “menor” que há em Defensor da Fauna.

3 ANÁLISE FÍLMICA: O CÓDIGO CINEMATOGRAFÍCO DE TONIS LIMA MATA POR AMOR (O FALSO)

Figura 14 - Capa do filme Tonis Lima Mata por Amor; arte: Jeovani Nery



Se há um movimento intensivo que passa ao largo da percepção de um esquema sensorio-motor, que, como vimos, possui um caráter duplo, ele tem que ser uma virtualidade manifesta nos curtas-metragens de Gaguinho. Nesta pesquisa, nos atemos aos dois filmes que consideramos os mais significativos entre os 4 que atingiram um nível de oficialidade – como a pesquisa revelou, esses lançamentos são pontas de *iceberg* de um processo de criação fílmica muito mais intenso, já que Gaguinho, desde que se decidiu a trabalhar com cinema, esteve sempre criando e gravando cenas e até filmes inteiros que não chegaram a ser conhecidos, e, em consequência disso, estão desconsiderados de uma listagem geral que nos oferece o meio social implicado. Se isso é verdade, não são os 4 filmes que chegaram a um conhecimento maior do público que determinam a realidade do cinema gaguinhiano. Eles são parte de um fluxo que se estabeleceu a partir de um espírito que não suportou não fazer cinema em algum momento da sua duração. E neste capítulo nos dedicaremos ao falso “Tonis Lima Mata por Amor”, realizado em 2001, tendo como locação as dependências da Uesb, no campus de Vitória da Conquista.

Para introduzir essa trajetória do capítulo, é preciso falar sobre o caminho de pesquisa que nos levou ao nome desse filme. Quase tudo no nosso objeto de estudo é caótico. O que parece certo, evolui fácil à medida que a investigação sobre os dados avança, em muitos casos.

O título **Tonis Lima Mata por Amor** está listado entre os lançamentos de Gaguinho. Quando perguntei para Elisângela, como registrado no Doc. 11 (eu pergunto a partir dos 12'01" e a resposta entre 13'08" e 14'04"), ela confirma que foram esses os 4 filmes. Eu deixei claro que o título "Tonis Lima Mata por Amor", eu estava atribuindo ao filme gravado na Uesb. E ela concordou.

Antes da edição final do texto desta dissertação, consegui acessar o arquivo de cenas deletadas de Jeovani Nery. Encontrei os frames de um filme não lançado, **O Romance de Tonis Lima**, que deve ter sido gravado próximo ao ano de 2009, deduzindo pelos dados disponíveis. Além desse curta encontramos todas as cenas deletadas de "Defensor da Fauna", a versão não editada de "Defensor do Brejo" e algo que, de início, foi chocante para mim. O material em estado anterior à edição de um filme cujo título era **Tonis Lima Mata por Amor** – e não era o filme gravado na Uesb.

De início, o título que atribuímos ao curta em que Jorge teve participação direta nas gravações tinha caído, com essa constatação. Passado o choque inicial, retomei a investigação sobre esse título. O filme que estava no material de Jeovani Nery nunca foi finalizado e nunca chegou a ser lançado oficialmente. Consultei William Soares e ele confirma que essas cenas são de conhecimento de poucas pessoas – ele pessoalmente nunca as tinha visto. Gaguinho fala do título do filme na entrevista com Jô (Doc. 3, no início da entrevista, após 01'31", a resposta à segunda pergunta) como se seu lançamento estivesse ainda para acontecer.

A essa altura, a filmagem da Uesb já tinha sido feita, inclusive alguns trechos são exibidos no Programa do Jô. Achei que Gaguinho tinha se enganado com relação ao ano do lançamento de "Defensor da Fauna", ao qual ele atribui 2001, por nervosismo, talvez (após 03'28" da entrevista). Com a revelação que tive diante do acervo de Jeovani Nery, me dou conta que Gaguinho não necessariamente errou. É que ele pensava o curta gravado na Uesb como parte do "Defensor da Fauna". Avaliação complicada, porque esse filme já estava finalizado e lançado desde 1998. Não cabia incluir o filme gravado na Uesb, em 2001, dentro de outro filme já acabado.

Diante da situação, estive diante de um impasse complicado. Pensei que seria salutar atribuir um nome a esse filme, mesmo que não fosse o que eu pesquisei originalmente. Mas não foi tão simples. Retomando a fala de Elisângela que já destacamos aos 18'09" no Doc. 11, ela diz que Defensor da Fauna "ia ter a continuação, pai já ia fazer outra gravação já botou outro nome, você entendeu? [...]" (Elisângela, 2023) e juntando a ela o ano que Gaguinho atribuiu ao "Defensor da Fauna" no Jô, o ano de 2001, o mais provável é que, inicialmente, o filme gravado na Uesb tenha sido pensado como essa continuação de "Defensor da Fauna", mas, no meio do

caminho, acabou virando outra coisa, sem que o próprio Gaguinho se desse conta do fato. O que resulta disso, é que essa gravação em parceria com Jorge, na qual eu mesmo participei, se tornou um filme que já não é “Defensor da Fauna”, não se tornou também a sua sequência e ele antecede ao verdadeiro “Tonis Lima Mata por Amor”, que, repito, nunca foi lançado.

Analisando essa filmagem na Uesb, ela é o único filme oficial em que Tonis realmente “mata por amor”, o único lançado e que tem em seu conteúdo essa temática. Portanto, ele é o trabalho que acaba por preencher esse epíteto. E mais: pegando a temática de “O Romance de Tonis Lima” e o verdadeiro “Tonis Lima Mata por Amor”, a gravação da Uesb é o curta pronto e acabado que inicia uma sequência de três filmes com essa temática romântica, com Tonis apaixonado perdidamente por uma mulher – sendo capaz de matar para protegê-la. Em “O Romance”, temos um filme não lançado dentro do território de seu próprio nome. O verdadeiro “Tonis Lima Mata por Amor” nunca viu a luz do dia enquanto filme pronto que ele não chegou a ser.

É a gravação da Uesb – o então falso “Tonis Lima Mata por Amor” – um filme sem nome, aquela que acaba absorvendo o título e tomando-o para si osmoticamente. Portanto, em que pesem os fatos que tardiamente chegaram ao meu conhecimento, a gravação da Uesb permanece para esta dissertação com o título que os depoimentos da pesquisa nos levaram a atribuir, antes, com 100% de certeza. No entanto, ela foi concebida para ser parte de “Defensor da Fauna”, Gaguinho a divulgou assim e isso também não pode ser ignorado.

Então, o certo seria dizer que este é o “Defensor da Fauna”? Seria se outro possível não se apresentasse no horizonte gerando uma hipótese que também não pode ser ignorada. É provável também que esse filme realizado em parceria com Jorge seria “Tonis Lima Mata por Amor”, mas Gaguinho precisou mudar a nomenclatura porque a atriz ainda tinha 17 anos e ele não queria sequer insinuar que no filme ele estivesse tendo um contato amoroso/sexual com ela. Não tendo um outro nome à mão, ele decide manter o título do filme anterior e assim o apresenta para Jorge na hora da realização, inclusive – o que explicaria o motivo do narrador de duas das cenas dar ênfase ao apelido de Tonis Lima, “o Defensor da Fauna”.

Considerando esse possível, pela entrevista com Jô, percebemos que Gaguinho gostou do título “Tonis Lima Mata por Amor” e o teria transferido da gravação feita na Uesb para um projeto futuro, que tentou concretizar sem sucesso. Isso explicaria por que o tema está presente nesse curta da Uesb. Pensando em uma minoridade da arte que estamos investigando no cinema de Gaguinho, este episódio vem a desvendar uma relação descontraída entre os títulos e os próprios filmes. Desde o início da pesquisa, atribuir o nome correto a “Defensor da Fauna” e a “Tonis Lima Mata por Amor” foi tarefa difícil.

Muitas pessoas estão enganadas com relação aos filmes, se confundem onde começam e onde terminam. O próprio Gaguinho se confunde com as datas, com os nomes e com a temática. Por exemplo, ele diz, como registrado no Doc.3, que “Defensor da Fauna” tem como temática central a polêmica do feijão tipo andu que foi plantada no Cemitério dos Campinhos e que foi comercializado na feira. Mas na edição final desse curta, a tão comentada cena do cemitério foi deletada – junto com os créditos do final do filme que passam nela, inclusive.

Vemos por aí o comportamento caótico desse cinema, um processo espontâneo, deixado a si e acontecendo por si. E por aí, o movimento intensivo pelo qual o nome “Tonis Lima Mata por Amor” desliza de seu filme original para o filme sem nome gravado na Uesb é um processo distinto da concepção convencional do filme de imagem-ação. Lembremos que, por Deleuze (1983), já citamos que a linguagem territorializada no fluxo hegemônico possui coordenadas precisas, espaciais e temporais. Cada filme possui sua temática bem demarcada. Não haveria aí, então, em Tonis Lima, algo que escorrega de um código cinematográfico na própria maneira de se conceber os filmes?

Seja qual for a resposta, o importante aqui era esclarecer este ponto sobre o título do filme ao qual destinamos este capítulo. Vamos agora ao processo mesmo do curta. Gaguinho e Uesb somaram forças em prol de uma obra cinematográfica. O órgão dessa instituição conhecido como PróVÍdeo deu um apoio mais efetivo ao “cineasta do povo”, na medida em que o profissional de produção audiovisual que estava à frente do órgão institucional, Jorge Melquisedeque, topou participar da realização do filme. Foi uma grande vitória para Gaguinho! A presença de Jorge incrementou em seu cinema elementos os quais ele nunca teria conseguido materializar sozinho. Na prática, ele conseguiu com que a PróVÍdeo lhe desse uma parceria ainda mais efetiva em uma realização⁵¹.

Segundo conversas informais que foram captadas na pesquisa, Gaguinho volta e meia ia na Uesb atrás de Jorge, insistindo em conseguir esse apoio mais próximo. Isso foi confirmado por Elisângela em nosso Doc. 11, que testemunhou que por vezes o pai queria discutir feio com alguém toda vez que solicitava essa parceria e não obtinha êxito na empreitada (trecho a partir

⁵¹ Inicialmente, da maneira como a pesquisa nos fornecia os elementos da realidade em questão, achávamos que a PróVÍdeo tinha dado apoio a Gaguinho somente no falso **Tonis Lima Mata por Amor**. Posteriormente descobrimos que a PróVÍdeo ajudou Gaguinho muito mais! Por exemplo, o depoente que aparece como colaborador no Doc.7 e que citamos na introdução e no primeiro capítulo, Alexandre Silva, era profissional de imagem no órgão da Uesb. Também no arquivo de cenas deletadas encontramos créditos de agradecimento à PróVÍdeo em **Defensor da Fauna** e no lançamento que não aconteceu, **O Romance de Tonis** e também no primeiro lançamento, **O Defensor do Brejo**. Trocando em miúdos, o apoio real era de natureza inversa ao que tínhamos sido levados a crer.

dos 44'00"). Por fim, em 2001, desse encontro mais profundo entre nosso objeto e a PróVÍdeo saiu o curta **Tonis Lima Mata por Amor**, o falso.

Dizíamos no primeiro capítulo que a arte fará um corte no caos, gerando um plano de composição. A virtualidade, enquanto dimensão intensiva da existência, tem em si todos os possíveis emaranhados e indistintos. Ela é totalidade, é abertura extrema. Vemos por aqui que nosso tronco fala de um movimento que parte da dimensão intensiva e se precipita em materialização. É um processo de atualização que proporciona o corte, no caso da arte, que é o que responde pela característica de nosso objeto de estudo.

No entanto, neste filme esse corte parcial de Gaguinho no emaranhado de possíveis, gerando uma composição em que ainda há (muito) caos, se unirá à outra, à de Jorge Melquisedeque. Veremos que, mesmo com um elemento de materialização a mais, a SAS' pretendida continua tropeçando e gerando uma ASA' involuntária, já que o vídeo comum continua muito forte na imagem cinematográfica. Há aqui elementos que demandarão conhecimentos específicos.

A tese de Oliveira (2016) pode nos ajudar a elucidar estas nuances. Há algo de que falamos em nossa base filosófica explicitada no capítulo anterior que coaduna com as ideias centrais desta tese. Dizíamos que o artista realiza planos de composição, nos quais figuras estéticas se movimentavam, formando com isso um bloco de sensação. É precisamente o que Oliveira enxerga no ofício do diretor de fotografia. Mas não vamos tão a fundo, já que pela tese, o Diretor de Fotografia vai “para além do figurativo” no caso de Walter Carvalho (Oliveira, 2016, p. 22). Aprofundar este aspecto pode prejudicar o entendimento central que buscamos aqui – a minoridade da arte em “Defensor da Fauna”.

A “figuração” aí é quando se usa um modelo pré-existente para se gerar uma materialização ajustada a algum clichê⁵². Como Jorge fornece um código para o curta de Gaguinho gravado na Uesb, nossa missão aqui é perceber como essa carcaça de figuração materializa o filme com mais proximidade ao que era a intenção de Gaguinho – uma SAS' bem ao estilo do filme de ação. Claro que estamos atentos a como a minoridade do cinema se manifesta aqui, mas o importante é perceber o que é que implica esse fator de figuração que Jorge adiciona ao plano de composição de Tonis, já que ao “compor, o fotógrafo soma qualidade à imagem, intervindo na elaboração visual sob sua responsabilidade” (Oliveira, 2016, p. 166).

⁵² É a representação platônica que Deleuze atribui às duas formas da imagem-movimento (DELEUZE, 1983, p. 269).

É precisamente o que Jorge faz no falso **Tonis Lima Mata por Amor**, ele cria a atmosfera do filme junto com Gaguinho, o que nos permite falar em um regime de codireção entre os dois para a realização do curta. Aqui me valho de meu relato próprio sobre o set de filmagem, no qual participei por acaso⁵³. Após meu recrutamento para o set e a reunião de todos os envolvidos na zona do campus da Uesb que serviu de locação, Jorge olha para o sol, faz alguns cálculos e pede que todos aguardem entre 15 a 20 minutos para o início das gravações. O motivo disso era que Jorge precisava que o sol avançasse mais em sua caída pela tarde, de forma que estivesse posicionado atrás das árvores da vegetação que cresce no limite da cerca do campus. O efeito mais imediato no filme é que há um pequeno controle da superexposição (Oliveira, 2016, p. xii), impedindo que a luz estourasse a ponto de prejudicar o recorte da silhueta dos personagens no quadro do filme.

Se isso é verdade, Jorge cumpre, neste curta-metragem, além de uma codireção oriunda de sua constante negociação com Gaguinho para decidir os rumos do filme, uma função de controlar a luz que foi da fonte até a objetiva da câmera, ou, para explorar bem o glossário de Oliveira, aplicou em um nível mínimo uma fotometria. Dessa forma, a técnica de fotografar transcende a frieza de suas funções extensivas, na medida em que a própria fotometria se revela como um “processo plástico” (OLIVEIRA, 2016, p. 36). Pelas definições de Oliveira, Jorge aplica uma função de diretor de fotografia do filme ao solicitar da equipe a espera pela posição mais favorável do sol.

O que significa que a intencionalidade que demonstra ao solicitar da equipe de filmagem é, por si, uma “estratégia plástica” oriunda da “memória que permanece em forma de repetição” da atividade de captar as imagens que compõem os filmes realizados (OLIVEIRA, 2016, p. 235). Não temos dúvida de que, dada a base bergsoniana da memória em que Oliveira trabalha, no falso **Tonis Lima Mata por Amor**, Jorge desempenha nesse nuance o papel do fotógrafo

⁵³ Eu era estudante de Comunicação Social na Uesb em 2001, e estava fora de minha rotina, indo na universidade num sábado, que era um dia em que não havia aula do meu curso. Devolvi um livro na biblioteca e já estava indo para o ponto de ônibus retornar para casa, quando Jorge Melquisedeque me abordou pedindo ajuda para completar a equipe do set de filmagem do falso **Tonis Lima Mata por Amor**. A princípio, tomado pela minha rotina, não quis participar, mas Jorge insistiu e acabei me permitindo ser recrutado. Lembro-me bem de Jorge me explicando sobre Gaguinho, sobre sua relação com o cinema e sobre suas limitações enquanto cineasta. Me disse que não precisava levar tão a sério, mas que de qualquer forma, o filme ia ser gravado e precisavam de minha ajuda. Quando eu vi Gaguinho, havia algo diferente e que eu não sabia explicar. Uma presença de espírito muito forte quando eu via que, se para Jorge estávamos indo participar de algo mais próximo de uma brincadeira, de uma imaginação, para Gaguinho não. Seu nível de concentração profunda não deixava dúvidas de que aquela gravação, para ele, era o evento mais importante de sua vida e de todo o planeta Terra. Ajudei na sonoplastia, quando os bandidos estão açoitando Maria, batendo duas capas vazias de fitas VHS uma contra a outra, sincronizando com o ato de bater do ator improvisado, o que me permitiu acompanhar a gravação inteira, já que a cena com minha participação era a penúltima a ser gravada).

que usa sua “memória inventiva” (OLIVEIRA, 2016, p. 26) para “solucionar os problemas apresentados no processo de construção filmica” (OLIVEIRA, 2016, p. 25).

Podemos dizer então que este curta é o resultado do encontro de dois processos criativos. Jorge está imbuído dos fundamentos intensivos para materializar métodos técnicos durante a realização do filme. Gaguinho tem uma base para gerar histórias de um personagem inventado por ele desde um cinema aleatoriamente desencadeado. O plano de composição para este filme tem a presença de algo diferenciado em relação aos outros – há um profissional de imagem inserindo uma memória técnica inventiva. É por isso que as ideias de Oliveira (2016) constituem uma via interessante de análise a respeito deste filme, desde que nos restrinjamos a perceber o código que Jorge fornece ao filme. Sendo assim, não podemos fugir de visitar a memória de Jorge.

3.1 Um homem que se confunde com o audiovisual conquistense

No nosso Doc. 17, que tem registrados os textos de postagens relativas àquele que acabamos de identificar com funções similares a de codiretor e diretor de fotografia, na segunda varredura que nossa pesquisa fez na internet, algo de emblemático na homenagem que o locutor e acadêmico Elton Becker fez para Jorge Melquisedeque, em 04 de novembro de 2021, por ocasião dos 20 anos da sua morte trágica⁵⁴ – brutalmente assassinado, com apenas 48 anos de idade, num crime jamais desvendado pela polícia. Especialmente nestes trechos:

Música e “Comunhão” - Jorge faz parte de um capítulo importante da história cultural de Vitória da Conquista. Ele integrou no movimento Emergente (fins de 1979 – 1982), com Luciano Popó, Antonio Calmon, Jean Cláudio, Joan Barreto, Zélio Costa e Paulo Cesar Melo; e, obviamente, os atuais cursos de Bacharelado em Comunicação Social (com habilitação em Jornalismo) e em Cinema e Audiovisual da Uesb devem muitíssimo a Jorge Luis Melquisedeque — e, façamos justiça, a Gileno Paiva também.

Jorge era escritor, roteirista, publicitário, videomaker, cinéfilo, agitador cultural e, na década de 1970, integrou o movimento literário “Geração Mimeógrafo” que divulgava a “poesia marginal” em Vitória da Conquista. Foi ele quem, ao lado de Esmon Primo, criou o programa Janela Indiscreta, em 1992.

Além disso, segundo informações de servidores que trabalharam ao seu lado na Universidade, há mais de mil matérias escritas, roteirizadas e produzidas por Jorge e que representam a memória-viva da Uesb e, obviamente, do audiovisual de nossa cidade.

⁵⁴ Trata-se de um texto longo publicado no site Conquista de Fato, na coluna Mafuá de Malungo, Contos, crônicas e memórias de Elton Becker; disponível em <https://www.conquistadefato.com.br/noticia/7407/uma-homenagem-a-jorge-luis-melquisedeque>; acesso em 18 jan. 2022.

Jorge ainda tem uma participação importante na divulgação e interesse pela obra de Glauber Rocha e na luta pela permanência das salas de cinema de rua em Vitória da Conquista, mormente o Cine Madrigal. E o que seriam das locações do filme “Central do Brasil” (1998), de Walter Salles, se não houvesse a figura de Jorge? [...] (BECKER, 2021, grifos nossos).

Becker fala de Jorge como alguém que era tão envolvido com sua paixão pelo cinema, que sua história de vida é pessoal e ao mesmo tempo coincide com a “memória da cultura audiovisual conquistense”. E isso não é um exagero de um amigo com saudade de alguém querido que se foi. Principalmente nas credenciais aqui registradas, quando se diz que Jorge “era escritor, roteirista, publicitário, videomaker, cinéfilo, agitador cultural”. Ao constatar a sua veracidade pela verificação de sua trajetória, Jorge realmente possuía esse pioneirismo que lhe é atribuído por Becker. Outra fonte, o blog do Anderson⁵⁵ confirma isso:

Jorge Luiz Melquisedeque da Silva nasceu em Vitória da Conquista, no dia 23 de abril de 1953. Realizador de diversos eventos na cidade, foi também o mais antigo funcionário da Uesb, tendo idealizado e coordenado o projeto Janela Indiscreta Cine-Vídeo UESB e a Produtora Universitária de Vídeo – PROVÍDEO. Era apaixonado pela sétima arte, o que o fez ser referência na área em Vitória da Conquista. (Anderson, 2018).

Quando verificamos uma entrevista que Jorge concedeu para Milene Gusmão como parte da pesquisa sobre “Memória de cinema em Conquista”⁵⁶, como registrado em nosso Doc. 13, percebemos bem de onde vem a ligação profunda dele com o cinema. Logo no início da entrevista, Gusmão pergunta “o que significa o cinema para você?”, e a resposta já nos dá toda uma dimensão de riqueza de vivências ligadas à experiência do cinema e que são marcantes para toda a cidade de Vitória da Conquista:

Olha o cinema para mim significa muitas coisas. Difícil, inclusive, assim de relacionar porque toca em diversos aspectos do conhecimento do que eu aprendi ao longo de todo esse tempo. Meu primeiro contato com o cinema, especificamente, se deu na década de 60, aqui em Vitória da Conquista e eu posso dizer que isso criou um impacto enorme em minha vida – eu era criança, ainda, naquela época e já tinha uma imaginação muito fértil de produzir imagens, codificar esse sonho acordado, de ver coisas na minha cabeça. E tinha uma história, que é marcante dizer isso, que eu conhecia bastante, por ouvir contar ou pela própria leitura da bíblia, que era a história de Sansão e Dalila, que é uma história, mais do que tudo, cinematográfica. É uma história que sugere, que suscita muitas imagens, não é? Então, de tanto ouvir aquela

⁵⁵ Trata-se do texto “Jorge Melquisedeque: A Voz do Muro relembra o ativista cultural e entusiasta da Sétima Arte”, publicado em 09/11/2018, disponível em <https://www.blogdoanderson.com/2018/11/09/jorge-melquisedeque-a-voz-do-muro-relembra-o-ativista-cultural-e-entusiasta-da-setima-arte/>; acesso em 18 jan. 2023.

⁵⁶ Realizada para o Mestrado em Memória Social, em 09/09/1999, conseguida por nossa pesquisa junto aos arquivos do programa Janela Indiscreta, da Uesb.

história eu visualizava na minha cabeça, eu imaginava como era Sansão, como era Dalila, como aquela história toda tinha acontecido, da forma como “tava” narrado na bíblia. E meus pais me levaram ao cinema, ao Cine Teatro Glória para assistir a um filme. Eu me lembro que foi uma sessão noturna. E era exatamente o filme “Sansão e Dalila”. E aí como não podia deixar de ser, o meu choque de ver representado numa tela gigantesca os meus heróis, o Sansão, meu herói em carne e osso, representado por um ator. Eu era criança, ainda naquela época e jamais consegui me esquecer das imagens em movimento. E isso aí foi o ponto de partida para uma paixão que só fez crescer, ao longo dos anos. Me lembro até hoje, da sensação de conforto que me causou a saída de casa – eu morava na avenida Otávio Santos – até o Cine Teatro Glória, de mãos dadas com meu pai e a minha mãe, a entrada do cinema com aquele luminoso espetacular na frente. Uma casa de espetáculos que eu nunca tinha entrado. Porque não era só cinema, era Cine Teatro Glória, na época. E o coração disparado, batendo a mil, sentado numa daquelas cadeiras de cinema esperando a hora do filme começar. E quando as luzes se apagaram um pouco de temor do que eu ia ver. E aí, quando eu reconheci o filme, reconheci a estória, eu me entreguei completamente seduzido naquelas imagens em movimento na frente da tela do cinema. E isso permanece até hoje. (Melquisedeque, 1999).

Se lembrarmos bem, no nosso Doc. 3 destacamos uma fala de Gaguinho para o Jô em que ele diz que “Sansão e Dalila” foi seu filme preferido entre todos a que assistiu⁵⁷. Se vacilar, Gaguinho esteve presente ao Cine Glória nessa mesma sessão relatada por Jorge. Mas o importante aqui é repararmos bem no que Jorge diz sobre “codificar o sonho”. Ele identifica o código do meio cinematográfico e se relaciona com ele profundamente. Ele conhece esse código desde muito cedo na vida. E é o mesmo do qual diz Deleuze (1983) na constituição da imagem-ação e do qual falamos em nosso primeiro capítulo: é a Grande Forma do filme, historicamente constituída. Jorge fala da imagem que se move, e de como ele chega a impressões “inesquecíveis” nesse seu encontro com o cinema, com a imagem-movimento. Foi uma afetação tão poderosa, que Jorge viciou nessa sensação associada à experiência cinematográfica:

[...] ficava realmente sozinho, ali naquele espaço, vendo filmes. Eu via filmes uma, duas, três vezes, repetidamente, e todos os gêneros de filmes, também não era só um tipo de filme. Era, praticamente, todos os filmes que entravam no circuito comercial daqui. Eu saía de um cinema, entrava no outro e no outro. Enfrentava filas porque na época o cinema era bastante frequentado. Então, praticamente, todos os filmes que entravam no circuito comercial daqui. Eu saía de um cinema, entrava no outro e no outro e no outro. Enfrentava filas monstruosas na porta dos cinemas. Às vezes a gente dava um jeito de furar a fila pra entrar. Eu me lembro que esse período era marcado por uma febre de ver filmes. Porque a gente tinha, o que se chamava na época de seriados, que eram seriados continuados. Antes do filme passava um seriado que continuava na outra semana, no domingo. Era sempre na sessão... na

⁵⁷ O que nos decepcionou um pouco, porque esperávamos que ele desse esse título para o Django de Sergio Corbucci.

matinal, do domingo [...]. Eu ficava a semana inteira contando os dias para chegar no domingo e pegar [...] a continuação daquele seriado que a gente estava assistindo: zorro, Flash Gordon e outros seriados que passavam naquela época. Meu dia era contado, realmente, com essa coisa do cinema – o dia-a-dia de viver o cinema, de ver o cinema, de ver filmes... (Melquisedeque, 1999).

Há aqui uma recorrência em se afetar com o cinema, evidentemente. Receber o impacto da imagem-movimento e envolver-se com ela de forma íntima. Regozija-se com os filmes que mais lhe impressionaram, vendo-os “repetidamente”. E ao contar sobre essa relação apaixonada, Jorge deixa escapar um movimento histórico da cidade – o ciclo das salas de cinema em Vitória da Conquista, uma época peculiar que promoveu uma ligação muito forte da cidade com a sétima arte:

É difícil a gente estabelecer uma relação de importância entre a atividade do cinema e outras manifestações culturais da cidade. Na época, eu, particularmente, me interessava muito por cinema. Mas o que posso dizer baseado na própria experiência lá de casa é que ir ao cinema era um hábito social e um hábito cultural da cidade. Muito presente, por exemplo: meus pais não eram pessoas assim... que iam a outro tipo de atividade cultural, mas toda semana, praticamente, iam ao cinema. Então, como eu estava dizendo, havia um hábito das famílias irem ao cinema. Muitas vezes meu pai ia ao cinema, com minha mãe, sozinho. Depois, eles começaram em cada sessão de cinema que eles iam, como nós éramos muitos irmãos, eles levavam um de nós, junto, ao cinema. Então praticamente iniciou a gente no cinema nesta prática. Assim como outras famílias iam também para o cinema, era comum você ir ao cinema e encontrar lá as representações sociais da cidade todas presentes ali em todas as escalas sociais. E isso não era uma coisa, assim, que você ia esporadicamente, não. Já em Vitória da Conquista, naquela época acontecia sessões de cinemas que eram sessões específicas ou sessões especiais de cinema, destinadas a casais, destinados só para homens ou só para mulheres; filmes específicos, quando tratavam de temas mais complexos. Então, sempre que você ia ao cinema você via presença da sociedade conquistense, de certo modo, representada num conjunto de pessoas que estavam ali presentes. Isso foi praticamente na década de sessenta e na década de setenta. Essa coisa começou a mudar da década de oitenta pra cá, que começou a haver um certo esvaziamento, vamos dizer assim, das salas de cinema, porque neste período Conquista chegou a ter até cinco cinemas funcionando simultaneamente. A gente tinha um rodízio interessante, de filmes, porque eram cinco cinemas exibindo filmes diferentes e a gente circulava por todo esse espaço cinematográfico de Vitória da Conquista. Agora, tudo isso assim, de forma muito solitária. Não era grupo. Tinha grupo de amigos, mas não grupo de pessoas que iam ao cinema ver filmes. A gente ainda era muito jovem pra pensar possibilidades. A gente ia mesmo só pra ver filmes. (Melquisedeque, 1999).

Gusmão (2001) se utiliza desta memória para perceber o movimento histórico da cidade de Conquista que foi a sua relação com o cinema. Jorge dá o depoimento ideal sobre isso, revelando um “hábito cultural” no qual ele foi capturado e descobriu-se apaixonado pelo cinema

a partir dele. Eram os desdobramentos de um movimento externo à cidade e que a englobou, da mesma forma que aconteceu em várias partes do mundo. É o mesmo movimento que Flávia Cesarina fala da trajetória do cinema e que Deleuze demonstrará que resultou no Realismo Americano. Cruzando esses dados com os que já trabalhamos de nosso Doc. 11 e do Doc. 12, não é difícil perceber que Gaguinho também foi capturado por esse mesmo movimento.

Se Oliveira diz que o fotógrafo do filme acrescenta qualidade ao compor, junto com o diretor, como já citamos, esta relação se estabelece no falso “Tonis Lima Mata por Amor” entre Gaguinho e Jorge Melquisedeque, naquilo que este segundo desenvolve de similar ao diretor de fotografia. Diremos então que Gaguinho leva o movimento intensivo que ele é a seu plano de composição desprovido de memória técnica. Jorge leva para o filme a capacidade de traduzir essa intensividade em um código cinematográfico almejado. O resultado disso foi o filme de Gaguinho que mais se aproximou da intenção primeira de seu criador, que era produzir uma Grande Forma do filme.

3.2 O filme mais “cinematográfico” de Gaguinho

Feitas as cerimônias do capítulo, é tempo de acessar os principais documentos de nosso arquivo de referência empírica e partir rumo à nossa questão norteadora – há um cinema que podemos chamar filosoficamente de “menor” nos filmes do protagonista Tonis Lima? O nosso Doc. 2 tem a primeira parte de nosso objeto de estudo – os filmes em si. De antemão podemos dizer que o falso **Tonis Lima Mata por Amor** (2001) é sem dúvida o filme mais “cinematográfico” de Gaguinho.

As aspas aqui são expressão de um cuidado necessário. Dizíamos que ele atingiu o cinema num nível mínimo, sendo, portanto, uma imagem que está entre algo que não é cinema (um vídeo comum) e algo que já podemos chamar de cinema. Oliveira (2016) nos deu possibilidades para enxergar um código desse “cinematográfico” a partir da identificação dos processos plásticos imbricados na captação da imagem. Se para o diretor de fotografia há um “fenômeno de memória” (OLIVEIRA, 2016, p. 20) se desencadeando em soluções criativas para o filme, idem para o diretor, especialmente numa realização de orçamento pífio.

Quando se propôs a fazer seu cinema particular, o encontro de Gaguinho com o cinema levou a uma criação: Tonis Lima. Uma análise breve do personagem mostra um pouco do DNA dessa concepção, vemos que o Django é a base visual que predominou na imagem de Tonis, levando-se em conta o quarteto dos curtas que ganharam mais notoriedade. Alguns dos seus gestos também. A indumentária adquirida por Gaguinho, sobre a qual já citamos no Doc. 11,

foi comprada originalmente para ele imitar diretamente o Django nas manifestações públicas das quais participava.

Porém, como mostra o material indicado pelo Doc. 9, a pesquisa que fizemos ao *western*, Tonis tem traços típicos do protagonista do gênero em sua versão original, o clássico filme de *cowboy* dos Estados Unidos. Dois filmes nos permitem essa conclusão. O primeiro **Yuma, cidade sem lei** (1971), dirigido por Ted Post, e estrelado por Clint Walker⁵⁸. É um filme feito para a TV, mas que contém o DNA do gênero. O protagonista é um xerife “bom” e “justo”, que leva a lei para uma cidade afastada do velho Oeste.

O segundo filme é *One-eyed Jacks*, ou **A Face Oculta** (1961), dirigido e estrelado por Marlon Brando⁵⁹. Neste filme a “bondade” do protagonista supera todos os limites. Rio (Brando), era um bandido ladrão que havia passado cinco longos anos na cadeia por ter sido abandonado por seu comparsa. Cinco anos depois, os parceiros se reencontram, mas Rio se apaixona pela filha de seu antigo companheiro.

No decorrer da trama, Rio vai regenerando sua personalidade rumo à representação do “bem” absoluto, por causa do amor que sente pela mocinha da trama, a bela Louisa (Pina Pellicer). Até o bandido vira um homem sensível e de “bom coração” no protagonismo do *western* estadunidense. No gênero correlato, o *western spaghetti*, é bem diferente. No filme do Django de Sergio Corbucci⁶⁰, se percebe pela trama como o protagonista não tem compromisso com qualquer valor ético ou moral.

Move-se por vingança e fortuna, como se constata no geral dos outros 52 filmes do gênero *sapghetti* assistidos e catalogados por nossa pesquisa. Assim sendo, Tonis Lima é uma síntese entre o protagonista *western* dos EUA com o do *western spaghetti*. Tem como base imagética o segundo, mas seu comportamento se assemelha mais ao do primeiro. Gaguinho fez seleção entre as memórias dos filmes a que assistiu ao longo de sua vida. Pegou o que lhe interessava de cada um dos dois e gerou um terceiro – inédito.

⁵⁸ Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iducF60Jcgk> ; acesso em 30 jan. 2023.

⁵⁹ Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hGqvkAzwYuc> ; acesso em 27 fev. 2023; mesma origem do frame da Figura 3.

⁶⁰ Filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eDCGDfZLNw> ; acesso em 08 dez. 2022; mesma origem do frame da Figura 2.

Figura 125 – Frame do filme “Django” (1966); a base imagética para a criação de Tonis Lima.



Esse é o Tonis Lima⁶¹ anunciado por um narrador⁶² que dá o tom da cena e revela para o público um gatilho disparador da trama do falso **Tonis Lima Mata por Amor**. Conheçamos diretamente a nossa decupagem do Doc. 2, para depois trabalhá-la como texto, fora da citação:

Plano 1 - Maria caminha por um plano aberto se aproximando da câmera (00'00" - 00'03")

Plano 2 - Plano invertido em relação ao primeiro, a câmera se posiciona atrás de Maria, que continua caminhando. Se vê no quadro seu cabelo no anto esquerdo do plano enquanto no restante do espaço se vê o caminho que ela está trilhando, indo para a região do campus onde acontecerá todo o restante do filme. (00'04" - 00'06")

Plano 3 - A câmera volta a ficar de frente para Maria, mas já saiu do plano geral para um plano médio. (00'07" - 00'11")

⁶¹ De acordo com informações do Doc. 12, Gaguinho declarou que o nome escolhido para o personagem é uma homenagem póstuma a um irmão seu, de São Paulo.

⁶² O recurso do narrador é implementado por Jorge, o texto de sua fala foi criado na hora, pouco antes da filmagem.

Plano 4 - Novamente a câmera está nas costas de Maria, porém em plano médio e agora ela está mais à direita no quadro do filme, mais centralizada. Ao fundo, a mesa aonde Tonis Lima está sentado como se fosse o cliente de um bar. Ela continua caminhando, até que se vê seu corpo inteiro dentro do plano. O detalhe da direção de fotografia é que a posição do sol acaba por produzir um breve efeito de recorte na silhueta do cabelo, destacando-o em relação ao fundo. (00'11" - 00'16")

Plano 5 - Maria passa pela mesa de Toni e continua caminhando. A câmera a acompanha até a mesa sair do plano, e ela, que começa o plano de frente para a câmera termina de costas. A câmera executa um movimento panorâmico para acompanhá-la. (00'16" - 00'28")
 Texto: "MARIA VIVIA PERDIDA, SEM DESTINO E SEM RUMO"
 [texto desde o início do plano]

Plano 6 - Novamente maria de frente para a câmera, continua caminhando. A montagem fez com que sua caminhada voltasse a ter pela frente a mesa de Tonis Lima. (00'28" - 00'33")
 Texto: "ATÉ QUE ENCONTROU PELO CAMINHO..."
 [Segundo final do plano]

Plano 7 - Tonis Lima em close up, visualizando Maria e fazendo cara de interessado por ela. (00'33" - 00'40")
 Texto: "... TONIS LIMA! O DEFENSOR DA FAUNA, DOS FRACOS E DOS OPRIMIDOS. [Texto já vinha iniciado no plano anterior e ocupa todo o plano atual]

Perceba-se que o texto do narrador fala em “defensor da fauna”, dos fracos e dos oprimidos. É o extremo “bem” característico do protagonista do *western* americano. É um cara íntegro, que luta pela justiça. O epíteto que se revela aí do “Defensor da Fauna”, já o sabemos, vem do filme anterior e que analisaremos no capítulo seguinte, é o único elo entre este curta e o icônico filme de 1998. O segundo momento da narração colocará na tela a intenção de fincar esta gravação feita na Uesb na seara do “Defensor da Fauna”. No entanto, voltamos a frisar, são dois filmes distintos, feitos em épocas diferentes. O curta que analisamos neste capítulo é um “Tonis Lima Mata por Amor”, ainda que falso, nos termos que já esclarecemos.

Veja que nos títulos, direta ou indiretamente, há um atributo que se repete em sua cinematografia: o “defensor”. Defendendo quem? Defendendo do quê? Parece um eco vindo de uma intensividade originada fora do filme – a necessidade de Gaguinho, na vida real, de promover um ativismo em prol da população pobre. “Defender”, então, se torna expressão dessa necessidade de “proteger” as pessoas mais humildes, de lutar por elas. Além de uma (necessária) reflexão sobre o nome do filme, percebemos que, nesta sequência inicial, há uma transladação que passa despercebida.

Neste curta Gaguinho tem as dependências do Campus da Uesb de Conquista como cenário. No primeiro plano, Maria caminha por uma parte pavimentada do campus, mas logo, entre o plano 2 e o plano 4, se dirige para um gramado, que tem como área subsequente um trecho de terra. Há um motivo para que, entre tantas possibilidades, o espaço do filme seja transladado da presença para a ausência do pavimento.

Figura 136 - Plano 1, frame do falso "Tonis Lima Mata por Amor"



Figura 17 - Plano 2, frame do falso "Tonis Lima Mata por Amor"



Figura 18 - Plano 4, frame do falso "Tonis Lima Mata por Amor"



Dizíamos que Jorge se encontrou com a intensividade cinematográfica de Gaguinho, reconhecendo a forma de cinema pretendida. Pois bem, a escolha da locação, que tem motivos técnicos com relação à luz, tem também um motivo de memória que lhe subjaz. Em todos os 60 filmes de Faroeste a que assistimos, essa é a base do cenário desse gênero de filmes. Um ambiente ruralizado. Pavimentação rara ou inexistente.

É que esses filmes se referem cronologicamente a uma época dos Estados Unidos, entre 1861 e 1865, cujo fato histórico que marca aqueles anos é a Guerra de Secessão entre a União do Norte, abolicionista da escravidão, e os Confederados do Sul, dos grandes proprietários de terra escravagistas. São raros os filmes de *western* em que não há pelo menos um espectro da Guerra Civil americana. Na maioria dos filmes, ela já terminou há pouco tempo, ou ainda está acontecendo, mas já está em seu fim.

Nessa época, a região do que chamamos hoje de Velho Oeste dos EUA era uma região rochosa, desértica, definida pelo adjetivo de “selvagem”. Houve uma ocupação dessa região, surgindo pequenas cidades de passagem para os viajantes. Eram vilarejos resultantes do movimento conhecido como a *frontier* popular, que visava a conquista e colonização das terras a oeste do rio Mississippi, no que é hoje o Centro-Oeste, Texas, as Grandes Planícies, as Montanhas Rochosas, o Sudoeste e a Costa Oeste.

Como se tratava de uma área até então indomada, meio inóspita, havia uma certa aura de anarquia e violência, que podem ter sido romantizados pelos relatos da mídia da época. Por um tempo, a civilização com toda sua exigência de normas e leis não estava plenamente estabelecida no local, o que gerou uma espécie de folclore, que mais tarde alimentaria a imaginação de literaturas e cinematografias⁶³.

Essa é, basicamente falando, a origem do Extremo Oeste estadunidense, ou *Far West*, em inglês. O que em português acabaria por gerar a palavra “Faroeste”, termo usado para designar os gêneros que contam a história de um mito surgido desse movimento de colonização. Isso torna a caminhada de Maria, nos primeiros planos, uma busca do filme por seu espaço de materialização a partir da atualização de uma memória do *western*. Por isso, a parte do campus universitário que estava em terra naquela época de 2001 é uma escolha estética, do ponto de vista do gênero cinematográfico a que se alude.

Essa parte não-pavimentada do campus tem um valor simbólico, nesse sentido. É a memória do meio englobante do *synsigno* dos Bang-bang. Essa operação pode ser considerada

⁶³ Informações sobre o Velho Oeste americano disponíveis em https://pt.wikipedia.org/wiki/Velho_Oeste ; acesso em 22 out. 2023.

como uma composição – que vem tanto do lado de Jorge, quanto do de Gaguinho⁶⁴. O personagem criado por Gaguinho, no nível de uma roteirização não-escrita⁶⁵, passa a usufruir de um expediente estético da ação do diretor de fotografia. É o que se nota nos planos seguintes. No Plano 8 (00'41" - 00'50"), Maria continua caminhando no mesmo sentido mostrado nos planos anteriores, mas desta vez tem a mesa de Tonis Lima pelo caminho. Ele faz um gesto tocando com a palma da mão a cadeira ao lado da qual ele estava sentado, convidando-a silenciosamente a se juntar à mesa.

O plano termina com ela se sentando junto a Tonis no bar imaginário. Os regimes de luz variam de acordo com as nuvens que passavam no céu. Independente disso, o lugar em que os atores estão posicionados em relação à sua incidência favorece o esquema básico de iluminação do rosto em cinema, que é a luz de ataque por um lado e o preenchimento pelo lado oposto. O sol diretamente dá um efeito de ataque, o reflexo da luz do prédio ao lado ao local da filmagem acaba dando um efeito de preenchimento⁶⁶.

Jorge se aproveitou de seus conhecimentos em cinema, em captura de imagens para vídeos, solicitou que a equipe esperasse algum tempo para o começo dos trabalhos já buscando explorar o posicionamento do sol. A localização dessa zona não-pavimentada da Uesb entrou nessa equação. O resultado é um controle da cor branca no quadro, evitando que as altas luzes (Oliveira, 2016, p. ix) gerassem espectro da cor excessivamente no restante da imagem. Isso se verá na sequência.

3.2.1 Desconexão entre interpretação pedida pelo texto e a imagem

Há algo que é risível na conclusão desta cena. No Plano 9 (00'50" - 00'54"), Tonis Lima dá a mão para Maria, que retribui apertando a mão do herói. As mãos apertadas ocupam o centro de um primeiro plano em que a câmera se posiciona atrás de Maria, que estaria de costas para o público na

⁶⁴ A escolha do cenário do filme anterior, *O Defensor da Fauna* (1998) mostra que Gaguinho, mesmo sem Jorge, já trabalhava da mesma maneira, na busca por suas locações.

⁶⁵ O quesito “criação de personagens” é uma das áreas do roteiro profissional, como mostra a obra da estadunidense K.M. Weiland, especializada na técnica de construção de perfis de personagens e de arcos narrativos. Tivemos acesso a parte do conhecimento de seu livro *Creating Character Arcs: The Masterful Author's Guide to Uniting Story Structure*, Edição Inglês, por K. M. Weiland, 28 out. 2016, através de uma aula on-line da Sociedade Brasileira de Cinema (SBC) de Fortaleza, vídeo de uma transmissão ao vivo, feita em 20 de outubro de 2020, a partir dos 01'50” (uma aula de duas horas trabalhando os fundamentos de Weiland por meio do filme *O Resgate do soldado Ryan*), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bbsNfnq7UK0>; acesso em 16 nov. 2020.

⁶⁶ Essas nuances de iluminação de ataque preenchimento no rosto estão tanto no glossário de Oliveira (2016) quanto no outro manual que nos serve aqui, o de Arena Syl (2013). O ataque é a luz principal, mais forte, que vai geralmente no lado direito do rosto. A sombra que essa luz deixa é muito forte (dura), sendo necessária uma luz mais suave, difusa, no lado oposto da face, exatamente para preencher essa sombra.

ordenação espacial da cena. Já no Plano 10 (00'54" - 00'56") Tonis pergunta o nome dela. A câmera está posicionada atrás do personagem principal. Maria está no centro do plano.

Figura 19 - Plano 8, frame do falso Tonis Lima Mata por Amor.



Figura 20 - Plano 9, frame do falso Tonis Lima Mata por Amor.



E vai respondendo a partir daqui ao que o herói do filme lhe pergunta. Há uma superexposição do fundo, mas o estourado do branco não sobeja tanto na silhueta de Maria e também não no Tonis, deixando o cabelo da primeira e o chapéu do segundo perfeitamente recortados em relação ao fundo. A superexposição acabou por dar grande amplitude dinâmica⁶⁷ à cena, o que significa que a região de sombra está bem uniforme por conta da força das altas luzes. Por isso, na região mais sombria do plano, não se distinguem detalhes menores do cabelo de Maria. O texto ocupa o plano todo, ele pergunta: "SEU NOME?"; e ela responde: "MARIA".

No Plano 11 (00'56" - 00'58"), a câmera vai para o lado oposto num plano mais aberto, em que se pode visualizar uma das pernas e a cintura de Maria. Ela está do lado esquerdo do plano, de costas para a câmera, relativamente. Tonis está mais à direita e o aperto de mão dos dois ocupa o centro do plano. A área de sombra das árvores limita o impacto luminoso do branco estourado dando algum equilíbrio luminoso à cena. A amplitude dinâmica deixa a roupa de Tonis como área mais escura do quadro. Neste plano, temos a continuação do diálogo entre mocinha e herói, ainda se apresentando um ao outro. No texto das falas, Tonis pergunta: "MARIA... PRECISA DE AJUDO?"

Figura 141 - Plano 11, frame do falso Tonis Lima Mata por Amor.



⁶⁷ Arena, 2013, p. 33, diz quando há luz forte na “cena”, as “baixas luzes”, ou sombras, tendem a esconder os detalhes dos objetos de cor muito escura, esse efeito é que ele chama de “amplitude dinâmica”. É o que acontece com o cabelo de Maria no filme de Gaguinho que estamos analisando, com a luz forte do sol, as regiões escuras esconderam os detalhes dessa região da imagem.

Maria responde: “PRECISO!” já no Plano 12 (00'59" - 1'00"), no qual a montagem varia a perspectiva do plano, ora deixando Maria de frente para a câmera, ora deixando Tonis nessa posição. As sombras das folhas interferem no ataque/preenchimento improvisados, mas não prejudicam a delimitação do rosto da atriz no quadro.

Figura 22 - Plano 12, frame do falso Tonis Lima Mata por Amor; perceba-se que ataque e preenchimento acontecem na iluminação improvisada.



No Plano 13 (1'00" - 1'05"), Tonis, novamente de frente, se apresenta e faz um pedido: "MARIA, MEU NOME TONIS, FICA COMIGO." As mãos saíram do aperto mútuo inicial, agora Maria tem as duas mãos abertas, com a palma pra baixo por sobre a mesa, e Tonis gesticula com a mão apoiada na mesa. Este é mais um plano curto marcando no quadro visualmente a intermitência do diálogo. A câmera se aproximando um pouco mais dos atores, diminuindo o espaço superexposto ao fundo.

No Plano seguinte, o 14 (1'05" - 1'06"), o quadro volta a ter Maria de frente, com o detalhe de que o enquadramento aproximou a câmera diminuindo a superexposição e a amplitude dinâmica (se percebem detalhes da sombra do cabelo dela um pouco mais). Maria responde: "FICAREI". No Plano 15 (1'06" - 1'07"), com enquadramento semelhante ao do plano 13, Tonis faz promessas que parecem de um homem que está se declarando apaixonado, mas sem a afecção que corresponderia a isso. Ele promete a Maria: "CUIDARÁ DE VOCÊ".

Já no Plano 16 (1'07" - 1'09"), temos o mesmo regime de imagem do plano 14. Aqui, Maria fez um pequeno assentimento em resposta ao pedido de Tonis, enquanto que uma luz refletida desde o prédio atrás uma pequena iluminação de textura gerasse o efeito de um pequeno ruído digital⁶⁸, deixando tons de vermelho na parte direita de seu cabelo (em relação a quem olha o plano), um reflexo de luz originado na parte dos blocos do mesmo prédio situado atrás – o que pode ser conferido aí na figura 26. A luz branca que vem abundante da direção do estacionamento acaba por dar recorte ao deixar reluzente as bordas do pescoço e de parte da cara. No texto, um desfecho com um pedido de amor eterno, e uma resposta positiva, mas o gestual dos atores permanece em descompasso com a emoção pedida pela cena. Isso fica evidente quando Tonis pede: "FICA COMIGO PARA SEMPRE" e Maria aceita: "FICAREI".

No Plano 17 (1'10" - 1'12"), mesma posição de cena dos planos 13 e 15. Tonis dá a mão para Maria novamente, buscando selar seu pacto de união eterna. Ela aperta a mão do herói, consentindo todos os pedidos dele. No fim do plano, acontece um corte feito por achatamento vertical do quadro, tanto em cima quanto embaixo, sendo diminuído até sumir e a tela ficar completamente preta. Este plano marca o fim da primeira cena.

Esta sequência de planos, à qual estamos atribuindo a região fílmica da primeira cena, nos traz aspectos interessantes. Já percebemos a memória do *western* na passagem do concreto para o chão de terra, invocando-se o estilo do Faroeste por meio de um recurso visual. Tomando a tese de Oliveira (2016) como referência, esse é um recurso plástico, neste caso, servindo de matéria-prima para um aspecto figurativo. Esse movimento de se remeter ao Bang-bang se conclui com a aparição de Tonis Lima, a partir do Plano 4, e sua característica vestimenta *a la* Django. A direção de arte, área que cuida de todos os objetos não-humanos, por mais precária que seja, está viva no filme.

A trama de um Faroeste é, pelo geral, um conglomerado de acontecimentos que privilegia a ação de combate, como são os tiroteios, as perseguições e as lutas. É como uma disputa esportiva para decidir quem é o mais rápido no manuseio das armas de fogo, quem tem mais força e técnicas marciais. Há nos dois tipos de Bang-bang uma espécie de anticlímax para o envolvimento amoroso/sexual. Claro que em filmes do *western* americano como no clássico “No tempo das diligências” (1939), direção de John Ford e estrelado por John Wayne⁶⁹, e no próprio “A Outra Face”, a querela romântica ocupa o centro das tramas. Também no *spaghetti*, em “Wanted – o procurado” (1967), dirigido por Giorgio Ferroni, a trama termina com o

⁶⁸ Ruído digital consiste em “partículas aleatórias de cores na área escura da imagem”, entendemos também com fragmentos coloridos fora do objeto que origina a cor (Arena, 2013, p. 177).

⁶⁹ Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=i4ULYpswUA4> ; acesso em 05 mar. 2023.

protagonista se beijando com a mocinha do filme, loucamente, sem os dois se importarem com a lama do chiqueiro que serviu de cenário para a efetivação do binômio do filme. Em “Jonny Yuma, o vingador” (1966), com direção de Romolo Guerrieri⁷⁰, aos 24'17" do filme, o protagonista demonstra esquecer o nome das mulheres com quem se envolve (de tantas que “pega”), num plano conjunto em que Yuma aparece rodeado por duas mulheres no Saloon.

Se fizermos uma perscruta mais atenta em nosso Doc. 9, vamos encontrar mais exemplos dessa intensividade amorosa/sexual. Porém verificaremos que, no cômputo geral das tramas, o amor/sexo não é o privilegiado no quadro dos filmes. A ação/violência é quem vai ter um peso maior nas impressões sensório-motoras. Guiemo-nos pelo marco zero desta pesquisa do *western* associada a Tonis Lima. No “Django” (1966) de Sergio Corbucci, o protagonista está focado em sua vingança e no ouro que quer lucrar enganando o núcleo de bandoleiros mexicanos que é seu aliado no filme.

Maria se entrega a Django, eles chegam a ter uma noite juntos, ele tem oportunidade na trama de fugir com ela e com o ouro, mas prefere continuar seu plano (infantil) de vingança contra o antagonista. Mesmo na noite em que Django e Maria ficaram juntos, ele não parecia muito empolgado, e o quadro do filme não mostra nada do “durante”, apenas um “depois”, no qual ele não parecia conectado com a mulher. Aparentemente, Gaguinho capta esta certa essência anticlímax amoroso/sexual do *western*, se identifica com ela e a superdimensiona em seus curtas que foram lançados⁷¹.

Chega ao ponto do repúdio de fazê-la aparecer no quadro do quarteto de filmes oficiais. É o que revela o cruzamento de informações entre os Documentos de nosso arquivo. No Doc. 11, Elisângela fala que seu pai não gostava que ela assistisse a filmes e novelas na Tv, porque isso só ensina a mulher a “ficar safada” (aos 31'01” da entrevista). Também, quando seus atores improvisados sugerem, em tom de brincadeira, que haja cenas de beijo em “Defensor da Fauna”, Gaguinho reage com revolta dizendo que “aqui não é filme de putaria não! Aqui é filme de respeito!” (trecho entre 51'00 e 52'30”). E a declaração dele no Doc. 12, dizendo que o filme “é de ação” e que, por isso, não pode ter envolvimento de natureza sexual, que é algo que ele só faz com a mulher na cama⁷².

Esta que é a apresentação dos personagens do filme, com o *synsigno*, tropeça nos valores conservadores de Gaguinho, chegando novamente ao risível indesejado. O diálogo de Tonis e

⁷⁰ Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5kIJRow4qR8> ; acesso em 13 fev. 2023.

⁷¹ Nas cenas deletadas e filmes que não foram lançados presentes no arquivo de Jeovani Nery, a questão amorosa/sexual é tratada de forma distinta, de maneira mais espontânea e sem tantos pudores.

⁷² Já trouxemos esse trecho no capítulo 1 desta dissertação.

Maria, com a expressão que é aplicada, chama uma intensividade amorosa/sexual, mas a conversa, que deveria ser expressão de um momento de amor à primeira vista, acaba com um aperto de mãos entre os supostamente “apaixonados”.

A repulsa de Gaguinho à intensividade lasciva em seus filmes “oficiais” acaba fazendo desse gesto uma situação jocosa que se revela na cena. O burlesco nesse momento aflora naturalmente, surgindo sem preparação específica, manifestando-se abrupto⁷³. Percebemos isso na reação do público no programa do Jô, quando o trecho é exibido. O próprio Jô comenta a plástica da cena. No nosso Doc. 3, é o trecho a partir de 21’47”:

Jô: "Tonis, sabe o que eu achei lindo? É que não tem nenhuma insinuação de sexo com a Maria..."
 Gaguinho: "Não, nada, nada..."
 Jô: "Tanto que ele fala 'Maria, conte com a minha proteção' dá a mão pra ela, tal!, 'fica comigo!', 'ficarei!', 'pra sempre!', 'sim!', pá! Agora rolando um sexo, nem pensar?"
 Gaguinho: "Não"

Veja como Jô sente a ausência da materialização da intensividade amorosa/sexual. A interpretação desta parte não coadunar com a aproximação amorosa/sexual que o texto pede é um ponto fora do esquema narrativo figurativo. É que damos mais risada do que prestamos atenção à discrepância. Isso foge do caráter figurativo do código efetivado por Jorge. É uma maneira pela qual a intensividade de um cinema distinto, recheado de minoridades – como veremos no próximo capítulo –, que nesse momento escapole, contorna o esquema narrativo convencional, totalmente ao acaso. O primeiro motivo do diálogo pobre é que ele facilita a vida de atores que não possuem conhecimento em dramaturgia. O segundo motivo é essa repulsa de Gaguinho ao amoroso/sexual. A síntese fílmica desses motivos, a marca que eles imprimem na cena, essa sim, vai por um caminho imprevisível – aleatório –, produzindo efeitos quaisquer, que não se conectam com a historinha do filme – ela pode ser contada sem a presença desse elemento.

Isso seria um foco de minoridade? Talvez seja discutível colocar as coisas dessa forma. No entanto, a quebra da linguagem convencional, essa sim está aí nessa cena. Não foi à toa que ela chamou a atenção de Jô Soares, o qual se deteve na entrevista para aprofundar um pouco

⁷³ Nas vezes em que o filme foi rodado para um público por conta de nossa pesquisa, percebe-se que há alguns risos já no Plano 1, por conta do caminhar típico de uma pessoa que não domina técnica de atuação da adolescente que interpreta Maria. Mas aí o índice, enquanto signo do esquema sensorio-motor invertido, não é específico da situação, senão que o índice do engraçado é do filme todo, e as situações o vão confirmando.

mais o aspecto. Essa intensividade pulsou aos olhos de alguém que estava atento em algo a mais para explorar em seu entrevistado da noite.

3.2.2 Primeiro aspecto da memória do Saloon: o ringue de briga do Velho Oeste

O que se percebe aqui é uma Grande Forma em uma miniatura narrativa. A cena diferenciada do curioso aperto de mãos é um dos tropeços de Tonis. Mas havia aí algo intensivo a mais, uma quebra do código narrativo. E a esse respeito a cena seguinte não deixa dúvidas. Ela começa no Plano 18 (01'13" - 01'25"), com a tela escura, a imagem vai se abrindo e ocupando o quadro, com um retângulo crescendo gradativamente. Este plano surge dessa forma, já mostrando a chegada de dois bandidos na cena. Eles estão caminhando até a mesa de Tonis e Maria no bar imaginário. Há no quadro duas regiões de superexposição intermitentes com as sombras das árvores.

Figura 23 - Plano 18, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”; perceba-se como as árvores servem de suavizadores de luz, ajudando na fotometria aplicada.



A intermitência das sombras das árvores acaba por quebrar o excesso de luz no quadro, possibilitando ao ajuste da câmera achar o ponto ideal em que a imagem tem a luz abundante, mas sem estourar tanto. A sombra das árvores serve para suavizar o excesso luminoso, fazendo

com que a vegetação do campus da Uesb funcionasse como equipamento a serviço do set de filmagem. Perceba-se também no personagem mais à direita, já fora da sombra. A luz do sol incide no chapéu e nas costas produzindo um recorte do corpo do ator em relação ao fundo.

Esses detalhes técnicos são o resultado plástico do artifício do Jorge, que agora fez com que a imagem do filme sobrevivesse a um momento crítico de intensa luz sem que o estouro do branco gerasse um prejuízo maior. No Plano 19 (01'25" - 01'28"), após passarem pela mesa de Tonis, um dos bandidos faz um gesto de acariciar o cabelo de Maria. Há alguns ruídos digitais na parte de cima do plano, em que o azul do céu deixa partículas no pescoço do bandido e nas folhas das árvores. O ator bloqueia a luz que vinha do estacionamento e que incidia no lado da face de Maria, e nisso o quadro perde por um momento o recorte da cara dela que essa luz proporcionava (perceba-se que na figura 24 não distinguimos tão bem o limite da cara da atriz em relação à blusa do “bandido”).

Figura 154 - Plano 19, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”.



No Plano 20 (01'29" - 01'32"), a câmera abre o plano concluindo o movimento de caminhada dos bandidos. Os dois passam cercando a mesa pelos dois lados. Maria, sentada, fica visível por conta da cena destacar que um dos malfeitores mexeu com ela. Quando eles se

afastam, vemos mais uns ruídos digitais do avermelhado da terra na silhueta do corpo dos bandidos e no cabelo de Maria.

Chegando ao Plano 21 (01'32" - 01'34"), encontramos uma variação no ângulo da tomada, marcando uma situação diferente. O quadro deixa a direita do rosto de Maria enquadrada mais próxima e o de Tonis em plano médio ao seu lado na mesa. Uma nuvem passava pelo sol, quebrando as luzes diretas, deixando-as mais difusas. Como o azul do céu passa a ser a fonte luminosa mais forte, se percebem ruídos digitais em que o azul precipita no cabelo e na testa de Maria e nas folhas das árvores. No texto da cena, Tonis pergunta "MARIA, VOCÊ CONHECE AQUELES CIDADÃOS?"

Figura 25 - Plano 21, frame do falso "Tonis Lima Mata por Amor".



A resposta, "NUNCA VI, TONI" já é no Plano 22 (01'35" - 01'36"). Nele, há um *Close up* no rosto de Maria, que está respondendo à pergunta de Tonis. Se percebe que o posicionamento dos atores, o local e o horário do dia, escolhidos pelo "diretor de fotografia" proporcionaram uma iluminação com ataque e preenchimento totalmente natural, improvisada por essas escolhas. No canto superior direito do plano, se percebe o fundo desfocado, dando um pequeno efeito de quebra na profundidade do plano.

No Plano 23 (01'36" - 01'38"), similar ao plano 21, há a sequência do diálogo, Tonis perguntando: "PELA PRIMEIRA VEZ?" e Maria respondendo: "PELA PRIMEIRA VEZ". Tonis arremata concluindo: "SÃO UNS CURIOSO!". No Plano 24 (01'39" - 01'40"), Maria concorda: "COM CERTEZA". No Plano 25 (01'40" - 01'42") nos damos conta que Tonis usa o chapéu de maneira a quase esconder seu olhar, o que era típico dos heróis de *western*, e que se verifica no filme *Django*. Usa-se a sombra do chapéu escondendo parte da cara, dando um efeito dramático e misterioso no personagem (Arena, 2013, p. 177). É o que vamos chamar aqui de a “marra” do pistoleiro⁷⁴. A figura 25 também serve de exemplo comparativo à figura 26.

Figura 26 - Doc. Ima. 61 - Frame do filme "O longo dia do massacre" (1968), um ótimo exemplo da sombra na cara desenhando a marra do pistoleiro do quadro do filme.



Outro evento curioso é o texto. Tonis diz: "MARIA [...]" – e depois sua fala é incompreensível. Porém, dá a entender que Tonis está tranquilizando a mocinha, ou algo assim. Curioso que há momentos em que Jô, durante a entrevista, parece ter alguma dificuldade para entender o que Gaguinho diz, e vice-versa⁷⁵. Também no trecho em que Gaguinho deixou Jô sem resposta, se percebe que o entrevistado responde desconectado com o entrevistador. Gaguinho fala um português aprendido puramente de ouvido. Assim, certas palavras e construções frasais são difíceis de entender, se a pessoa não conviveu com ele. Há um uso

⁷⁴ Esse recurso é um uso da luz e da sombra usados de forma narrativa, construindo um significado como Oliveira coloca (Oliveira, 2016, p. 204), mas o curioso é que o recurso vem de Gaguinho e não do “diretor de fotografia”.

⁷⁵ Se vê nítido quando Gaguinho fala que a Uesb edita os vídeos dos filmes para ele, em trecho a partir dos 03'55” do vídeo; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xq8ZxnCeeHE>; acesso em 13 out. 2022.

distinto do português em sua norma culta por aí? Ou um uso distinto daquele territorializado no letramento? É discutível.

Voltando à trama, reconstituindo o que aconteceu até agora, Maria caminhava sem rumo, em cena externa. E continuou assim mesmo depois de encontrar Tonis e agora estes malfeitores. Mas Tonis está sentado como se fosse cliente de um bar. Os bandidos que chegam tomam uma atitude semelhante. Se dirigem para uma direção e sentido e reaparecem em seguida com um copo descartável, de bebida, nas mãos, sugerindo que foram para um balcão e solicitaram uma bebida antes de voltarem à cena. É como se no mesmo espaço aberto houvesse um espaço imaginado pelos atores.

Não temos dúvida de que há uma presença, digamos, fantasmagórica na cena. A memória do *western* volta a povoar o quadro do curta. Há uma região do filme de faroeste que lhe é bastante cara e que verificamos em nossa pesquisa dos filmes do gênero. Raríssimamente, nos 60 filmes a que assistimos, não há o momento do bar, numa taverna ou num Saloon. “A Vingança de um Pistoleiro” (1966), do diretor Monte Hellman, escrito e estrelado por Jack Nicholson⁷⁶ tem uma trama inusitada, nesse sentido. Via de regra, há uma Taverna ou um Saloon nos filmes, via de regra alguma briga ou tiroteio irá acontecer nele em algum momento. Achamos um vídeo que resume bem o espírito do Saloon no Velho Oeste, de autoria de Washington Luiz, do canal Desvendando o Faroeste⁷⁷:

Estes bares eram o coração da comunidade, onde viajantes, aventureiros e até mesmo os bandidos mais famosos se reuniam para compartilhar histórias, jogar cartas e desfrutar de uma bebida refrescante. Mas além de serem conhecidos por suas bebidas e jogos, os Saloons eram também um local de diversão e alegria. [...] (Luiz, 2023).

Nos filmes, o Saloon tem uma função importante. Copiando o do Velho Oeste original, é comum aparecer o jogo de cartas. Dizíamos que a disputa entre mocinhos e bandidos parece uma disputa esportiva. A origem disto é a imagem do jogo, veiculada pelo Saloon e que dará a matiz do duelo como último ato do confronto de dois jogadores.

Um dos filmes pelos quais chegamos à essa conclusão que é uma regra (vai haver uma briga no Saloon, se ele aparecer) é “El pistolero que odiaba la muerte” (1968), dirigido por Giorgio Ferroni⁷⁸. Aqui, aos 21’22”, temos algo que acontece muito nos Saloons dos filmes. Estão todos naquele espírito da alegria que é característico do local. Todos estão felizes e dançantes, sempre ao som de um piano, por vezes com dançarinas e prostitutas animadas por

⁷⁶ Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=H-SAuGe8i4I> ; acesso em 23 fev. 2023.

⁷⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XLOOrWxRDBU> ; acesso em 22 fev. 2023.

⁷⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xysRLZxfQ9k> ; acesso em 21 fev. 2023.

todo o ambiente. Então dois personagens brigam em um plano mais fechado. Quando o plano abre novamente, todos os homens do recinto estão brigando. Dois começam a brigar, todo o Saloon começa a brigar.

Figura 27 - Frame do filme "El pistolero que odiaba la muerte" (1968); o Saloom é o ringue preferido do *western*.



Pois bem, enquanto campo de batalha, o Saloon parece marcar presença enquanto memória nesta cena do curta de Gaguinho. É o que veremos no Plano 27 (01'45" - 01'48"), que corta para os dois bandidos ao pé da árvore em que se posicionaram depois de passar pela mesa de Tonis. Um deles segurando o copo de bebida no bar imaginário. Este é um plano conjunto americano, isto é, os dois personagens enquadrados do joelho para cima. Eles caminham até a mesa do protagonista e se veem suas más intenções na maneira como agem.

Este Plano 28 (01'49" - 01'50") nos traz talvez uma técnica de angulação de câmera. Ela vai para uma tomada atrás da cabeça do bandido com copo de bebida, com ele já se aproximando da mesa. Há talvez uma pequena *plongée*⁷⁹, talvez mostrando o herói em desvantagem numérica (dois homens contra 1). Isso é o que chama a atitude do protagonista no Plano 29 (1'50" - 1'52"), em que há um *Close up* em Tonis, mostrando que ele percebe a proximidade do perigo, olhando de lado, de perfil em relação à câmera.

⁷⁹ *Plongée* como define Oliveira (2016, p. xi), “ângulo de posicionamento em que a câmera está acima do nível dos olhos, enquadrando o sujeito/objeto de cima para baixo”, ou, quando a câmera olha pra baixo, inferiorizando aquilo que está sendo enquadrado.

Figura 28 - Plano 28; Frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”; teríamos uma *plongée* aqui?



No Plano 30 (01'52" - 01'56"), novo plano americano com os bandidos se aproximando. O sol volta a brilhar dando uma iluminação de ataque bem acentuada, como o preenchimento também natural do reflexo do prédio ao lado. O narrador volta a apresentar o herói da trama dizendo: "AGORA OS MALFEITORES QUE SE CUIDEM...". O Plano 31 (01'56" - 01'59") tem Tonis em *close up* de perfil agora recebe uma agressão: o bandido joga a bebida na sua cara.

Figura 29 - Plano 31, frame do falso” Tonis Lima Mata por Amor” ; o close up foi uma inovação que Jorge levou para o filme de Gaguinho.



Como presenciei no set de filmagem, este gesto foi um improviso, já que Jorge solicitou que Gaguinho fizesse uma cara de zangado, de alguém que ia partir para a briga. Ele fez essa posição que aparece na Figura 29, provavelmente se lembrando da pose de Franco Nero interpretando Django. Comparando com o frame do filme de Sergio Corbucci, há uma semelhança no gesto, o que significa que a pose que Gaguinho faz dificilmente não é mais um elemento de memória acumulada se atualizando⁸⁰.

⁸⁰ A imagem enquanto materialidade de memória que se atualiza e trabalhada por Oliveira (2016) na p. 25, quando diz que a capacidade do fotógrafo de usar suas ferramentas para resolver problemas é em si “a matéria que configura o ato criativo do fotógrafo, na p. 71, quando fala que “as lembranças estão na realização que se junta a outras condições materiais do presente, e resultando na definição de estratégias de exposição do filme às condições de luz”, e também na p. 74, ao explicar sobre a “materialização de conhecimento técnico em soluções práticas que transformam as informações em expressão dotada de significação”.

Figura 30 - Frame do filme "Django" (1966); nada nos tira da cabeça que a expressão universal de interpretação de Gaguinho vinha desta imagem.



Jorge se divertia, porque lhe pedia outras caras para promover a imagem-afecção, mas Gaguinho sempre lhe dava a essa mesma expressão como resposta. Havia um impasse, Jorge não queria continuar até não conseguir esse *close up* expressando a entidade do combate. Foi quando alguém no set teve a (brilhante) ideia de que o ator com o copo na mão jogasse a água na cara de Gaguinho. Essa ação que se adicionou ao rosto deu o estopim para o início da luta, substituindo bem a afecção não conseguida.

Figura 31 - Plano 31, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”; como Gaguinho não conseguiu a afecção do combate, a solução foi rostificar a jogada de água na sua cara.



No Plano 32 (01'59" - 02'02"), Tonis se levanta para iniciar o combate com os bandidos enquanto o narrador continua o texto de exaltação do herói: "POIS A JUSTIÇA TEM UM NOVO NOME...". Segue-se o plano Plano 33 (02'03" - 02'04"), em que Tonis troca golpes com o malfeitor que jogou bebida em sua cara, cortando rapidamente para o Plano 34 (02'04" - 02'05"), no qual Tonis derruba o bandido, que se levanta para continuar a briga. O narrador segue dizendo "TONIS LIMA...", para completar a frase no Plano 35 (02'05" - 02'15"), enquanto a briga continua: "...O DEFENSOR DA FAUNA!".

Para mostrar o poder dos golpes de Tonis, no Plano 36 (02'15" - 02'22"), a câmera percorre o chão para mostrar o bandido desacordado. No Plano 37 (02'22" - 02'26"), Tonis se vira para chamar o outro bandido com um gesto de "vem cá" com a mão. No Plano 38 (02'26" - 02'30"), Tonis Lima está em *contra-plongé*⁸¹, repetindo o mesmo gesto do plano anterior. Agora o herói está superior aos bandidos.

⁸¹ Termo também importado do glossário de Oliveira (2016, p. ix), é o contrário da plongée, um ângulo de câmera feito para engrandecer o objeto filmado.

Figura 32 - Plano 38, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”; *contra-plongée*.



Chegando ao Plano 39 (02'30" - 02'35"), o outro bandido duvida em atacar Tonis. A câmera faz um movimento de *zoom in* (quando se aproxima a câmera de um objeto utilizando o recurso do *zoom*), transformando o plano de médio em *close up*. No Plano 40 (02'35" - 02'40") Tonis se aproxima do bandido. Ele está em um plano médio andando na direção da câmera. O Plano 41 (02'40" - 02'45") volta a fazer um *zoom in* no bandido. No Plano 42 (02'46" - 03'00), Tonis e o bandido passam a dividir o mesmo plano. O herói o golpeia vencendo-o facilmente, após derrubá-lo duas vezes.

Já o Plano 43 (03'01" - 03'14") traz um *close up* em Tonis com o chapéu para além do quadro, o que também é usado para mostrar grandeza do personagem. Tonis se vira e vai andando de volta para a mesa. O plano abre até mostrar o bandido estirado no chão enquanto Tonis se senta ao lado de Maria novamente.

Figura 33 - Plano 42, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”; luta confirma o ar de Saloon desta cena.



Não temos dúvida de que é a memória do Saloon que se desencadeia aqui. É o comportamento dos atores em cena que puxa essa memória e a irradia pelo espaço físico da locação, ajudados pela direção de arte, com a mesa que centraliza a noção espacial da cena e com o copo de bebida. A presença criativa de Jorge traz algum domínio apurado da técnica de captura da imagem no set⁸². Mas além disso, ele acrescenta estrutura narrativa linear na roteirização espontânea que acontece ao mesmo tempo da gravação⁸³.

⁸² Conforme nossa pesquisa apurou, Jorge tinha perícia nessa fase da produção audiovisual, não mexendo nunca com a parte de edição e montagem.

⁸³ Jorge e Gaguinho foram decidindo as cenas na hora, em negociações rápidas após cada sessão de captura de imagens.

Figura 34 - Plano 43, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”.



Graças à presença de Jorge, que conhece as componentes da imagem-ação, percebemos nesta sequência o *close up*, o que não acontece nos outros 3 filmes de Gaguinho. A composição que Jorge acrescenta, então, é a de colocar a linguagem cinematográfica figurativa em cena. A sequência percepção-afecção-ação está diretamente trabalhada neste curta. Jorge, portanto, materializa com maior nitidez o esquema sensorio-motor, fazendo-o emergir do estado aleatório da composição que Gaguinho traz para o filme. A seguir, o curta nos traz mais uma situação de ação, dessa vez indo da percepção à ação diretamente.

3.2.3 Mulheres no *western*: pouca ação, muita submissão

Na cena a partir do Plano 44 (03'14" - 03'40"), uma senhora com expressão neutra se aproxima da mesa. Ela caminha até Maria aparecer sentada, de perfil para a câmera. Em seguida, ela puxa Maria pelo braço e as duas começam a trocar golpes, até que Maria a derruba no chão. O texto improvisado por Gaguinho na hora de filmar pode por si constituir outro momento risível. Disse Tonis: "MARIA, ESSA EU DEIXO PRA VOCÊ".

Figura 35 - Plano 44, "fame do falso" Tonis Lima Mata por Amor"; luta na modalidade feminina.



Neste Plano 45 (03'41" - 03'45") Maria está em *contra-plongée* na maneira como a câmera a enquadra enquanto soca a adversária. Apenas ela aparece no plano e a tomada com a câmera olhando para cima a engrandece. Isso é corroborado no Plano 46 (03'46" - 03'49"), em que a bandida aparece desmaiada. O Plano 47 (03'50" - 03'59")⁸⁴ fecha a cena com Maria se levantando para voltar à mesa. A câmera acompanha o movimento dela, primeiro subindo e depois seguindo o caminhar em movimento panorâmico, com um pequeno *travelling*⁸⁵. Este plano termina com a imagem sendo achatada verticalmente até que seu retângulo some completamente deixando só a tela preta.

⁸⁴ Como descreveremos a seguir, a câmera fará, no espaço fílmico, um movimento de subida para retornar a Maria e logo sua caminhada de volta à mesa. Há uma sequência de 3 cortes que deixamos de fora da contagem dos planos, porque sua presença nos parece mais um erro de edição do que uma colocação intencional. Corrobora essa dedução o fato de que um dos pretensos planos não chega nem a um segundo de duração, o único tão pequeno em todo o filme. Os planos menores possuem um segundo de duração. Isso promove um efeito de estranhamento nessa parte do curta, porque quebra com o ritmo de todo o restante da edição. Optamos por adicionar esse movimento de câmera justamente incorporando-o ao plano 47. Pareceu que os trechos picotados estavam ali num trabalho anterior à edição e o mais lógico seria que eles fossem suprimidos na edição final, mas, por algum descuido acabaram passando na mise-em-scène.

⁸⁵ O *travelling* como definido por Oliveira (2016, p. xii) destaca ser “movimento de câmera propiciado pela montagem da mesma sobre um carrinho que percorre trilhos. O movimento pode ser lateral, frontal ou até mesmo circular, conforme a disposição dos trilhos onde o carrinho é montado”. No filme, este recurso é o que constitui o chamado plano-sequência, que pode ser feito com a câmera na mão ou qualquer outro recurso.

Figura 36 - Plano 45, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”; *contra-plongée* inegável.



Esta situação trouxe a memória de Django também, em que há uma luta entre prostitutas no chão cheio de lama, justamente em frente ao Saloon. É nisso que o filme de ação se parece com uma competição esportiva. Primeiro tivemos a pancadaria no masculino, com medalha de ouro para Tonis, e depois tivemos a pancadaria no feminino, com o primeiro lugar para Maria.

No Plano 48 (04'00" - 04'03"), novamente o recurso da tela preta surgindo um retângulo que cresce até tomar todo o quadro, revelando a quarta cena. Maria aparece em plano geral, de corpo inteiro, caminhando em direção à câmera, situada mais à esquerda do quadro. Logo em seguida, no Plano 49 (04'03" - 04'08"), a imagem mostra as folhagens e os bandidos escondidos nelas para pegar Maria de surpresa. No Plano 50 (04'08" - 04'11") uma continuação do plano 47; continua a caminhada de Maria, um pouco distraída sem nem imaginar o que está para acontecer – aqui há uma montagem paralela, lugares de acontecimentos distintos compondo uma mesma situação.

No Plano 51 (04'12" - 04'20"), a câmera está atrás de Maria, acompanhando seu caminhar em plano médio. Até que os bandidos a surpreendem e a capturam. Um deles a chama de vagabunda. Os dois malfeitores a seguram cada um por um braço e a bandida vai atrás fazendo gestos de agressão em direção à Maria enquanto acompanha tudo. Maria se debate e precisa ser arrastada pelos bandidos – a câmera chega a 135 graus. No Plano 52 (04'21" - 04'25")

- Agora a câmera pega a cena de frente, próximo a 45 graus, um pouco acima do nível das personagens. No texto, um dos bandidos profere uma ofensa à Maria: "SUA VAGABUNDA!". No Plano 53 (04'26" - 04'36"), a câmera volta para 135 graus, pegando a cena com os bandidos e Maria sendo arrastada de costas. Neste plano eles chegam ao tronco de árvore bifurcado em que amarrarão Maria. A câmera dá um giro, e um novo eixo se estabelece, fazendo a câmera atingir a posição de 0 graus em relação à personagem, isto é, de frente para Maria. Um dos bandidos dá ordens aos demais: "AMARRE ELA! AMARRE PARA EU DAR UMAS CHICOTADAS!"

Figura 37 - Plano 51, frame do falso "Tonis Lima Mata por Amor".



O Plano 54 (04'37" - 04'39") é um plano detalhe da mão de Maria sendo amarrada, mostrando decomposição do movimento na cena. Em termos deleuzeanos, este plano é de "rostificação" da mão sendo amarrada, constituindo a "entidade" do aprisionamento na cena. No Plano 55 (04'39" - 04'42") a câmera volta à posição de 0 graus em relação a Maria, ainda sendo amarrada, se debatendo bastante e com cara de desespero. O sol bate de frente no rosto da mocinha, dando por um momento uma iluminação natural mais chapada. Há superexposição também no rosto dela, perdendo no estourar do branco o limite da boca e dos dentes por um breve momento.

A seguir, no Plano 56 (04'43" - 04'46"), nova tomada de detalhe mostrando o bandido amarrando mais firme a mão de Maria, concluindo a entidade do aprisionamento. E no Plano 57 (04'47" - 04'50") - Plano conjunto americano, com os três bandidos e Maria já amarrada. A câmera está próxima aos 0 graus, mas não completamente. A sombra das folhagens deixa as cabeças dos personagens subexpostas por um momento.

Figura 38 - Plano 56, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”; plano detalhe decompondo a cena em planos rápidos, alternando tomadas mais abertas com as mais fechadas.



O 58 (04'50" - 04'55") é um Plano médio *single*, um dos bandidos começa a chicotear Maria⁸⁶. A câmera está de frente, angulada de forma a constituir uma leve *contra-plongée*. A subexposição do plano anterior vigora também neste. Há ruído digital do azul do céu em quase toda a silhueta do personagem.

⁸⁶ É neste momento em que se dá a minha participação no set de filmagem. Jorge me deu duas caixas vazias de fitas VHS e me orientou a chocar a face de uma contra a outra, de forma sincronizada com os golpes fingidos pelo ator improvisado, fazendo uma sonoplastia para simular o impacto do chicote nas costas de Maria.

Figura 39 - Plano 58, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”; *contra-plongée*.



Plano 59 (4'56" - 5'00") - Mostra as costas de Maria sendo açoitadas. Primeiro o plano está fechado apenas com o cabelo e o limite da blusa "tomara que caia" nas costas. Maria vai para cima e para baixo se debatendo para simular dor e agonia. O que se confirma no Plano 60 (05'01" - 05'07"), com a câmera mostrando-a em primeiro plano em seu sofrimento, e o bandido em segundo plano deferindo os golpes com o chicote⁸⁷.

⁸⁷ Aqui usamos a mesma diferenciação do uso do termo “plano” em cinema que Oliveira, isto é, falamos plano tanto para designar o que há entre um corte e outro na cena, quanto para indicar a posição de elementos filmados em relação à sua proximidade da câmera (Oliveira, 2016, p. xi)

Figura 4016 - Plano 60, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”.



O sol dá uma luz de ataque única, sendo interrompido pela sombra de uma das bifurcações do tronco. Há o ruído digital do céu no chapéu do bandido e no cabelo de Maria. Fechando a cena, o Plano 61 (05'08" - 05'12") é conjunto e geral e nele se veem os corpos inteiros das personagens, menos os pés. A câmera pega o agressor que desfere as chicotadas em Maria de perfil e os outros dois bandidos de frente para a câmera – podemos dizer que sua posição é de 90 graus em relação ao que está sendo filmado. Em tom de vingança, a bandida estimula o agressor dizendo: "VAI! BATE MAIS!".

Há dois elementos nesta cena que são atualização da memória do *western*. A situação aqui se remete à cena inicial do filme de Sergio Corbucci de 1966, na qual o Django está arrastando o caixão pelo deserto, e, ao chegar próximo da cidade de seu destino, se depara com um grupo de bandidos chicoteando uma mulher chamada Maria. Django salva essa mulher, sendo esta sua única atitude “bondosa” ao longo de toda a trama – justamente a atitude que Gaguinho captura no filme e a reproduz em seus curtas. Esta cena responde pela composição de Gaguinho, feita a partir da memória do filme de Faroeste. E por aqui passam elementos que verificamos presentes no *western*.

Primeiro, a tortura. São cenas recorrentes, executadas pelos núcleos antagonistas dos filmes. Fazem parte das atitudes “más” que levam o público a detestar e a torcer contra o vilão.

Aqui destaque para o filme “Mão rápida” (1973), do diretor Mario Bianchi⁸⁸, cuja cena de tortura é bastante convincente no sadismo dos bandidos e no sofrimento de quem está sendo torturado. Um dos filmes mais sádicos a que assistimos é “El Yanque” (1966), dirigido por Tinto Bras⁸⁹, no qual temos um vilão que sente prazer em judiar de seus inimigos com um gigantesco instrumento de tortura medieval.

Segundo a se destacar, é a violência contra a mulher. O filme de Faroeste é um verdadeiro campeão de agressões voltadas a oprimir o gênero feminino. Em todos os 60 filmes a que assistimos, não há filme em que em algum momento alguma mulher não seja espancada, esbofetada ou ameaçada com arma de fogo. Não raro, as mulheres morrem nos tiroteios, ou sofrem feminicídio pelos motivos mais torpes. Vira e mexe, humilhações gratuitas e estupros são praticados à sombra de uma normalidade que redundo o banal.

Isso sem falar que muito raramente as mulheres foram protagonistas nos filmes de *western*. Realmente o único filme em que as mulheres estão à frente das ações, manipulando todo um mar de homens obedientes às suas vontades é “Johnny Guitar” (1954)⁹⁰, dirigido por Nicholas Ray, estrelado por Mercedes McCambridge e Joan Crawford, antagonista e protagonista, respectivamente. Ainda assim, o personagem que dá nome ao filme é o do ator Sterling Hayden – justamente no papel de Johnny –, e é ele quem salva a protagonista da morte na trama.

Outro filme em que vemos um protagonismo feminino forte é “O longo dia do massacre” (1968), direção de Alberto Cardone⁹¹, em que a esposa do vilão participa da ação. No entanto, próximo ao fim do filme (1h26'37"), ela rasga as roupas da esposa de um dos mocinhos, preparando-a para ser estuprada pelo bando. Também a sua saída de cena é pela porta dos fundos da trama, com uma morte sem glamour.

No filme “El hombre, el orgullo y la venganza” (1967), do diretor Luigi Bazzoni, estrelado por Tina Aumont e por Franco Nero⁹², em que Tina interpreta uma mulher formidável e ardilosa: Conchita. Jovem, bonita, inteligente, eloquente, manipula o sargento do exército, José (Franco Nero), e vários outros homens. Fez José se apaixonar por ela, e o leva a executar um assalto. José tinha a opção de partir para o Brasil, rico e desimpedido. A honra masculina

⁸⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J749ycgMAtU>; acesso em 13 fev. 2023; neste filme também encontramos a trilha musical que é usada por Gaguinho exatamente neste curta que estamos analisando agora; o trecho de tortura a que nos referimos está aos 38'25" deste vídeo.

⁸⁹ Filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pg7dllzmcY>; acesso em 16 fev. 2023; o trecho a que nos referimos a seguir está a 1h07'12" do vídeo.

⁹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kPnDYqTRowg>; acesso em 16 fev. 2023.

⁹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=K9wK-H6dlZg>; acesso em 15 fev. 2023.

⁹² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=cElCEl9VAbk>; acesso em 17 fev. 2023.

não suportou a jogada genial da protagonista. Ele a sequestrou e exigiu que ela correspondesse ao seu amor - o que ela recusa.

Obcecado, José mata Conchita, no feminicídio em que ela paga com a vida pela mágoa de um ego masculino ferido. Foi nesta altura da pesquisa que nos demos conta de uma regra tácita dos filmes de Faroeste. Toda mulher que se comportar como estas duas últimas que destacamos, com protagonismo e independência, terminarão mortas no fim da trama, a menos que se associem a algum homem. O ápice desta tendência machista do *western* é sem dúvida o filme “Quando um Homem É Homem” (1963), dirigido por Andrew V. McLaglen, estrelado por John Wayne e por Maureen O'Hara⁹³. De acordo com um vídeo dedicado a John Wayne do canal Momento Verdadeiro - Desvendando o Faroeste⁹⁴, esse ator teve uma proeminência dentro do *western*, inclusive pela polêmica de suas opiniões conservadoras. Não à toa, no filme, o personagem defende a tese de que toda vez que as mulheres contrariam um homem, elas merecem levar uma surra.

O clímax do enredo é com o personagem de John Wayne correndo atrás da esposa para agredi-la, com apoio de todos. Na última cena, a mulher aceita o domínio masculino e o filme encerra com um beijo apaixonado entre os dois. É certo que há personagens femininas marcantes, como Gary Cooper em Jardim do Pecado (1954), dirigido por Henry Hathaway⁹⁵. Vemos a mulher na ação, no comando (20'37"), porém também vemos uma mulher sendo agarrada à força (31'06") e temos também a protagonista recebendo um soco na cara, com força tal que a deixou inconsciente por algumas horas (1h08'00").

Por estas evidências, percebemos como não é gratuita a surra que Maria leva no falso “Tonis Lima Mata por Amor”. Isso tem uma origem, que, a nosso ver, está bem nítida nesta análise que estamos aplicando. Seguindo essa tendência, a cena seguinte vai ter um homem (protagonista) indo salvar a vida de uma mulher que é de seu total interesse amoroso/sexual (a mocinha indefesa). Os clichês machistas comparecem nítidos aqui.

3.2.4 O ponto de encontro das composições

Voltando à decupagem, no Plano 62 (05'13" - 05'17"), no qual Tonis está sentado e a câmera girando em torno dele. A situação foi colocada pela cena imediatamente anterior. A mocinha está em perigo e somente a ação do personagem proeminente da trama é que poderá

⁹³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wgz6OO0sFmI> ; acesso em 07 mar. 2023.

⁹⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ukuuX3FyxGk> ; acesso em 26 out. 2023.

⁹⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WgXHNqbBI50> ; acesso em 15 fev. 2023.

modificar essa situação. A câmera gira fazendo do espaço um palco para o herói salvador. Aqui, novamente uma montagem paralela, já que o Plano 63 (05'17" - 05'21") retoma a imagem do plano 59, dando ao público a noção de contiguidade entre a imagem de Tonis agachado e a tortura com chicote que Maria está sofrendo.

Corrobora essa análise o Plano 64 (05'21" - 05'31"), no qual a câmera volta a girar em torno do protagonista, percorrendo a circunferência mais ou menos desde 135 graus até chegar em 0 graus, da direita para a esquerda. No meio do giro, ela se afasta um pouco para enquadrar a arma de Tonis. O herói está em posição que a luz do sol ataca a frente do seu chapéu, dando proeminência ao personagem.

Figura 41 - Plano 64, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”; composição dupla na direção de fotografia, com o chapéu iluminado na frente em superexposição, de Jorge, com a sombra do chapéu nos olhos, de Gaguinho.



Lembro-me de alguém questionar Jorge⁹⁶ sobre essa luz incidindo na frente do chapéu, porque chegava a uma superexposição, e Jorge retrucando que nesse momento aquela luz, incidindo no chapéu daquela maneira dava um destaque para o herói. Não temos dúvida de que aqui Jorge usa seu conhecimento e sua memória do *western* para imprimir uma “escritura

⁹⁶ Provavelmente o ajudante da PróVÍdeo que estava trabalhando com ele nesse dia e que segurava a câmera, obedecendo aos seus comandos.

cinematográfica”, à qual chegamos pelos “vestígios” que ela deixou na imagem final (OLIVEIRA, 2016, p. 100) e pela memória que temos dos eventos ocorridos no set do filme. E com isso, acaba novamente por usar a “fotometria e posição da câmera como processo plástico” (OLIVEIRA, 2016, p. 36).

Juntando esse destaque que Jorge dá pela luz no chapéu, à “marra do pistoleiro”, que já é da postura de Gaguinho em cena, temos nesta imagem a união das composições de Gaguinho e de Jorge, na busca por um “desenho” usando luzes e sombras. No plano seguinte, a situação da cena anterior resulta na imagem-percepção. Por isso o Plano 65 (5'32" - 5'35") é um *close up* em Tonis, buscando a sua afecção ao se dar conta do perigo que Maria está correndo. As caretas de Gaguinho cumpriram com esse papel desta vez.

Figura 42 - Plano 65, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor” (imagem afecção).



No Plano 66 (05'36" - 05'43"), Tonis pega sua arma e parte para matar os bandidos. O Plano 67 (05'43" - 05'45") repete o plano 60, com Maria sendo chicoteada e a câmera quase a zero graus em relação a ela (nova montagem paralela). No 68 (05'44" - 05'45"), temos um Plano geral em que vemos Tonis se deslocando para ir acudir Maria. Está à direita do quadro, de costas para o público, arma na mão. Corta para uma nova montagem paralela com o Plano 69 (05'46" - 05'47") retornando a imagem do plano 59.

A ação está prestes a se consumir! No Plano 70 (05'48" - 05'50") temos Tonis andando com a câmera enquadrando-o de frente. Plano geral com corpo inteiro, levemente posicionado à direita do quadro. Corta para mais uma intercalação no Plano 71 (05'50" - 05'52"), repetindo a imagem do plano 58. O Plano 72 (05'53" - 05'54") é médio, com Tonis enquadrado em 90 graus se deslocando para a posição de atirar.

No Plano 73 (05'54" - 05'55"), novo plano geral com os 3 bandidos e Maria a 90 graus. Se veem os corpos inteiros e um bom pedaço de chão, indicando que essa é a visão desde onde Tonis irá alvejar os malfeitores. No Plano 74 (05'56" - 06'01"), Tonis se posiciona para dar seu tiro. Aqui ele está de frente para a câmera, buscando o ângulo próximo a uma árvore. A luz do sol ataca o lado direito de seu rosto e praticamente não há preenchimento na face oposta. A posição do chapéu efetiva a “marra do pistoleiro”.

Figura 43 - Plano 73, frame do falso "Tonis Lima Mata por Amor" (imagem-percepção).



3.2.5 – A fábrica de cadáveres de mentira

Chegamos ao Plano 75 (06'01" - 06'04"), em que os canos da arma aparecem com refulgências. Três dos canos do artefato estão em primeiro plano e o fundo desfocado, tirando a profundidade de campo e dando destaque à arma. Por fim, no Plano 76 (06'05" - 06'06") Tonis

Lima, com a câmera enquadrando-o a 90 graus, atira no sentido da direita para a esquerda, em relação a quem assiste ao filme. O resultado da ação de atirar é visto no Plano 77 (06'06" - 06'13") em que os bandidos caem com o tiro. A câmera os mostra desabando e os acompanha para mostrar que todos estão mortos, encerrando a cena.

Figura 44- Plano 76, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor” (imagem-ação)



Figura 45 - Plano 77, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor” (fim da imagem-ação e início da situação modificada).



Nesta cena, o destaque é para a memória do Django expressada pela direção de arte: a arma com tubos de PVC que Gaguinho montou. Ela se remete à *minigun* de Django. A *minigun* está com o *western spaghetti* desde o início, quando Sergio Leone lançou o primeiro filme da trilogia do Pistoleiro Sem Nome, com o filme “Por um Punhado de Dólares” (1964), estrelado por Clint Eastwood⁹⁷. Em um vídeo pirata que nossa pesquisa encontrou, vimos que aos 21’00” (Doc. 4), uma metralhadora giratória é usada no filme. Ela é como um grande trunfo que um homem sozinho tem para enfrentar uma multidão, uma máquina de produzir muitas mortes, muito rápido.

⁹⁷ Informações da Trilogia dos Dólares disponíveis em https://pt.wikipedia.org/wiki/Pistoleiro_sem_nome; acesso para esta pesquisa em 26 out. 2023.

Figura 46 - Frame do filme Django (1966), de Sergio Corbucci; a Minigun como instrumento de morte instantânea de grandes contingentes, a inspiração da “bazuca” de Tonis Lima.



É a estratégia de Django no filme. Arrasta o caixão como se estivesse demente, mas na verdade é o jeito de transportar a *minigun* sem que ela chame a atenção. Gaguinho copia exatamente o mesmo gesto na cena deletada de “Defensor da Fauna”, o que faz com que Glauber Lacerda o declare como um “Django baiano”⁹⁸:

O Tonis, o personagem do Gaguinho, é o próprio Django no Sertão da Ressaca. Ele carrega o mesmo caixão que o Django carrega e dentro desse caixão era a mesma coisa. Django levava a metralhadora dele. Gaguinho idem! Levava sua metralhadora, feita de cano de PVC cortada para poder passar o pavio dos rojões que ele colocava ali dentro e que ele gritava "arreceba!". Ao mesmo tempo, a mocinha do filme era a mesma mocinha de Django, Maria. E há uma cena e que é a mesma cena que é uma das primeiras sequências do Django do Sérgio Corbucci que ele resgata essa Maria da mão de vilões que a estão torturando, né? E em Tonis o Defensor da Fauna existe isso também, então é muito interessante como esse herói, como esse desejo do herói... de ser o herói penetra na obra dele em várias camadas [...] (Lacerda, 2015).

A *minigun*, que Gaguinho chama de “bazuca” no programa do Jô⁹⁹, é um elemento que chama a memória dessa arma “coringa” do *western* (que ganha de todas as demais), tendo a

⁹⁸ Doc. 7, Trecho a partir dos 03’47” do documentário de Alice Pio.

⁹⁹ Aos 07’02”; disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xq8ZxnCeeHE>; acesso em 13 out. 2022.

função de representar no filme uma intensividade sem a qual não há Faroeste: a presença da arma de fogo. A “bazuca” de Tonis, como atualização da *minigun* do Django, vai puxar essa intensividade do Faroeste, enquanto fábrica de cadáveres de mentirinha. A arma de Tonis aglutina a lembrança de si própria com a lembrança de pistolas e rifles. Impressiona na “bazuca” é a eficiência, mata todo mundo com um tiro só, poupando Maria do efeito devastador, como vimos no Plano 77.

3.2.6 O clichê do final: a mocinha como troféu ao vencedor

E assim chegamos ao final da ação, com o Plano 78 (06'13" - 07'09") mostra Maria ainda amarrada de frente para a câmera. Tonis deixa a arma a um lado, desamarra Maria e a carrega de corpo inteiro nos braços, partindo para o horizonte. Em dado momento, o sol aparece em cima no plano, fazendo referência ao final com caminhada rumo ao pôr do sol. A câmera acompanha o movimento de Tonis na cena, deslocando-se com ele, até parar e deixar que ele siga sozinho com a mocinha nos braços para uma espécie de *happy end*. Enquanto executa toda esta ação, o herói fala triunfante: "MARIA, EU TE FALEI QUE ESTAVA CONTIGO? QUE COMIGO TU ESTAVA GARANTIDA, MARIA? MEU COMPROMISSO CONTIGO, MARIA, É LUTAR POR VOCÊ. E CONTINUA COM TONIS, COM TONIS VOCÊ ESTÁ GARANTIDA!".

Figura 47 - Plano 78, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”; o elemento do sol no final do filme, fazendo intencionalmente um dos clichês de final de história de Bang-bang.



Figura 48 - Plano 78, frame do falso “Tonis Lima Mata por Amor”; clichê máximo do final dos westerns: a partida para o horizonte.



Aqui nesse plano, a presença do sol ao lado esquerdo de Tonis foi uma solução encontrada para um problema. Jorge queria terminar o filme com o clichê do herói partindo rumo ao por do sol. Mas ainda faltava algum tempo para o sol atingir o horizonte. Não havia como aplicar luzes artificiais para corrigir a penumbra do crepúsculo e o sol iria se por fora do eixo geográfico que Jorge e Gaguinho escolheram como locação. O impasse é resolvido com a tomada do sol que vemos neste último plano, e na sequência, Tonis parte com Maria nos braços para o horizonte.

Este final carece de umas observações. Gaguinho se esforçou para deixar a intensividade amorosa/sexual fora de seus principais filmes. No entanto, quando pega Maria nos braços levanta as pernas da jovem atriz juntas uma da outra, expondo parte do formato íntimo de seu corpo, revestido apenas pela saia de tecido fino. Dito de outra maneira, o sexo de Maria acaba escorregando no meio braços de Tonis (literalmente) e indo parar na cara do público. Seria mais um tropeço risível, porém o público, nas vezes em que exibimos a cena, apenas manifesta um silêncio meio constrangido, contendo as afecções que a imagem proporciona.

Isto encerra o encontro de composições para efetivar o clichê da partida rumo ao sol nos leva a retornar à essa questão do machismo no *western*. Para onde Tonis está levando Maria nos braços? Por que carregá-la dessa forma? A partida do herói com a mocinha também é comum no Faroeste. Destacamos aqui é a mocinha sequestrada em **Joshua - O Cavaleiro Negro** (1976), do diretor Larry G. Spangler¹⁰⁰. Os bandidos a levaram, retirando-a do seu marido. A estupram o tempo todo, até que ela passa a gostar e engata um namoro com o líder do bando.

Aqui vimos a mulher ausente de opinião própria, aceitando o que os homens lhe impõem. A atitude da Maria de Tonis Lima se parece com a dela, uma mulher submissa, pronta para ser “carregada” pelos vitoriosos da cena. Isso expõe a realidade de uma minoria, e abre espaço para se pensar no fator patriarcal da sociedade, apesar de ser uma associação mais indireta, uma minoridade questionável, mas possível de se defender.

3.3 Uma afetação transmitida

A atitude da personagem Maria no falso “Tonis Lima Mata por Amor” obedece ao padrão do comportamento feminino nos filmes de Faroeste. Sozinha, ela está perdida. Apenas com um homem másculo, bom de briga e rápido no gatilho, é que ela vai encontrar o seu rumo na vida. É a lógica que o curta estabelece. Ela é uma afetação que foi transmitida para Gaguinho

¹⁰⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1TIu78g36YU> ; acesso em 07 fev. 2023; único filme da pesquisa em que o protagonista é um ator negro, Fred Williamson.

pelo cinema de ação e ele resolveu atualizar a memória dessas afecções. Temos uma pista recorrendo a outro membro da comunidade dos realizadores do audiovisual que foram afetados pelos filmes de Faroeste nas antigas salas de cinema de Vitória da Conquista. Este é o trecho de uma entrevista realizada com o cineasta Gildásio Leite (2023)¹⁰¹:

Hoje eu sou audioartvisual! Hoje eu sou visual, artevisual, eu congrego nas três linguagens, né, mas a minha prática é teatral. Eu comecei aqui fazendo teatro porque idealizava, sonhava em fazer cinema! Nós, moleques, aqui, adolescentes, a gente idealizava fazer cinema porque a gente assistia muito os filmes aqui no Cine Glória, no Cine Conquista, no Cine Poeira, e a gente saía da sala imitando os personagens, querendo ser Durango Kid, entende? Desenvolvendo o discurso do personagem. Eu nem sabia qual era o arquétipo de um personagem, mas a gente saía imitando os personagens dos bang-bang, dos filmes clássicos que a gente assistia. [...].

Veja o sentimento que as sessões despertavam em Gildásio. Ele se sentia como o protagonista dos filmes e isso o afetou a ponto de fazer cinema. Há uma afetação descrita aí, e não temos dúvida de que Gaguinho compartilhou desse mesmo sentimento. Significa que alguma intensividade se transmitiu do cinema para o público, inegavelmente. Há aí uma identificação com o que se vê na tela, como vimos no Doc Ima 64, em que temos a imagem de uma entrevista que Gaguinho concedeu a uma publicação impressa de Vitória da Conquista¹⁰². A entrevista abre com uma fala de nosso objeto de estudo: “Eu não fiz sucesso pelo rostinho bonito, mas pelo talento”. Juntemos esse dado com o que pesquisamos a respeito do ator Sterling Hayden, por conta do filme **Johnny Guitar**.

Hayden foi um ator famoso nos EUA, chegando a papéis significativos como o do capitão Mc Cluskey em “O Poderoso Chefão” (1972) e o do antagonista em “Dr. Strangelove” (1964), clássico de Stanley Kubrick. Com pouco mais que 19 anos, iniciou uma carreira como modelo e logo chegou ao cinema, contratado pela Paramount, que o promoveu como “O Homem Mais Bonito do Cinema” e “O Belo Deus Viquingue Louro”¹⁰³. Esse título que Hayden recebeu mostra o tipo de ator que era protagonista nos filmes de *western*: aquele considerado “extremamente bonito” pelo meio social.

¹⁰¹ A entrevista está disponível em <https://agentediz.com.br/luto-em-conquista-morre-o-cineasta-gildasio-amorim-leite/>; acesso em 04 jul. 2023; a postagem foi publicada em 17 jan. 2019, logo em seguida após o falecimento de Gildásio, porém a entrevista que consta na postagem, da qual extraímos esse trecho citado foi concedida por ele ao **Blog do Sena** em uma outra data, não informada pelo site de onde a extraímos, e por isso deixamos a data da declaração a mesma de quando acessamos a postagem.

¹⁰² Revista Engrenagem, Cinema em Foco “Uma ideia na mão e uma câmera na cabeça”, Suplemento do Oficina de Notícias, p. 3, artigo “Gaguinho chegou para ficar”, Ano IX, nº 27, novembro de 2009.

¹⁰³ Informações sobre Sterling Hayden disponíveis em https://pt.wikipedia.org/wiki/Sterling_Hayden; acesso para esta pesquisa em 26out. 2023.

Os atores desse gênero, tinham essa fama, de galãs. E esse é o elemento que subjaz na questão feminina que destacamos no Gaguinho. O comportamento de Maria é o de uma mulher que se encontrou com um homem “irresistível”. Essa é a representatividade que seduz Gaguinho, pela inferência que estamos fazendo dos dados. O glamour dos astros do Faroeste se transmitiu para Gaguinho e ele tentou manifestá-lo em seu cinema.

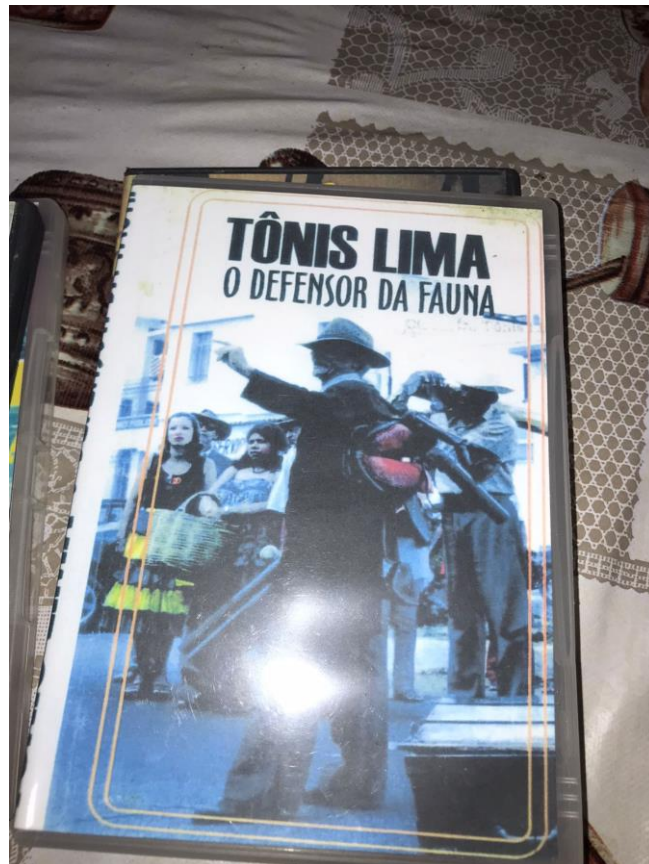
A relação de Tonis Lima com Maria no falso **Tonis Lima Mata por Amor** passa por esse “contágio” que o grande cinema promoveu, pelas afecções presentes na imagem-ação. Identificar o que passou dessa transmissão foi a missão que tivemos neste capítulo. Vasculhamos o cinema de Gaguinho em seu trabalho que mais se aproxima da linguagem cinematográfica hegemônica. Isso abre o caminho rumo ao nosso objetivo central.

Graças à presença de Jorge, o falso **Tonis Lima Mata por Amor** tem primeiro ato (primeira cena), segundo ato (segunda e terceira cenas) e terceiro ato (com as cenas quatro e cinco constituindo o clímax e a sexta cena promovendo o epílogo). Havia uma situação colocada pelo meio englobante (“Maria viva perdida e sem rumo”) colocando um desafio para o personagem central (proteger Maria), há um duelo que serve de binômio e se resolve rapidamente (a luta contra os vilões) e a trama chega no final a uma situação modificada (os vilões mortos e Maria protegida). Situação modificada pela ação.

Jorge deu um código “cinematográfico” ao filme, mas o tropeço da Grande Forma continuou acontecendo, levando ao burlesco involuntário. No entanto, esse código contém os expedientes técnicos que consolidam uma linguagem “cinematográfica” a mais neste curta, tornando mais complicado visualizar a minoridade do cinema por via dele – embora, a nosso ver, ela esteja lá. É tempo de consultar nosso Doc. 1, buscar na minoridade da arte em “Defensor da Fauna” a resposta da nossa questão central.

4 ANÁLISE FÍLMICA: DEFENSOR DA FAUNA E A “MINORIDADE” FILOSÓFICA NO CINEMA DE GAGUINHO

Figura 49 – Doc. Ima. 78; capa do filme “Tonis Lima o Defensor da Fauna” (1998); Arte: Jeovani Neri



Tudo o que dissemos até aqui foi com o intuito de preparar o terreno empírico/teórico para o que vamos trabalhar neste terceiro e último capítulo. A parte central de nosso objeto de estudo é uma análise que aqui será norteada por buscar respostas para nosso problema maior. Há uma intensividade no cinema de Gaguinho que não está acessível por via dos dados imediatos que chegam à consciência.

Se falamos de um resultado indesejado, mas que se manifesta a despeito da vontade de seu próprio criador, há algo espontâneo se processando nessa imagem. Porém o código cinematográfico, da maneira como o colocamos, produz um esquema sensorio-motor duplamente constituído por duas formas que se manifestam, mas não chegam à sua plenitude, pois precisariam de uma *mise-em-scène* “suntuosa” para isso, conforme nos possibilitou

enxergar os conceitos criados por Deleuze a partir do ideário de Bergson. Por isso, não é no burlesco que o fluxo de devires irá se estacionar.

A ponta do devir da Grande Forma permanece solta, passando a ser preenchida pelo devir da Pequena Forma. Mas esta também está solta. E o que a preenche é justamente o fator intensivo que que escorrega do código. No falso “Tonis Lima Mata por Amor” essa intensividade está presente, mas a efetivação maior do código cinematográfico historicamente constituído exigirá que analisemos um filme em que Gaguinho não conta com Jorge para efetivar esse código, o que nos permitirá ver essa intensividade de forma pura, desvelando o outro lado do plano de composição – exatamente onde essa imagem expressa um cinema “menor”.

4.1 Um cineasta “político”

Esse fator intensivo fulgurou à nossa frente depois que acessamos as ideias de Deleuze e Guattari (2003), falando de Kafka enquanto uma literatura menor. Mas não “menor” no sentido de “pequeno”, “diminuto” ou “menos importante” e sim no sentido de uma literatura que se contrapõe ao que é hegemônico na literatura. É como diz Rafael Godinho no prefácio da obra de Deleuze e Guattari (2003, p.15):

Ora, a literatura menor qualifica apenas o uso ou a função de uma língua. O primeiro contra-senso a evitar é precisamente o de minoria. A minoria não é definida pelo número mais pequeno mas pelo afastamento, pela distância em relação a uma dada característica da axiomática dominante. Em termos matemáticos, a minoria constitui um conjunto vaporoso não enumerável cujos elementos, que são multiplicidades, possuem uma relação rizomática. Contrariamente, a maioria é sempre assimilada à categoria da «representação», ou seja, está integrada numa generalidade normalizadora e identificatória. Os seus elementos estão incluídos num conjunto global e abstracto que os divide em oposições binárias, determinando uma exclusão entre o que é ou não conforme ao maioritário enquanto norma.

A presença do termo “representação” para designar a maioria – o “maior” – é justamente o figurativo ao qual pertencem a percepção e a afecção. A arte pode transitar por este nível superficial – extensivo –, ou pode superar esta condição, quando proporciona planos de composição, com figuras estéticas que promovem blocos de sensação. Em nosso objeto de estudo, conseguimos ver bem esse nível superficial, e desconfiamos que algo passa para além disso no aspecto intensivo, justamente algo que faz com que esse cinema seja considerado “menor”. Para absorvermos desta obra de Deleuze e Guattari as ideias que motivaram nossa

abordagem, recorremos a uma intermediação nossa com essa teoria promovida por Amanda Lobo, que trabalha com esta linha filosófica e fornece uma definição importante para entender essa minoridade diretamente do referencial de onde ela veio:

Nessa medida, podemos pensar junto a Deleuze e Guattari, que essa segmentaridade é constituída por linhas que, por sua vez, se classificam como duras ou molares, flexíveis ou moleculares e, em certa medida, comporta, ainda, linhas de fuga ou fluxos de quanta. Resumidamente, no platô intitulado “Micropolítica e Segmentaridade”, Deleuze e Guattari dirão que somos feitos destas linhas, estabelecendo nessa obra a tipologia destas três principais que nos constituem e atravessam o tempo todo, delineando quem somos, como nos portamos, que funções sociais possuímos, como nos expressamos, que escolhas realizamos. Por si só essas linhas não são nem positivas, nem negativas, de modo que avaliar a força delas só se faz possível a partir das análises combinatórias que elas apresentam no contexto da experiência e do vivido. Assim, essa organização segmentar supõe uma macro e micropolítica que implicam as condições duras, consideradas molares e as flexíveis, consideradas moleculares, fazendo-as se atravessarem. No entanto, linhas de fuga ou fluxos de quanta correm por entre esses dois segmentos, escapando à sua organização binária e à sua centralização, furtando-se ao aparelho de ressonância e à sua totalização, remanejando e agitando seus estratos. Numa espécie de fluxo mutante, sua tendência é escapar dos códigos e, se capturado, evadir-se deles, numa constante desterritorialização. Desta forma, embora um campo social seja animado pela intercessão e pelo atravessamento destas três linhas, suas alterações se definem muito mais pelas linhas de fuga que o preenchem. (LOBO, 2022, p. 158-159).

A linha de fuga é um movimento de natureza intensiva que corre por fora da dominância das linhas segmentares. A molar, ou dura, são os grandes aparatos sociais que pairam sobre vários indivíduos, em grande escala, e que determinam regras que se entranham até no modo de ser – a exemplo do Estado e da escola. Essas linhas levam em seu seno a observância às leis, o aparato de burocratização da vida e uma imposição de uma cultura geral – da cidade, do estado ou do país. Essa linha segmentar é, portanto, de caráter coercitivo, na medida em que promove uma forma pré-concebida de “ser” a que o sujeito tem que se submeter para se manter como legítimo membro do meio social.

As linhas moleculares são mais flexíveis, mais próximas ao indivíduo, mas compartilham um fluxo e natureza (até certo ponto) semelhante com a linha molar. Tanto assim, que também fortalece identidades preconcebidas. Os círculos sociais mais próximos a cada pessoa executam essas linhas. Tanto a molar como a molecular expressam as formas pré-concebidas por meio de um código que se materializa e se dissemina em fluxos. Por isso, elas habitam a dimensão extensiva. Pelo que Lobo coloca, baseada na obra *Mil Platôs 3* (DELEUZE;

GUATTARI, 1980), as linhas de fuga são fluxos intensivos que contornam as linhas segmentares, ao mesmo tempo que as permeiam.

O que Kafka precisava contornar numa linha de fuga com sua espécie de sistema literário? Exatamente da pressão das linhas segmentárias que se manifestavam nas exigências familiares e profissionais. Quem observa é Maurice Blanchot, também no prefácio da obra de Deleuze e Guattari:

Numa carta endereçada ao pai de Felice Bauer, Kafka explica o embaraço que a profissão lhe causa, bem como o fanatismo com que a literatura se lhe impõe: «O meu emprego é intolerável porque contradiz o meu único desejo e a minha única vocação que é a literatura. Como eu nada sou senão literatura, que não posso nem quero ser outra coisa, o meu emprego nunca poderá ser causa de exaltação, mas poderá, pelo contrário, desequilibrar-me completamente. Aliás, não estou muito longe disso.» (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 07).

Consolida com isso o que será chamado pelos filósofos franceses de uma “máquina literária” a serviço de seu desejo – desejo de materializar a verdadeira natureza de seu espírito. Blanchot também destaca isso da maneira mais direta:

Esta construção é que é máquina para Kafka, «ora enredado nas máquinas capitalistas, burocráticas ou fascistas, ora traçando uma linha revolucionária modesta». A pressão esmagadora que o envolve vai gerar uma linha de fuga, «a ideia constante de Kafka: mesmo com um mecânico solitário, a máquina literária expressiva é capaz de antecipar e precipitar os conteúdos que, apesar de tudo, dizem respeito a uma colectividade inteira». (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 14).

Uma literatura menor promove a desterritorialização da língua em que se manifesta, fazendo um uso distinto do hegemônico; promove também uma ligação do individual com o imediato político; e, por fim, promove um agenciamento coletivo de enunciação¹⁰⁴. Entendendo por essa “política” algo que em Kafka não é “imaginária e nem simbólica”, materializada na literatura pelos “protocolos de experiência”, uma intensividade que impele o indivíduo para o aspecto coletivo, de ajustar as ações em prol do que é melhor para todos, temos aí um atributo de minoridade para a arte.

Há algo dessa “política” como brevemente descrita aí por nós nas ideias de Deleuze e Guattari em nosso objeto de estudo. Algo que assim manifesta uma intensividade. Em nosso Arquivo de Vídeos, extraímos frames do documentário de Alice Pio que são imagens de um protesto que Gaguinho conduziu no centro de Vitória da Conquista, reivindicando das

¹⁰⁴ Está dito dessa maneira, com pouca diferença nos termos usados, em Deleuze e Guattari (2003), p. 41.

autoridades da cidade melhorias para o povoado dos Campinhos. Especialmente nos Doc. Ima. 55 e 56, Gaguinho com sua vestimenta de Faroeste, arrastando o caixão, no melhor estilo Django. No Doc. Ima. 57, Gaguinho dando entrevista para a Tv Sudoeste, esbravejando, falando em defesa do povo pobre.

Figura 17 - Doc. Ima. 55, frame do documentário Gaguinho Ideia e Corâjo: Gaguinho liderando protesto público no centro de Vitória da Conquista.



Figura 18 Doc. Ima. 56, frame do documentário *Gaguinho Ideia e Corâjo*: Gaguinho liderando protesto público no centro de Vitória da Conquista.



Figura 19 Doc. Ima. 57, frame do documentário *Gaguinho Ideia e Corâjo*: Gaguinho liderando protesto público no centro de Vitória da Conquista.



Já tínhamos percebido como Elisângela falava do pai como alguém que se incomodava com o estado precário da infraestrutura do povoado em que ele residiu por muitos anos, que,

por sua localização, era um bairro da cidade, responsabilidade da Prefeitura Municipal (trecho entre 9'00" e 10'01"):

Pai é assim ele... pai era apaixonado por política e ele... pai quando foi presidente da Associação dos Campinhos, ele queria abraçar os Campinhos, assim... na época era muito água empoçada, que eu nem sei como é que está mais lá hoje, né, aí tinha muita taboa e pai fazia mutirão... inclusive a gente entrava e arrancava as taboas com a mão, sabe, e ele fazia mutirão mesmo, ele chamava o pessoal e ninguém ganhava nada não... (Elisângela, 2023).

Essa intensividade política de Gaguinho compareceu para nós em outros momentos da pesquisa. No Doc. 17 temos o texto relativo ao vereador de Conquista Dinho dos Campinhos, postado pelo site da Câmara Municipal de Vereadores em 25/08/2021¹⁰⁵, falando de uma obra que foi realizada na cidade por conta de reivindicação liderada por Gaguinho. Assim diz o texto da Assessoria da Câmara:

Na sessão desta quarta-feira (25) da Câmara de Vereadores, o vereador Dinho dos Campinhos (PP) destacou Projeto de Lei Nº 99/2021, de sua autoria, que denomina de Ponte Idalino Lima, vulgo Gaguinho, a ponte localizada na Av. Jadiel Matos, no Bairro Campinhos. Ele ressaltou a carreira exitosa de Gaguinho como produtor e diretor de cinema, destacando-se no cenário do cinema brasileiro, além de ter se envolvido em causas sociais no município. Dinho explicou que Gaguinho foi presidente da Associação de Moradores dos Campinhos e liderou um movimento que derrubou uma ponte precária, que não suportava o volume de água de chuva, causando problemas para os moradores. A derrubada da ponte obrigou o poder público a construir uma nova e melhor estrutura. O vereador afirmou que o cineasta fez a diferença e é reconhecido pela comunidade, por isso a justa homenagem. Gaguinho morreu em 2010, vítima de câncer, aos 67 anos. (ASCOM CÂMARA VC, 2021).

Outra postagem de comentário na internet revela outro momento político de Gaguinho. No Doc. Ima. 21, um print dos comentários em um dos vídeos que está em nosso Arquivo de Vídeos, um usuário com nome Roberto Modesto declara sobre Gaguinho: “Em defesa das “ambulância pros Campinhos”, era um senhor atuante politicamente em seu bairro”. Encontramos em nossa segunda varredura na internet o registro eleitoral de Gaguinho, quando tentou se candidatar a vereador em 2004 (Doc. Ima. 6 e Doc. Ima. 7¹⁰⁶). Sabemos que Gaguinho

¹⁰⁵ Disponível em <https://camaravc.ba.gov.br/home/noticia/31827/dinho-dos-campinhos-presta-homenagem-ao-cineasta-conquistense-gaguinho> ; acesso em 17 jan. 2023.

¹⁰⁶ A página do TSE não dá acesso aos dados da eleição de 2000, mas sabemos que Gaguinho participou pelo depoimento de Elisângela, embora ela não se lembre precisamente do ano do pleito em que seu pai participou, e também por um depoimento de postagem captado na nossa varredura na internet, disponível no Doc. Ima. 18, em que um usuário de nome Kaca Carvalho afirma ter trabalhado com ele nas eleições. O site do TSE não deu acesso

conseguiu se candidatar em uma eleição e foi impedido de participar em outra. Constatamos que, na que participou (em 2000), teve “cento e poucos votos” (no Doc. 11, entre 15’06” e 16’11”), motivo pelo qual ele se indignou com a população dos Campinhos e se mudou (no Doc. 11, entre 38’01 e 39’00”, porém essa querela também aparece no Doc. 7, transcrição do documentário de Alice Pio).

Gaguinho demonstrava em seu dia a dia se preocupar com problemas do lugar em que vivia, numa atitude que remete ao coletivo. Comandou reivindicações, sobre uma ponte de acesso aos Campinhos e sobre a escassez de ambulâncias para atender ao povoado. A filha define isso como uma “paixão”, entre outras na sua vida. Reclamar publicamente reivindicando direitos da comunidade foi uma constante em sua duração. Tentou chegar à Câmara de Vereadores com intuito de representar o seu povo dentro do poder público. Posteriormente, essa militância passa a ser pelo cinema, como vimos no Doc. 7 e no Doc. 5, a transcrição do discurso de Gaguinho na Câmara de Vereadores em 2009, quando solicitou apoio da instituição para gravar uma cena do último filme.

Nesse pedido dele, há uma defesa da cultura como meio de impedir que os jovens vão para as drogas. Também no vídeo que consta em nosso Arquivo de Vídeos, “Gaguinho: Cineasta de Vitória da Conquista (www.blogdoanderson.com)”, postado em 07 out. 2009, no canal Blog do Anderson¹⁰⁷, Gaguinho fala com o entrevistador que vai a Brasília lutar pelo dinheiro “do artista de Vitória da Conquista”. Se ignorarmos o fato de que ele disse que ia concorrer com Central do Brasil e com Fernanda Montenegro – graças ao talento que deus lhe deu –, e mesmo que ele nunca tenha de fato ido à capital do país reclamar verbas para o setor cultural de sua cidade, há um sentido coletivo em seu discurso. Há um espírito de luta por uma causa artística.

Estamos falando de um ser humano que é político, na acepção do termo que aparece em nosso referencial teórico. E isso passa para seus filmes. Nós identificamos na tela e por isso chegamos à questão: esse caráter político de Tonis Lima não faria desse cinema dele uma arte “menor”, na acepção de Deleuze e Guattari (2003)? Não teria ele produzido um cinema de minorias, coletivo, portanto político? Ao se desterritorializar de seu modo de ser voltado para a tradição do açougue, indo contra a maré de seu meio social, seu cinema não teria um quê desse “menor”?

aos resultados de 2000, porém quando a opção “Eleições Anteriores” para o candidato é ativada, o site confirma participação, apesar do ano estar errado, como vemos no Doc. Ima. 65).

¹⁰⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2Q3JdwysyaE>; acesso em 25 out. 2023.

4.2 Defensor da Fauna - o grande *hit* e a minoridade da arte

Perceba-se o movimento que realizamos para falar de um fator político lato na minoridade da literatura: o deslocamos para o campo da arte, ali conseguimos captar o seu efeito para uma obra qualquer, desde onde identificamos que o fator confere uma intensividade que faz a arte superar o extensivo da própria obra, sendo via para atingir a completude do plano de composição. Levando-se em conta que Gaguinho, como nos mostra nossa base empírica, é um ser político nestes termos e que essa política se manifesta em seus filmes, encontramos uma base fornecida indiretamente por Deleuze e Guattari (2003) para analisar a parte principal de nosso objeto de estudo, o filme **Tonis Lima o Defensor da Fauna** (1998). Mas sentimos durante a pesquisa que seria necessária uma referência direta da sétima arte, alguém que falasse diretamente em um “cinema menor”. A esse respeito, um aspecto presente na tese de Amanda Lobo (2022) preencheu esse requisito.

Ela se debruça sobre a imagem do cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonnaci, em um esforço analítico feito sobre três de seus filmes: **Olho por Olho** (1966); **Blá Blá Blá** (1968) e **Bang Bang** (1971). Para tanto lançou mão das obras sobre o cinema Deleuze, **A Imagem-Movimento** (1983) e **A Imagem-Tempo** (1985), e também sua filosofia desenvolvida conjuntamente a Felix Guattari em **Mil Platôs** (1980) e **O que é a Filosofia?** (1991), problematizando como naquele modo de fazer cinema se deu a criação do pensamento, colocando “perspectivas revolucionárias em sua arte” (LOBO, 2016, p. 10).

Após nos revelar aí as influências e realizar um breve histórico de Tonnaci, Lobo falará em sua introdução de como essa trajetória proporcionou um cinema que tensiona valores preestabelecidos da sociedade e do próprio cinema e dará um primeiro diagnóstico geral sobre seu objeto de estudo:

Desta feita, por meio de uma relação com as exigências contidas nas análises das fichas de censura, buscamos mostrar que tanto na forma quanto no conteúdo, com seus fluxos, Tonacci realiza uma operação disruptiva que passa por debaixo das normas, parodiando-as, com seus disparos e explosões, se mostrando capaz de não ser apreendido e explicitando a potência revolucionária de um cinema-menor. Essa conceituação não possui característica diminutiva ou pejorativa, mas, antes, é uma tentativa conceitual que define uma política e uma estética livremente inspiradas em propostas já feitas por Gilles Deleuze e Félix Guattari em outros domínios artísticos, literários e teatrais, buscando enaltecer a capacidade criadora. (LOBO, 2022, p. 22-23).

A autora usa o termo “cinema-menor”, o que a coloca junto a Deleuze e Guattari, numa interlocução que nos fornece dois parâmetros para pensar essa minoridade que parece pulsar viva nos curtas que estamos analisando, junto com a materialidade de sua imagem. Vejamos no filme, então! Assim começa, pelo que decupamos no Doc. 1, o “Defensor da Fauna”:

Plano 1 - Bandidos açoitam uma mulher amarrada em uma árvore pequena com o tronco bifurcado.
(00'00" – 00'04")

Texto: Bandido: "CALA A BOCA! CALAAAADA!"

Plano 2 - Tonis Lima acerta os bandidos de longe com a sua arma típica (metralhadora de rojões). O plano é geral, embora Tonis esteja enquadrado de costas, da metade dos braços para cima (o que faria com que o plano fosse médio) num movimento de câmera que o deixa no canto direito do quadro, mas mostra quem atira e quem é alvejado. Não há quebra na profundidade e a ação se prolonga desde o Tonis até os bandidos, ao fundo, distantes. A câmera faz um zoom in, para mostrar os bandidos caindo (dramaticamente) após os tiros de Tonis. (00'04" – 00'23")

Plano 3 - A câmera fecha num plano (agora sim) médio e nele Tonis Lima liberta a mulher que estava sendo chicoteada no melhor estilo "Django". A câmera se movimenta fazendo um pequeno giro para mostrar a ação da cena com mais amplitude.
(00'23" – 00'26")

Plano 4 - Tonis continua libertando a mulher das amarras. (00'26" – 00'28")

Plano 5 - Tonis pega a mulher nos braços, e parte para algum lugar, findando o "ritual" de sua libertação.
(00'29" – 00'38")

A cena em que Django salva Maria aparecendo novamente. Dizíamos que Jorge confere um código para o filme em que ele participou, ajudando Gaguinho naquela realização. Visto que esta cena de abertura tem o mesmo mote da cena de clímax do outro filme, temos já de início um ponto em comum, que nos permitirá demonstrar na imagem esse código de que estamos falando.

4.2.1 Uma câmera contemplativa

Imediatamente uma questão se coloca. O falso “Tonis Lima Mata por Amor” é um curta com 7min32seg de duração. Contamos, dentro dessa medida espacial, 78 planos. O Defensor da Fauna tem 27min44seg, nos quais se distribuem 64 planos. Quase o quádruplo de tempo e 14 planos a menos. Isso não é por acaso, no curta que analisamos no capítulo 2, havia um profissional que dominava técnicas de narrativa cinematográfica, dentro da Grande Forma do filme de *western*. Como Elisângela nos confirmou, é ela quem segura a câmera em Defensor da Fauna, salvo em um momento em que ela precisou contracenar. Ela já tinha dito que, durante sua infância e adolescência, não havia um comportamento cinéfilo de Gaguinho, isto é, ela não percebia a relação profunda do pai com o cinema. Não havia frequência de assistir a filmes¹⁰⁸.

Nem ela e nem o pai possuíam qualquer conhecimento de cinema. Ela confirma que o pai a ensinou a mexer na câmera, e que “às vezes” ele tentava determinar como ela faria a tomada, mas que ela fazia sempre do jeito que ela achava melhor em cada momento (Doc. 11, trecho a partir de 24’01” e também no trecho entre 48’00 e 49’00”).

É o fator aleatório de que Elisângela falava. Gaguinho não era alfabetizado. Não teve durante a vida treinamento para decodificar textos. Isso influencia em seu cinema. A memória acumulada no quesito “fazer cinema” é muito pequena ou quase inexistente, de modo que ele faz seus filmes acessando prioritariamente ao que ele assistiu desde a infância. Elisângela sabia ler, mas não tinha estudo sobre cinema, sobre fotografia e não tinha costume de assistir a filmes. Por isso, vemos que a ação de Tonis Lima libertar Maria está menos decomposta em “Defensor da Fauna” do que no falso “Tonis Lima Mata por Amor”. Jorge faz tomadas de planos-detalhes com a mão sendo amarrada. As tomadas dele facilitam uma montagem paralela com as tomadas da cena seguinte. Há uma mudança de planos que vai dos planos mais abertos para planos mais fechados.

A câmera girou na *mise-en-scène* captando a afecção de Maria ao apanhar do bandido. Em Defensor da Fauna, mostra-se os bandidos açoitando Maria em um plano geral, conjunto e bem aberto. Não há intercalação com planos-detalhes, e nem *close up* para estabelecer a entidade do sofrimento de Maria na tela. Desse plano inicial se passa a um em que a cena está vista mais distante ainda, no Plano 2, em que Tonis já atira a sua “bazuca”. A câmera faz alguma aproximação, e os bandidos fazem a morte trágica, típica dos filmes de ação, o que é herança do *western*, inequivocamente.

¹⁰⁸ Elisângela fala diretamente disso precisamente no trecho a partir dos 29’01”, quando confirma que o pai não alugava filmes em locadoras e não assistia também na Tv, como vemos registrado no Doc. 11.

Figura 50 - Plano 2, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; líder dos bandidos manifesta memória do westrn em sua morte "dramática", após receber o tiro da bazuca/minigun de Tonis.



Figura 51 - frame do filme "Wanted - o procurado" (1967); a queda espetacular como expressão de uma lei geral do *western*.



A morte por tiro no Bang-bang é a missão de dar materialidade convincente a um tiro que é só imaginário. Ou seja, conferir realismo à imagem, dando a sensação de que o tiro realmente aconteceu – da mesma forma que Gaguinho queria como já mostramos no Doc. 7.

Veja no frame do filme “Wanted”. Aqui identificamos uma lei geral do *western*: se um bandido coadjuvante sobe em um telhado no tiroteio, ele vai morrer de maneira a dar uma pirueta que termina em sua queda livre rumo ao solo.

Com isso se “convence” ao público que o tiro é real e que o personagem realmente morreu com ele, já que cai de um telhado sem reação à iminência de se espatifar no chão. É verdade que no Plano 2 de “Defensor da Fauna” a morte do chefe dos bandidos é no chão, mas a afecção que se quer transmitir é a mesma: fazer com que o estouro dos rojões da arma de Tonis sejam um tiro preciso, que acertou o bandido de maneira a provocar um dano crítico. Manifesta isso numa contorção, antes de desabar sem vida¹⁰⁹.

Seguindo com os dados da decupagem, Tonis Lima liberta Maria¹¹⁰, a carrega nos braços e a leva não se sabe para onde. Maria aqui, tanto quanto no outro curta que analisamos, é a mulher frágil, que só encontra sentido em sua existência sob a proteção de um homem heroico. A mesma afecção, só que sem o código que Jorge promoveu. A imagem gaguinhiana está aqui em estado puro. Como nem ele nem a sua filha sabiam “ler” uma imagem cinematográfica, não há a decomposição da ação, o que faz com que percepção, afecção e a ação marquem presença, só que diluídos em planos mais abertos, em que a câmera realiza pequenos *travellings*, de acordo com o que Elisângela achou melhor para mostrar o que acontece na cena.

Assim, Gaguinho realiza, junto com seus “figurantes”, um processo plástico de ação, pautado na memória do grande cinema. Mas são os tropeços que redundam na imagem de baixa resolução, na imperícia dos atores improvisados, numa sonorização em que a única coisa que não é totalmente precária é a trilha musical tomada emprestada diretamente do *western spaghetti*¹¹¹, que fazem com que o vídeo comum se sobreponha ao cinema mínimo. A intensividade do risível involuntária ganha ápice quando Tonis pega Maria em seus braços, numa imitação barata de um *gentleman*¹¹².

¹⁰⁹ O estranho é que Gaguinho fala para Jô Soares da arma de Tonis como uma “bazuca”, como vimos no Doc. 3, mas o efeito dela nos bandidos é o de tiros de balas de pistolas, rifles ou metralhadoras.

¹¹⁰ No filme em nenhum momento essa personagem é chamada por esse nome, Elisângela é que nos revela esse nome dela, o que coaduna com a memória de Django.

¹¹¹ Que identificamos ser do filme “Por uns Dólares a Mais” (1964), de Sérgio Leone.

¹¹² Verificamos o risível desse momento quando rodamos a cena em nossa apresentação, no dia 20/09/2023, sobre esta pesquisa no IX Colóquio de Cinema e Arte da América Latina (COCAAL), realizado na Faculdade de Comunicação da Ufba, em Salvador (Ba), entre os dias 19 e 22 de setembro de 2023, as pessoas já estavam rindo durante a ação de Gaguinho, e riram com ênfase maior quando ele pegou Maria no colo; aliás, olhando bem, a própria atriz improvisada tem uma expressão de alguém que está segurando o riso, o que configura esta como a situação desvelada no quadro do filme por meio da ação – ou uma AS.

4.2.2 Uma tomada involuntariamente profissional

Após Tonis levar em seus braços a mocinha, há um corte que finaliza a cena e inicia as ações de uma nova situação. No Plano 6 (00'38" – 00'51"), como se nada tivesse acontecido, os mesmos bandidos que acabaram de ser assassinados são mostrados em plano geral, chegando à localidade. Eles formam mais ou menos uma fila indiana e vão em busca de uma pequena festa acontecendo no povoado. A câmera se movimenta de maneira a acompanhar os bandidos com um pequeno ajuste e com panorâmica. Eles passam pela aglomeração em torno de uma banda de forró e entram em um bar.

Figura 52 - Plano 6, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; bandidos ressuscitam milagrosamente e caminham como se fossem de encontro à câmera.



Figura 53 - Plano 6, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; a câmera se desloca levemente para sair do caminho do grupo.



Figura 54- Plano 6, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; bandidos caminham até chegar a 90 graus da câmera (perfil) e seguem o movimento.



Figura 55 - Plano 6, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; a câmera continuou acompanhando o grupo, fazendo um movimento panorâmico.



O detalhe aqui é o comportamento da câmera. Ela começa pegando os bandidos quase de frente, dando a impressão de que eles vão se chocar com ela, se a trajetória continuar nessa tendência e se a câmera não se mover do lugar. No entanto, antes da proximidade, a câmera se mexe levemente para o lado, saindo do caminho do movimento filmado e acompanhando o resto da trajetória com um movimento panorâmico. Temos esse mesmo regime de imagem em dois filmes de nossa pesquisa do gênero *Faroeste*, sendo um deles “O Filho do Pistoleiro” (1965), do diretor Paul Landres¹¹³. Como Elisângela chegou a um movimento de câmera semelhante ao que aparece em alguns filmes de *western* se ela nunca tinha assistido a nenhum filme de *Faroeste* antes das gravações de *Defensor da Fauna*? Coincidência pura, ao que tudo indica.

¹¹³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OwQhA4dNIG4> ; acesso em 13/11/2023; o trecho que estamos citando está em 10'38" do vídeo.

Figura 56 - Frame do filme "O filho do pistoleiro" (1965); a carruagem parece ir ao encontro da câmera.



Figura 57 - Frame do filme "O filho do pistoleiro" (1965); câmera faz um leve deslocamento para se ajustar ao movimento panorâmico que fará a partir daqui.



Figura 58 - Frame do filme "O filho do pistoleiro" (1965); após se deslocar levemente, câmera faz um pequeno movimento panorâmico e parar logo em seguida até que a carruagem saia do quadro.



O *set* de filmagem apresenta um desafio ao cineasta, com problemas que exigem soluções que são geradas em um ato criativo – exatamente como coloca Oliveira (2016), especialmente quando fala do desempenho de Edgar Brazil no filme “Limite”¹¹⁴. Parece que o momento de filmar esta entrada do Plano 6, Elisângela se viu com a tarefa pela frente, e acabou por proporcionar um movimento de câmera similar ao que um profissional fez em um filme de *western*. Se o vídeo comum da imagem de Tonis Lima se manifesta pelas mãos e ombros desprovidos de memória de fazer cinema, aleatoriamente o cinema se apresenta tecnicamente por essas mesmas mãos e ombros.

4.2.3 O primeiro milagre em cena: a ressurreição dos bandidos como quebra do roteiro lógico

Porém o mais importante é o milagre que o filme promoveu. Como assim os bandidos estão caminhando sem nenhum problema após receberem um tiro mortal da potente arma de Tonis? Em nenhum momento a trama vai dar a menor explicação para esse evento. Inicialmente pensamos que pudesse se tratar de uma cena que antecede o início do curta, como verificamos no filme **Mannaja - Um Homem Chamado Blade** (1977), com direção de Sergio Martino¹¹⁵.

¹¹⁴ Na página 25 ele coloca sobre a “solução de problemas” por parte do diretor de fotografia.

¹¹⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=B40Pe2jd3ZQ>; acesso em 09 mar. 2023.

No entanto, tanto nesse como em outros filmes que usam esse expediente, o que acontece ali está conectado com os eventos do roteiro.

O que significa que, se alguém morre nesse início, morto estará no resto do filme. Destarte, “Defensor da Fauna” acaba por proporcionar 4 blocos de duração em que um tempo total do filme – o Todo do filme – acaba quebrado, vindo a coisa pela ótica de Deleuze (1983). De saída, o primeiro bloco, que vai até o Plano 5, não tem rigorosamente nada a ver com o restante do filme. É como se fosse um evento paralelo, como se instaurasse uma realidade temporal própria, outra linha de acontecimentos que se encerrou em si mesma. Ora isso se parece com um fator identificado por Lobo (2022, nota 31, p. 37-38) na minoridade do cinema, entendendo a função básica desse cinema “menor”:

Frisamos que o maior em Deleuze não está associado a uma perspectiva apenas quantitativa, mas àquilo considerado padrão e dominante (homem/hetero/branco/racional/consumista) e toda a rede de sustentação desse padrão. O menor, é aquilo que atua como contrassenso, desfazendo as significações dominantes. Voltado ao cinema, o menor se configura, ainda, enquanto aquilo que rompe com critérios normativos e morais da imagem cinematográfica do cinema clássico, consideradas como moldes (o padrão/maior), trazendo configurações estéticas inovadoras, amorais e disruptivas. Deleuze compreende, nesse âmbito, como modulações (o menor) as diversas maneiras de operar as variações nesse molde, que podem ocorrer por imbricações temporais, descentramentos, encadeamentos descontínuos, ambiguidade narrativa, disjunções entre signos, apresentação inusitada dos próprios personagens, numa perspectiva de imagem errante, em incessante devir.

Tecnicamente falando um recurso técnico que pode dar materialidade a essa quebra de um cinema dominante é o falso *raccord*, expediente que Lobo já destacara a partir de Deleuze como meio do cinema criar seus “blocos de duração” no começo de sua tese (LOBO, 2022, p. 15). O *raccord*, segundo definição que fomos buscar na internet, “consiste em organizar corretamente as sequências de uma rodagem, de tal forma que não haja contradições entre uma sequência e outra”¹¹⁶. Ou seja, *raccord* é manter uma sequência lógica, racional, no filme.

Em “Defensor da Fauna”, aconteceu um falso *raccord* entre o Plano 5 e o Plano 6, entre o primeiro bloco de duração e o segundo. Os bandidos morreram e voltaram à vida, sem qualquer explicação para tal. Não há ligação lógica aqui. O que significa que há uma quebra da linguagem cinematográfica hegemônica, inequivocamente. O esquema sensorio-motor duplo está presente, mas, ao mesmo tempo, o roteiro sai do eixo realista. É uma obra que não tem dinheiro para contratar atores distintos, de modo que, os que vão morrendo precisam voltar à

¹¹⁶ Informação disponível em <https://conceitos.com/raccord/>; acesso em 30 out. 2023.

cena para a continuidade do filme. É uma quebra resultante de um processo aleatório, não-intencional, de solução de problemas. Não passa uma minoridade do cinema por aqui não?

4.2.4 A iniquidade dos bandidos retomando o figurativo na cena

Percebe-se, na sequência, como vamos de uma quebra a um retorno do figurativo. No Plano 7 (00'52" – 01'36") a câmera pega a entrada dos bandidos no bar de frente. Há uma grande sombra que se estabelece, fornecendo uma subexposição que marca a saída do ambiente externo para o interno do bar. A câmera se movimenta neste plano de forma semelhante ao anterior. Os bandidos pedem uma bebida, fazem um brinde e vão saindo do bar sem pagar pela bebida, prometendo que acertarão as contas com o estabelecimento em outro momento.

O dono do bar não concorda, mas um dos bandidos saca uma pistola e a aponta brevemente para a sua cara. Um diálogo em que se escuta apenas o que o *bad guy* diz ocupa todo o Plano 8 (01'36" – 02'04"). No Plano 9 (02'04" – 02'32"), o grupo sai para participar da festa. Um trio de músicos toca forró, e homens e mulheres dançam. Os bandidos bebem direto da garrafa e conversam entre si enquanto se misturam à multidão. No Plano 10 (02'32" – 03'05"), os malfeitores tomam mulheres à força para dançar. Podemos dizer que nesse vai e vem, o plano alterna de médio para americano, fecha nas ações e abre para mostrar o geral. A fala do bandido expressa a iniquidade típica do núcleo "mau" do filme: "AQUI NINGUÉM PEDE, A GENTE TOMA!"

Essa oscilação entre o figurado e a quebra do figurado acontece o tempo todo no filme, e é sintoma de uma convivência de dois cinemas distintos, alternando-se no quadro.

Figura 59 - Plano 9, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna.



4.2.5 Um uso distinto da afecção e da percepção (uma ação bem prolongada...)

O Plano 11 (03'06" – 03'58"), segue mostrando a algazarra dos malfeitores. Um morador sai da aglomeração vagarosamente e se dirige para longe. Ele encontra-se com Tonis e a câmera faz um *zoom in*, para mostrar que os dois conversam sobre os bandidos. O herói faz um gesto como se fosse partir para a “porrada” com eles e começa a se deslocar em direção à festinha. O destaque é que aqui a câmera trabalhou com o seccionamento da imagem, estabelecendo um primeiro plano e explorando a profundidade da imagem no segundo plano¹¹⁷. A câmera não acompanha, fazendo com que o acontecimento principal da cena aconteça distante da captação da imagem.

¹¹⁷ Oliveira (2016, p. xi) fala da utilização do termo “plano” na acepção que estamos usando para nossas análises filmicas, que é o “intervalo entre um corte e outro na imagem”, e como o usamos especificamente agora, trata-se dos “espaços mais próximos ou distantes da objetiva da câmera”, no qual chamamos primeiro plano a região da imagem mais próxima da câmera, e, por consequência, chama-se segundo plano o que está mais distante.

Figura 60 - Plano 11, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; a câmera está posicionada no lugar da coisa percebida e a afecção está diluída nesse plano geral no gesto de "porrada" de Tonis.



Usando os conceitos criados por Deleuze (1983) para o cinema, a localização da câmera permanece rente ao espaço em que a festinha acontece. Quando Tonis olha para a aglomeração, essa região é a sua percepção. Ou seja, a câmera permanece dentro da imagem-percepção a partir do momento em que o objetivo da ação do protagonista se estabelece no lugar em que a câmera está.

A imagem-afecção está deslocada do primeiro plano¹¹⁸ e se passa por uma rostificação¹¹⁹ que é conferida ao gesto de “porrada” de Tonis. E a ação de se aproximar da festinha vai ao encontro da câmera. Pensando este plano vemos o aleatório configurando uma técnica particular do filme, ou um modo de tratar a sequência dos acontecimentos distinto de

¹¹⁸ Deleuze (1983, p. 174) fala da possibilidade do primeiro plano se desvincular do próprio primeiro plano, distinguindo aí, inspirado por Pierce, dois signos da imagem-afecção: o ícone, para a expressão do rosto em qualidade-potência, e o qualissigno, para apresentação do sentimento e do afeto em um espaço qualquer. Não vamos entrar em uma discussão se Gaguinho atinge ou não com esta cena um qualissigno, mas esta passagem da obra “Cinema 1 – a imagem movimento” abre a possibilidade da imagem-afecção trabalhada fora do *close up* e isso é o que acontece neste Plano 11 de Defensor da Fauna.

¹¹⁹ Deleuze, 1983, p. 155, diz “rostificação de objetos” para que sirvam como um rosto, isso porque o afeto, que passa pela imagem-afecção, expressa sempre uma entidade (Potência ou Qualidade) manifesto por um rosto, ou equivalente dele.

um usual. Essa técnica de momento se desvanece para sempre logo que findado o plano e não reaparecerá mais nunca.

Poderíamos dizer que, pelo lado de Deluze e Guattari (2003), há necessariamente um uso não convencional do cinema dentro do próprio cinema como Kafka fez um uso do alemão fora do uso hegemônico dessa língua? E, pelo lado de Lobo (2022), a linguagem cinematográfica convencional teria sido submetida a uma intensividade responsável pelas variações que aparecem no entrelaçamento das linhas molares, moleculares e de fuga? É um indicativo de algo a se pensar, mas o certo é o acontecimento: não havia, para Gaguinho e equipe, como acessar a linguagem cinematográfica técnica, mas isso não impediu o cinema de acontecer aqui – ao “modo Gaguinho” de fazer filmes, com uma câmera que se comporta das duas formas, mas muito mais de modo contemplativo casual do que narrativo figurativo.

O Plano 12 (03’58” – 05’24”), inaugura uma nova cena. Temos um plano geral, mostrando a festinha por fora. Agora a câmera não está mais instalada na situação percebida. Ela se desloca da aglomeração para o caminho em que o morador trilhou outrora. Tonis chega à cena por esse mesmo caminho e observa, planejando como irá agir. Deixa a cela do cavalo¹²⁰ que acompanha sua indumentária no chão, se aproxima vagarosamente e chama uma mulher para dançar, por pouco tempo, conduzindo-a para fora da aglomeração, permanecendo abraçado com ela. Esta é a mesma mulher resgatada por Tonis na primeira cena. Nenhum comportamento dos dois sugere que já se conhecem.

No Plano 13 (05’25” – 07’12”), a festinha é mostrada em um plano geral desde um tronco bifurcado, semelhante ao que a mulher estava sendo açoitada. O tronco, que aparece em primeiro plano, tem, inclusive, uma corda amarrada, semelhante à usada para prender a mulher. Então um dos bandidos sai da aglomeração e se dirige até onde está o herói. O bandido tenta levar a mulher consigo e Tonis começa a lutar com ele.

¹²⁰ A cela do cavalo nas costas é memória direta de Django, mas aparece em outros filmes que pesquisamos no Faroeste, a exemplo de “Wanted - O Procurado” (1967), do diretor: Giorgio Ferroni (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Oc1SEMxJ-r4>; acesso em 04 mar. 2023), sendo memória do filme específico e do gênero em geral que coloca o cavalo dentro do filme sem a presença física do animal, mas por uma virtualidade que se irradia a partir da direção de arte do filme. No Doc. 11, Elisângela fala que a cela nas costas é homenagem a um cavalo chamado Faísca, pelo qual Gaguinho tinha um carinho especial (trecho a partir dos 06’00”), o que é corroborado pelo nosso arquivo de vídeos, quando na matéria da Tv Sudoeste passa um trecho da entrevista de Gaguinho para o Fantástico, em 2000. Ou seja, a homenagem ao falecido equino é mais uma manifestação de identificação de Gaguinho com o *western*, sendo a cela um objeto que materializa a afetação que Gaguinho experimentou com o cinema e que integra a afetação canalizada da qual estamos falando desde o capítulo anterior.

Figura 61 - Plano 13, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; plano com moldura encontrado em filmes de western aparece aqui.



O herói derruba facilmente o vilão, e se escutam palavras de reação dos moradores locais à cena, como um espectro de voz se manifestando diante de um burlesco. Logo em seguida os demais bandidos tentam lutar com Tonis, mas são derrotados por ele facilmente. O último a ser derrubado, é o chefe, que deu mais trabalho a Tonis, tendo chegado a montar no herói (na posição de MMA) e lhe desferindo alguns golpes.

Este plano como foi começado, tem um recurso que aparece em alguns filmes de Faroeste a que assistimos. É uma tomada em que a imagem aparece como se estivesse emoldurada por algum objeto. Chamamos em nossa pesquisa de plano-moldura. No já citado **Mannaja - Um Homem Chamado Blade** (1977), temos esse tipo de enquadramento (aos 39'21" do vídeo), também em outro filme a que já nos referimos, **Jardim do Pecado**, com Gary Cooper, aos 1h35'29" do vídeo, e também no filme **Deus perdoa ... eu não** (1967), do diretor: Giuseppe Colizzi ¹²¹, temos uma cena que começa (aos 04'19") com os personagens jogando poker, enquadrados de longe, com a câmera posicionada de maneira a que vemos dois deles através dos arcos de metal que delimitam os gatilhos das armas – uma antecipação do tiroteio

¹²¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UhIaeodVsuc> ; acesso em 16 fev. 2023.

entre os jogadores, que aconteceu logo a seguir. Elisângela chega a este plano com moldura aleatoriamente.

Figura 20 – Doc. Ima. 77, Frame do filme "Mannaja - Um homem chamado Blade" (1997); plano moldura.



Figura 63 - Doc. Ima. 59, Frame do filme “Deus perdoa ... eu não” (1967); plano moldura para promover um *foreshadwing* (antecipação).



Nos planos seguintes, a conclusão da cena. No Plano 14 (07'12" – 07'44") - Temos Tonis pisoteando o líder dos bandidos¹²² esgotando os acontecimentos deste espaço-tempo da duração do filme. E no Plano 15 (07'44" – 08'55"), o herói volta para a festinha. A banda não parou de tocar em nenhum momento. A câmera se movimenta pelos pequenos *travellings* e

¹²² Vimos uma pisada igual a essa no filme “Keoma” (1976), dirigido por Enzo G. Castellari, inclusive estrelado por Franco Nero, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VetnXWH5Pj8> ; acesso em 17 fev. 2023, aos 49'55”.

movimentos panorâmicos, enfocando os casais dançando e os músicos tocando, chegando a se aproximar da sanfona antes de uma panorâmica final.

Figura 64 - Plano 13, frame de Tonis Lima o Defensor da Fauna; imagem-ação diluída em plano geral longo.



Figura 65 - Plano 14, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; *plongée involuntária*.



Perceba-se a duração dos três planos finais deste segundo bloco de duração. O Plano 14, com seus 32 segundos de duração, já é um plano bastante prolongado. O que dizer então do Plano 15, com seus 1min. 32seg., e do Plano 13, com seus 1min.47seg.? Ainda mais sendo este o que inaugura a ação e a contém praticamente toda, a exceção do fim da briga entre Tonis e o líder do bando. Nesses planos, inúmeras afecções e as percepções que as originam estiveram diluídas, permanecendo como irradiadores mais implícitos das emoções primárias mobilizadas pela cena.

Mas a maneira como esse uso distinto da imagem-movimento se deu marca uma diferença técnica entre este filme e o falso “Tonis Lima Mata por Amor”. O filme do capítulo anterior tinha como Plano maior o último, o 78, com 56 segundos. Fora ele, só um plano tem mais de 20 segundos (o 44, com 26) e apenas mais 6 possuem duração acima de 10 segundos (o 5, o 12 o 42, o 43, o 53 e o 64). Entre os outros 71 planos, abundam aqueles que possuem apenas um segundo. A média é aproximadamente 4,95 segundos por plano. Já em “Defensor” essa média é de cerca de 24,2 segundos por plano. Isto marca uma diferença de estilos, dois cinemas distintos na obra do mesmo cineasta.

Isto é resultado de que a imagem-afecção e a imagem-percepção estão fora dos tipos de planos que Deleuze (1983) lhes atribui. Diríamos também que a ação está fora do plano médio que lhe caberia. Tudo está no emaranhado da atitude contemplativa da câmera que realiza longas sequências de movimentos na conclusão do bloco de duração. Nesse caso, a imagem-ação está fora de seu circuito sensorio-motor usual em relação à memória do Faroeste que aí se processa. A ação está em todo o conjunto do movimento, nos movimentos da câmera em seus pequenos *travellings*, paradas e manuseio do zoom, também nos movimentos dos personagens se digladiando – e dos músicos tocando para o povo dançar, no caso do Plano 15.

4.2.6 O segundo aspecto da memória do Saloon: a alegria resultante da música e da dança e sua desterritorialização em prol do “real” do filme

Temos destaques importantes aqui. Primeiro, a presença da memória do Saloon irradiando-se no espaço-tempo do filme. O bar se prolonga na festinha de forró, e funde a cena externa com a perspectiva interna da recorrente cena da taverna no *western*. Esta memória engloba o estabelecimento em que os bandidos dão calote na bebida, na música que faz os moradores do povo dançarem e na briga que finda a imagem-ação da sequência. Todos os elementos do Saloon aí presentes¹²³. Diferente do curta que analisamos no segundo capítulo, aqui aparece a outra função do Saloon, além do ringue: a alegria implicada na presença da música e da dança.

¹²³ Destacamos na figura 90 uma imagem do Saloon do filme disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8Xwx1aOM6mA> ; acesso em 03 mar.2023; trecho aos 50’38” do vídeo.

Figura 66 - Frame do filme "O Magnífico Texano" (1967) ; além de ringue nos filmes de western, o Saloon, lugar de dança e alegria.



Desse fator de alegria em “Defensor”, no Doc. 18, William revela que, pelos costumes envolvendo as periferias e os povoados de Vitória da Conquista (onde está Itaipu), uma festa como aquela jamais seria feita durante o dia e contaria com outras estruturas. Ele garante que o evento foi realizado no povoado especialmente para o filme, e crava, aos 05’47” da entrevista: “É o povo ali que estava fazendo... e foi mobilizado pelos atores de Gaguinho, Gaguinho junto com aqueles atores que participam da briga [em “**Defensor da Fauna**”], eles que mobilizaram essa festa...” (SOARES, 2023, grifos nossos).

Isto é, ela não é nem dramatizada e nem espontânea, ela é um costume deslocado de sua temporalidade usual para atender a uma necessidade do filme. Um acontecimento de um modo de vida desterritorializado, em que o ficcional e o real fundem-se no quadro do curta-metragem, resultando nas cenas. Toca em algo que um dos entrevistados de Alice Pio, no Doc. 7, fala sobre Gaguinho (02’06”):

O que eu admiro... é a capacidade dessa figura, né... de eliminar de alguma maneira essa linha entre o que é real e o que é ficcional e não numa obra audiovisual como a gente vê em muitos trabalhos. Mas eliminar isso na sua própria vida. É uma figura que viveu, desde o momento em que ele decidiu ser artista de cinema, como ele mesmo diz, ele tinha se separado, tava triste, decidiu que ele ia seguir um sonho... ele viveu nesse limiar entre duas coisas como se essas fossem indiscerníveis. E a gente via isso na rua quando ele... o Idalino e o Tonis Lima eram a mesma pessoa de uma certa maneira. Eram a mesma pessoa atuando no mundo. (Lacerda, 2015).

Gaguinho promove uma confusão entre vida real e ficção. Fora das telas, temos relatos de uma pessoa que o viu apanhar na rua e não foi socorrê-lo porque achou que ele estava contracenando em um filme (Doc. Ima. 74). Também, como constatamos em falas já mencionadas, as pessoas costumavam chamar Gaguinho de “Tonis Lima” em momentos fora das filmagens, como no Doc. 11, quando Elisângela fala que os atores improvisados queriam beijar as atrizes em cena e ele não permitiu, e no Doc. 3, quando vemos que Jô Soares conversa com ele chamando-o de “Tonis” o tempo todo.

Também vimos nos frames do documentário de Alice Pio, extraídos do nosso Arquivo de Vídeos, Gaguinho liderando um protesto no centro de Vitória da Conquista, vestido do personagem que criou, arrastando o caixão pelas ruas. E ainda temos no nosso Doc. 4, a primeira varredura que fizemos na internet sobre nosso tema de pesquisa, o registro da participação de Tonis Lima no show da banda de metal (rock pesado) In Alpha, no evento Micareta 2006¹²⁴. A banda fez uma música em homenagem ao trabalho de Gaguinho chamada **Tonis Lima chegou para matar**.

Tonis subiu ao palco, com sua vestimenta típica, cantou a música junto com a banda, fez um discurso acompanhado dos instrumentos, falando de seu cinema pobre. No final da música, ele acendeu o pavio dos rojões e atirou sua arma bem próximo do público, o qual ovacionou a banda e o cineasta frente ao (perigoso) gesto¹²⁵. Essa indiscernibilidade entre real e ficcional está nesta cena de Defensor da Fauna que estamos analisando. A festinha é um evento corriqueiro do povoado. Ao ser absorvida pelo filme, deslocada de suas coordenadas temporais, ela é um acontecimento que confere uma intensividade real e espontânea ao filme. Em contrapartida, o filme a envolve com sua ficção, fazendo com que se torne um elemento de cena.

Esse indiscernível coloca a realidade do povoado de Itaipu direto na tela. Esse é o único cinema que colocou essa realidade específica dentro de um filme. Levando-se em conta que esse é um povoado pobre, habitado por pessoas humildes, do “povão”, essa oportunidade de aparecer num filme não constituiria uma minoridade dessa imagem, na medida em que promove a aparição de uma minoria? Nossa resposta é afirmativa e acreditamos que isso cumpre com a função de uma arte “menor”, pensando em nosso parâmetro indireto, em Deleuze e Guattari (2003).

¹²⁴ Foi um famoso carnaval fora de época que era promovido anualmente em Conquista, durante a década de 90 e até meados de 2010), no Point do Rock da festa.

¹²⁵ Vídeo com o trecho do show da In Alpha disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9c-WWihBBD0> ; acesso em 03 out. 2022.

4.2.7 O longo hiato do racional filmico

Aqui começa uma série de planos realmente inexplicáveis para quem assiste sem saber de nuances da produção do filme. **O Plano 16** (08'55" – 09'35") é um plano geral, uma mulher com um vestido justo e um regador na mão vem se aproximando da câmera. Seu visual é descontraído, mostra uma dona de casa comum indo cuidar de suas plantas. O Plano 17 (09'36" – 09'39") alterna a imagem para uma casa com pessoas assentadas na varanda frontal, com a câmera próxima dos 90°. As pessoas olham para a câmera, denunciando sua presença, o que a coloca na cena.

Figura 67 - Plano 17, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; planos com a segunda atriz que interpreta Maria no filme, a própria Elisângela Lima.



Figura 68 - Plano 18, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; moradores olham para a câmera (quebra da figuração?).



A mulher misteriosa molha suas plantas em dois planos, um com 40 segundos o outro com 32 segundos, e ainda com a intermitência de outro plano com 3 segundos. Um 1min15seg que parecem uma eternidade frente a uma cena em que não está acontecendo rigorosamente nada de especial. Por que essas imagens estariam aí? No Doc. 11, entre 49'01" e 51'00", Elisângela revela que ela é a mulher molhando as plantas.

Esclarece também que naquele momento ela estava interpretando Maria, a mesma que apanha de chicote no primeiro bloco de duração do filme. Isso é revelado por ela para nós de forma curiosa. A partir de 1h06'00" ela fala que a atriz improvisada que fez Maria nas cenas anteriores tinha bebido demais no forró, tinha ficado “moqueada” e não aguentou ir para o restante das filmagens – o que irritou Gaguinho. Para apaziguar o pai, Elisângela se ofereceu para atuar no lugar da figurante que se encontrava de ressaca.

Elisângela nos disse: “É... primeiro é uma, aí na segunda cena já é outra. Não sei se você percebeu, na primeira cena é uma que está apanhando...” (Elisângela, 2023). Achamos estranho, porque no filme nada indica que se trata da mesma pessoa. É quando Elisângela esclarece também que essa cena tinha partes que foram deletadas. Essas cenas a que ela se referiu na entrevista foram todas encontradas no Acervo de Jeovani Nery.

O filme tinha encontrado um grave problema para resolver. A atriz que fazia Maria estava impossibilitada de participar das filmagens. A solução encontrada? Vamos colocar outra pessoa no lugar da figurante para a mesma personagem. Duas unidades visuais para uma mesma identidade. Isso nos lembra o filme “Esse estranho objeto do desejo” (1977), de Luis Buñuel, em que a personagem central da trama, chamada Conchita, é interpretada hora pela atriz Carole Bouquet, hora pela atriz Ángela Molina. Sem querer, claro, comparar Gaguinho com Buñuel, Tonis acaba proporcionando um expediente surrealista.

O que vemos é que não há pena de promover trechos em que a sequência racional dos fatos é completamente deixada de lado, proporcionando cenas cuja construção foge de uma narrativa hegemônica que serve de memória para “Defensor”. Isso que se vê nessa cena, inútil para a narração, está presente de várias formas. A quebra da sequência racional já é intensividade presente no filme e esta cena é mais um exemplo disso.

4.2.8 A mágica da montagem e o zoom como recurso plástico

Enfim, no Plano 19 (10’12” – 10’25”) temos o fim desse hiato racional do filme, em que pese o filme inteiro não fazer o menor sentido racional, no fim das contas. Tonis Lima é mostrado saindo de uma casa, caminhando com a cela do cavalo nas costas. O plano é geral e o enquadra de corpo inteiro quase a 90°. Ele caminha até se encontrar com o mesmo homem que o alertou dos bandidos na cena anterior. Eles se cumprimentam como grandes amigos. Na sequência, o Plano 20 (10’25” – 10’32”) mostra que Tonis caminha com seu amigo em meio a uma manga aonde vacas se alimentam. O terreno é bastante acidentado, recheado de capim e ervas daninhas, bastante pedregoso – como no *western*. Agora Tonis não porta a cela e caminha com as mãos livres de objetos.

No Plano 21 (10’33” – 11’04”) há um corte que diferencia a sequência do plano 20 em um novo plano. A câmera se alterna em *zoom in* e *zoom out*. Há desde o início da cena anterior um tema típico do Bang-bang ocupando em 100% a imagem sonora da sequência. Entre o Plano 25 e o 28, sem se dar conta, Tonis e seu amigo são perseguidos, pelos bandidos, até que no Plano 29 (12’28” – 12’35”), os dois chegam a um lugar em que fazem um desvio. No Plano 30 (12’35” – 12’40”) Tonis está com sua arma na mão – a montagem a fez aparecer magicamente, em mais um expediente surreal do filme.

Figura 69 - Plano 29, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; Tonis está sem a arma e...



Figura 70 - ... magicamente a montagem fez com que a arma aparecesse na mão de Tonis, no Plano 30, sem qualquer explicação da trama; Plano 30, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna.



Os bandidos seguem se esgueirando pelo mato como se estivessem armando uma emboscada, até que no Plano 34 (13'00" – 13'06"), há um corte para um plano geral com Tonis

e seu amigo enquadrados mais próximos à câmera. Nessa trilha, todos estão descendo e o caminho aponta para o território de um açude. No final do plano, a câmera faz um *zoom out* diminuindo os personagens e preparando o próximo plano

Tudo para chegarmos a um momento que parece tentar inspirar urgência em que o assiste, pelo que, no Plano 36 (13'08" – 13'17"), Tonis aparece agora sozinho correndo sobre um terreno pedregoso, com sua arma na mão. Deduzimos que os bandidos pretendiam emboscar Tonis e seu amigo, mas o herói se deu conta, separou-se do amigo e correu para evitar a armadilha. Antes do corte para o plano seguinte, a câmera faz um *zoom out*, abrindo o plano e deixando Tonis cada vez mais pequeno no quadro, como se a corrida o fizesse ser perdido de vista na imensidão. O recurso de afastamento da imagem acaba produzindo um efeito plástico, acentuando a ação de fugir do herói.

Figura 71 - Plano 36, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; zoom out em curso.



Figura 72 - Plano 36, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; zoom out em curso.



Figura 73 - Plano 36, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; movimento de zoom out, muito comum no western, concluído com processo plástico de "esconder" o herói na paisagem.



O Plano 37 (13'17" – 13'25") mostra o voo de uma ave enquadrado pela câmera, que faz um movimento diagonal para acompanhar parte do trajeto descrito pelo animal ao se deslocar pelo ar até se perder de vista nas folhagens das árvores. Aqui (e em todos os planos em que animais figuram no quadro) aparece a "Fauna" da qual Tonis (não) é o protetor no título do filme. A mudança da trilha musical para um tom mais dramático dá a entender o perigo que se tentou transmitir na cena.

No Plano 38 (13'25" – 13'43") Tonis grita para chamar seu amigo de volta. Plano geral vai abrindo ainda mais com um *zoom out*. Logo depois, a câmera faz panorâmica até o lugar em que o amigo de Tonis se escondeu. Ele aparece e faz um gesto para ir ao encontro do herói. Esta situação de se comunicar com aliados no meio das pedreiras aparece também em alguns filmes de *western*.

Por fim, temos os dois planos que encerram a cena. No Plano 39 (13'43" – 14'02"), embora a câmera fizesse um movimento panorâmico para retornar a Tonis, há um corte em que ele ainda está gritando para chamar o amigo. A câmera faz *zoom in* e *zoom out* para fechar o plano no reencontro dos dois. O Plano 40 (14'02" – 14'06"), que fecha a cena, é um plano bem aberto nos rochedos mostrando o coadjuvante chegando ao lugar onde o herói o chamou. O deslocamento é resumido por montagem.

A esta altura cabe perguntar: a minoridade que se expressa na linha de fuga de um cinema político poderia formar um bloco de sensação na ausência de um código que dê mais consistência às afecções e às percepções, enfraquecendo e rompendo a linguagem hegemônica do cinema, cumprindo aí uma prerrogativa que compartilhamos com Lobo (2022) para chegarmos a um parâmetro de minoridade do cinema diretamente? O problema é que quando vamos responder a perguntas como essa, sempre temos dois devires entrelaçados em sua natureza sensório-motora, cobrando seu espaço. Mas os elementos de minoridade estão aí, e uma análise com pretensão de assertividade não pode se furtar a, pelo menos, fazer perguntas sobre eles.

4.2.9 O tiroteio de uma arma só: um herói individual e coletivo

A partir do Plano 41 (14'06" – 14'16") temos uma cena de diálogo com dois aspectos importantes. O Plano 42 (14'17" – 14'29") é conjunto e médio, Tonis conversa com seu amigo sobre os bandidos. A câmera se aproxima e gira em torno dos personagens até completar uma meia circunferência, isto é, a mais ou menos 180 graus. O diálogo continua na mesma pegada, com Tonis discursando com ares de grandeza e seu amigo, cujo nome surge nesta cena de forma

indefinida, sempre concordando. Diz o herói: "COMO VOCÊ ESTÁ VENDENDO AQUI, É ONDE ESTÁ A TOCAIA DOS BANDIDOS PERIGOSO"; o coadjuvante responde: "VERDADE, TONIS LIMA"; Tonis continua: "MAS NÓS VAMO EM BUSCA DOS BANDIDOS, POTÓ [?!]"; e o amigo se mantém empolgado: "VAMOS!"; ainda neste plano, Tonis diz: "AGORA...".

A conversa segue esse mesmo padrão no Plano 43 (14'29" – 15'08"), com Tonis apontando para um lado e para o outro, insuflando seu amigo a combater com ele os bandidos, e ele concordando com tudo. Aqui Tonis inicia uma longa sessão de ego individualista, com um personagem bajulando o herói e ele empostando a voz, tentando imprimir nobreza em suas falas em alguns momentos.

O Plano 44 (15'08" – 16'22") é aberto mostra a localização dos bandidos de longe, revezando com a imagem dos heróis em movimento dentro do plano. No final desses movimentos de panorâmica e de *zoom in* e *zoom out*, o protagonista atira para matar alguns dos bandidos de longe. Há uma certa satisfação em seu rosto ao preparar e atirar. No texto das falas, Tonis diz: "VOCÊ TÁ VENDENDO AQUELE POVOADO DE TANTA MORADIA?"; e o coadjuvante: "TÔ VENDENDO!"; Tonis: "FOI ONDE FOI ATACADO PELOS BANDIDO!"; Coadjuvante: "SIM!"; Tonis: "É ONDE ELES ATACOU"; Coadjuvante: "FOI MESMO, TONIS LIMA"; Tonis: "É ONDE NÓS IREMOS PRA DEFENDER AQUELE POVO"; Coadjuvante: "COM CERTEZA!"; Tonis: "BODÓ!"; Coadjuvante: "OI?"; Tonis: "ESTOU SENTINDO AQUI Ó, CAVALO NA BAIXADA (?)"; Coadjuvante: "SIM"; NO CAFOFO (?) DO LADO DE LÁ"; Coadjuvante: "CERTO, TONIS LIMA!"; Tonis: "E ALI (?) OS CAVALO DOS BANDIDO"; Coadjuvante: "SIM"; Tonis: "VOCÊ TÁ VENDENDO AQUELA ROCINHA ALI, BODÓ?"; Coadjuvante: "TÔ SIM, TONIS LIMA"; Tonis: "QUE COMEÇARAM A LIMPAR"; Coadjuvante: "TÔ VENDENDO SIM, TONIS LIMA"; Tonis: "COITADO DOS LAVRADOR, TEVE QUE IR ZIMBORA, TEVE QUE ABANDONAR, BODÓ!"; Coadjuvante: "NÃO PODE UMA COISA DESSAS!"; Tonis: ABANDONOU POR AQUELES BANDIDO!"; Coadjuvante: "NÃO PODE, NÓS TEMOS QUE EXTERMINAR ELES... NÃO PODE DIXAR ELES APROVEITAR"; Tonis: "DAR A TRANQUILIDADE DESTES MORADORES DE PODER VOLTAR PRA SUAS RESIDÊNCIA, VAMO EM BUSCA DOS BANDIDO!"; Coadjuvante: "VAMOS, VAMOS DAR LIBERDADE A ELES TODOS!"; Tonis: "BODÓ!"; Coadjuvante: "OI!"; Tonis: "Ó ONDE ESTÃO OS BANDIDOS NA BEIRA DA ÁGUA, BODÓ"; Coadjuvante: "NÓS VAMOS ATRÁS DELES!"; Tonis: "AQUELES NÓS VAMO MATAR AQUI MESMO... RECEBA!".

No Plano 45 (16'22" – 16'49"), Tonis e seu amigo estão enquadrados por cima após o tiro. Eles verificam que há outros bandidos e a câmera se movimenta em panorâmicas e

variações de *zoom* neste plano, assim como procede desde o início desta cena. Tonis executa mais um tiro e mata mais bandidos alvejando-os de longe. No texto, mais invocações de guerra precedendo os tiros: Tonis: "BODOTE!"; Coadjuvante: "OI, TONIS LIMA"; Tonis: "TEM MAIS BANDIDO NA PEDREIRA!"; Coadjuvante: "COM CERTEZA!"; Tonis: "TEM MAIS BANDIDO NA PEDREIRA... RECEBA!"; Coadjuvante: "BOA, TONIS LIMA!... MUITO BEM, TONIS LIMA".

Figura 74 - Plano 45, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna.

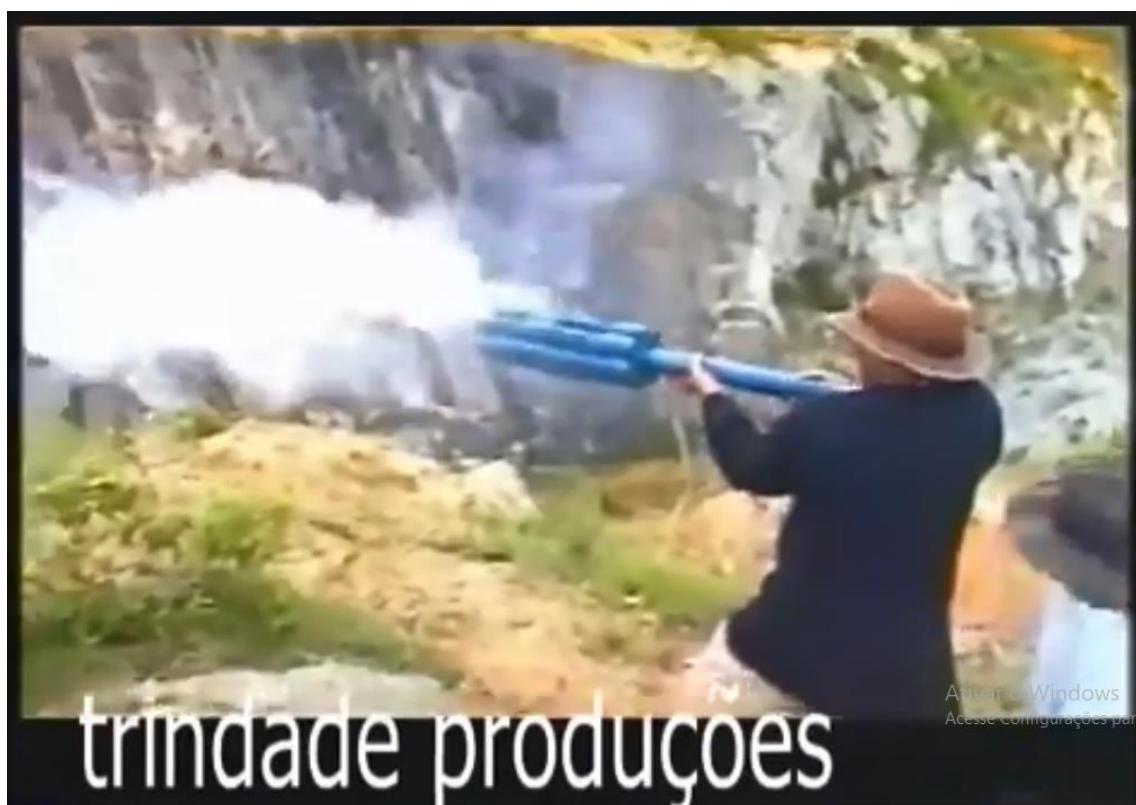


Figura 75 - Plano 45, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; bandidos morrem pela segunda vez no filme.



Os planos seguintes têm a conclusão da cena com a finalização do diálogo entre o herói e seu coadjuvante. Nos Planos 46 (16'50" – 17'24") e 47 (17'25" – 17'49") findam a cena com a conversa seguindo a mesma pegada, com Tonis mostrando a necessidade de proteger o povo da “cidade” e seu fiel escudeiro jurando que estará com o herói nessa luta até o fim. Esta cena teve duas intensividades de Tonis convivendo no mesmo personagem. A primeira é a do herói individuado, tomando para si a centralidade da trama. No diálogo, sempre o protagonista começa a fala, os raciocínios são sempre dele, e o coadjuvante se limita a concordar e por vezes se empolgar. As falas improvisadas colocam o figurante no papel de “puxa-saco” do herói, enaltecendo-o em todas as conclusões. Esse é o lado da tentativa sempre fracassada de se chegar à Grande Forma do filme.

O diálogo fica ridículo, sendo ação já risível que leva à situação jocosa da morte dos bandidos no plano 45. A outra intensividade se diz da enunciação coletiva. Ela não é memória da Grande Forma do *western*, embora, entrelaçada com a Forma, passe como elemento de perfil do herói típico. Essa preocupação com o povo trabalhador emana do ser político que Gaguinho é na vida real. A pessoa que se importa com a gente humilde do povo fora do cinema está aí na tela.

A “avidez individual” (Eisenstein, 1929, p.13) está lado a lado com a enunciação coletiva, motivo pelo qual este diálogo tem o “maior” inatingível e um “menor” espontâneo concomitantes. Levando-se em conta que o burlesco indesejado por nosso cineasta está também presente, esta cena mostra bem o entrelaçamento dos devires a que nos referimos na base filosófica do primeiro capítulo. Elementos díspares em natureza se processando de maneira interpenetrada. E é nessa miscelânea aleatória desta cena que acontece novamente um expediente surrealista.

4.2.10 O milagre do cinema “menor” na segunda ressurreição dos bandidos

No plano 45, os bandidos que foram mortos nas “lavras de pedra” foram exatamente o chefe e o seu bando, os mesmos que foram mortos na primeira cena. Levando-se em conta que irão aparecer novamente, podemos dizer que este plano quebra novamente com a coerência lógica, promovendo, junto aos planos seguintes do filme, um falso *raccord*. É inquestionável que esse recurso aparece na tela, mas, desterritorializado de qualquer intenção conscientemente posta. Sendo assim, a volta dos bandidos aqui, como também na passagem do primeiro bloco de duração para o segundo, não pertence ao que há de figurativo no cinema de Tonis. É um expediente que pertence à quebra da figuração, ao que há de menor no conteúdo do filme.

Da parte de Lobo (2022) há forte princípio de quebra da linguagem “maior” do cinema, na medida em que a sequência lógica da história é destruída, num momento de evidente negação do que seria aí uma racionalidade narrativa. Da parte de Deleuze e Guattari (2003), a presença do fator político da enunciação coletiva, a despeito da individuação que resulta na vaidade do ego de Gaguinho fulgurando na tela, é manifestação de uma minoridade da arte.

Findado o terceiro bloco de duração, iniciamos o quarto e último. No Plano 48 (17’50” – 18’25”), os bandidos planejam contra-atacar para se livrar de Tonis Lima e continuar dominando os povoados da região. O bandido chefe reuniu seus comparsas e fala em tom de discurso: "NÓIS SABEMOS QUE A TURMA D'A GENTE TÁ UM POUCO MEIA PEQUENA"; Ao seu lado, o bandido que parece estar no posto de braço direito do antagonista concorda: "CERTO"; e o bandido chefe continua: "ENTÃO NÓIS VAMOS ARRUMAR MAIS COLEGAS, QUE NÓIS TEMOS QUE ACABAR COM TONIS LIMA E AQUELE BODÓ"; braço direito: "VOU BUSCAR OUTRA GALERA"; bandido chefe: "PORQUE ELE DIZ QUE É O TAL DO DEFENSOR DA FAUNA... DA FAUNA, E NÓIS QUEREMOS DEFENDER NOSSAS ÁREAS, O QUE NÓIS TRABALHAMOS NELAS, ELE QUER DEFENDER E NÃO VAI CONSEGUIR É NUNCA, VAMO BUSCAR MAIS GENTE QUE NÓIS VAI

ACABAR COM ELE!"; Braço direito: "UMBORA!"; quem encerra o diálogo da cena é uma criança que estava acompanhando a cena, dizendo: "VAMO, VAMO ACABAR COM ELE!"

126.

Figura 76 - Plano 48, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; bandidos ressuscitam pela segunda vez na trama.



No Plano 49 (18'25" – 19'50"), um morador da região, que aparentemente conseguiu escutar as intenções dos bandidos, corre para avisar Tonis Lima e seu fiel ajudante (Bodote, Botó, Potó, seja lá qual for seu nome). Ele sobe por um caminho, encontra o herói e seu ajudante junto com outras pessoas do povo. Após a conversa, novos apertos de mão para selar a parceria e Tonis se dirige junto com Bodó e outros populares para o local onde ocorrerá a batalha final contra os bandidos. Aqui uma longa sequência de diálogos, planejamento e gritos de ordem. Destaquemos o texto. O morador mensageiro diz: "TONIS, CÊ CORRE LÁ QUE AQUELA GALERA LÁ VAI BAGUNÇAR COM A CIDADE TODINHA, VAI METER FOGO LÁ E DIZ QUE VAI ACABAR COM TUDO, VOCÊ TEM QUE CHEGAR LÁ, SÓ VOCÊ MESMO

¹²⁶ Crianças aparecem de vez em quando nas tramas dos *western*, a exemplo do próprio "Keoma", que já citamos aqui.

PRA MATAR AQUELA GALERA"; Tonis se surpreende: "EU MATEI UM BOCADO AQUI NA PEDREIRA NA LAVRA E AGORA VOU MATAR O RESTO LÁ ANTES DE ATACAR A CIDADE"; o coadjuvante volta ao seu exercício de bajulação: "COM CERTEZA, TONIS LIMA!".

Então o morador mensageiro continua seu reporte da situação: "A GLAERA MAIS FORTE É AQUELA LÁ, SÓ VOCÊ MESMO QUE PODE DAR JEITO, Ó LÁ, TÁ VENDENDO AQUELE TANTO DE CAMELO (?) LÁ"; e Tonis: "TUDO ALI É MARGINAL!"; morador mensageiro: "ALI TÁ OS PERIGOSO"; coadjuvante: "TEM QUE ACABAR COM ELES, TONIS LIMA!"; morador mensageiro: "A GALERA TÁ TODA AQUI NA FRENTE (?) EU VIM CORRENDO PRA LHE AVISAR, SÓ VOCÊ PODE FAZER ISSO, A GENTE JÁ TENTOU DE TUDO QUE FOI MANEIRA E NÃO DEU JEITO, ENTÃO A ÚNICA SOLUÇÃO É APELAR PRA VOCÊ, OU É VOCÊ OU NADA! Ó LÁ Ó AQUELE OUTRO LÁ, LÁ NA FRENTE ELES JÁ TÁ INDO LÁ Ó, AQUELE NEGÃO LÁ DE CHAPÉU QUE É O CHEFE, VOCÊ PEGANDO ELE PRIMEIRO, PRONTO, ACABOU COM O RESTO".

Figura 77 - Plano 49, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; percebe-se que o controle do branco estourado não é feito, e o braço do morador, que tem uma camisa branca enrolada, desaparece no frame, perdendo o recorte do personagem.



Tonis identifica o alvo de seu heroísmo: "O CHEFE É O NEGÃO?"; e o morador mensageiro confirma: "É O CHEFE É O NEGÃO, Ó LÁ ELES LÁ... SÓ VOCÊ"; Tonis: "BADOTE"; coadjuvante: "OI!"; Tonis: "TEMOS COMPROMISSO COM O POVO!"; coadjuvante: "TEMOS!"; morador mensageiro: "CONTO COM VOCÊS!"; coadjuvante: "TEMOS COMPROMISSO COM AQUELE POVO!"; Tonis: "(...?) NÃO VAMOS VIRAR AS COSTAS PARA O NOSSO POVO"; coadjuvante: "COM CERTEZA, NÓS TEMOS QUE DEFENDER ESSE POVO AQUI! É ISSO AI TONIS LIMA!".

Olha aí a Grande Forma almejada por nosso cineasta comparecendo na trama com mais um desafio lançado pela situação englobante lançando um desafio para o protagonista. Esse morador do povoado de Itaipu acaba interpretando alguém que traz a dramaticidade do momento, principalmente ao dizer que só Tonis Lima poderia dar jeito nos bandidos mais pesados. Situação em que os bandidos juntam uma multidão de malfeitores e a vida do herói e de todos na “cidade” corre perigo. É a ação do herói que vai poder mudar o curso dos acontecimentos. É a intenção de Gaguinho tentando sobreviver no meio de um filme que experimentou *raccords* falsos, cenas despropositadas e até a uma personagem interpretada por duas atrizes distintas.

O Plano 50 (19’50” – 20’33”) continua com o diálogo entre Tonis e seus aliados, se preocupando com a logística das munições. O morador informante, eloquente e improvisando falas mais longas e mais elaboradas, acaba por ganhar um posto de maior destaque como coadjuvante em relação ao quase robótico “Bodote”. No Plano 51 (20’34” – 20’37”), a câmera visualiza um pedaço do cenário e início da corrida de um cachorro¹²⁷. O Plano 52 (20’38” – 20’41”), mostra da vegetação e uma ave e o Plano 53 (20’42” – 20’52”), enquadra um cachorro subindo a elevação do relevo local.

Essa intercalação acaba por fixar o eixo de acontecimentos desta parte do filme excessivamente no núcleo dos “mocinhos”, prolongando demais sua aparição no quadro, gerando um momento de desgaste. Talvez revezar com o núcleo dos bandidos fosse mais interessante do ponto de vista da dinâmica que é necessária para a imagem-ação. O Plano 55 (21’01” – 21’10”) traz Tonis Lima e os moradores que estavam com ele vão descendo para se encontrar com mais populares e finalmente chegar ao campo da batalha final. A câmera vai abrindo o plano com um *zoom out*.

Este Plano 57 (21’29” – 21’48”) inaugura a cena em que Tonis se encontra com o povo "oprimido" para na sequência encarar os malfeitores na batalha final. O morador informante

¹²⁷ Vimos uma cena no western com um plano semelhante, com um cachorro correndo pelas pedras no já citado “Manaja, um homem chamado Blade”.

conversa para acalmar um grupo formado majoritariamente por mulheres e crianças e depois se desloca para falar com o herói e seu ajudante. O grande lance aqui é que toda a situação da “cidade” é imaginada pelos personagens, desde a cena dos tiros na pedreira. Isso também foge do código da Grande Forma, no qual essa situação deveria ser encenada diretamente na sequência do filme e não colocada pelas falas de atrizes e atores.

No Plano 58 (21'48" – 24'01"), Tonis, Bodote e o morador mensageiro se aproximam do povo para conversar. O diálogo termina com Tonis já começando seu movimento para enfrentar os bandidos. E aí o herói pergunta: "QUE É QUE TÁ ACONTECENDO POR AQUI, VOCÊS AQUI NA BEIRA DA PEDREIRA? (...?) FORA DA SUA RESIDÊNCIA?"; morador mensageiro: "FOI O CASO QUE EU LHE FALEI, ELES FORAM EXPULSADOS POR AQUELES CABOCLO QUE TÁ REUNIDO ALI [...] DISSERAM QUE IAM LHE QUEBRAR NO CACETE... EU OUVI DIZER QUE IA PEGAR O POVO AQUI, PRINCIPALMENTE VOCÊ E Ó, ENXUGAR NO CACETE, VOCÊ VAI DEIXAR FAZER ISSO?" (...?) O povo aplaude algum dizer do morador informante quando fala do Tonis Lima defender a localidade dos bandidos, mas não dá pra ouvir o que é; então Tonis: "NÃO PODE AFASTAR TONIS LIMA DE VOCÊS...", momento em que o som acaba cortando a fala neste momento; quando o som volta, Tonis volta: "AFASTA TONIS LIMA DE VOCÊS E O QUE SERIA DE VOCÊS?"; Um dos moradores: "E NÓS ESTAMOS AQUI PARA DEFENDER ESTAS TERRAS QUE SÃO NOSSAS!". Aqui há aplausos gerais e o morador continua falando sobre os bandidos tomarem a terra do povo; Tonis: "ISSO É UM DESRESPEITO! ISSO É UM DESRESPEITO! QUANTO BANDIDO JÁ ATACOU O CEMITÉRIO! QUANTOS JÁ INVADIRAM O CEMITÉRIO (...?); cosadjuvante: "COM CERTEZA!"; Tonis: "AONDE PLANTARAM ANDU? POR CIMA DOS DEFUNTO!"; coadjuvante: "NÃO PODE UMA COISA DAQUELAS!"; Tonis: "OS DEFUNTO NÃO TÊM PAZ!"; coadjuvante: "NÃO TÊM SOSSEGO!"; Tonis: "AGORA VÊM MEXER COM O PESSOAL QUE ESTÁ TRABALHANDO! BODOTE!"; coadjuvante: "OI!"; Tonis: "NÓIS ESTAMOS AQUI PELO POVO (?)!"; coadjuvante: "COM CERTEZA!"; Tonis: "(...?) E NÃO AFASTA TONIS LIMA DO POVO E NEM O POVO DE TONIS LIMA! [...] EU PEÇO A VOCÊS QUE SE AFASTEM DAQUI (?) QUE NÓS VAMOS GUERREAR COM OS BANDIDO".

Figura 78 - Plano 58, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna; Tonis discursa para o povo num momento de enunciação coletiva da trama.



Esta cena teve uma grande falha no som, que as conversas não aparecem por inteiro na imagem. Mesmo assim, não há perda do sentido do que está sendo dito. Há uma entidade política, de enunciação coletiva instaurada na cena. Mas Tonis tenta atrair para sua individualidade “salvador da pátria” o tom do discurso, só que nesse momento ele não teve tanto eco nos moradores e moradoras. É enquanto os dizeres permanecem coletivos é que a multidão reage e vibra. E nesta intermitência de falas audíveis e inaudíveis, e da enunciação coletiva disputando espaço com a avidez individual de Tonis, que termina esta cena, e agora terá início o clímax do filme – a batalha final entre o “bem” e o “mal”.

No Plano 59 (24’01” – 24’23”), Tonis alveja os bandidos com sua arma, atira, mata alguns, mas outros fogem. Tonis e os outros populares vão atrás deles para dar cabo de suas ações nefastas. No Plano 60 (24’24” – 24’34”), a câmera inicia um passeio mórbido pelo campo de batalha, mostrando alguns bandidos estendidos no chão. No Plano 61 (24’34” – 24’44”), Tonis ordena a seus parceiros para continuarem a luta contra os bandidos sobreviventes, encontrando os que se esconderam. No texto: Dizeres incompreensíveis de Tonis Lima. No Plano 62 (24’45” – 25’12”) a busca pelos bandidos sobreviventes continua. Uma vez encontrados, os moradores começam a lutar contra eles.

Figura 79 - Plano 59, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna.



No Plano 63 (25'13" – 26'29") - O chefe dos bandidos chega a ser rendido e Tonis o pega pela gola da camisa. O diálogo tem pouca compreensão. Um dos banidos se liberta e tenta atacar Tonis pelas costas. A briga generalizada recomeça. No Plano 64 (26'30" – 27'44"), a câmera foca na briga entre Tonis e o chefe da quadrilha. O curioso é que a batalha se prolonga, o vilão principal não cai, alguns bandidos já derrotados voltam à arena de batalha. E Tonis Lima não consegue derrotar o chefe dos bandidos.

Pelo contrário, em algum momento o morador mensageiro lhe pergunta se ele quer ajuda. Tonis não responde nada e o filme termina aí. Nesses planos finais percebemos como há uma escuridão que vai tomando conta do quadro do filme gradativamente. O dia estava caindo e a luz junto com ele. O “Negão” estava dando um calor no herói, que não se mostrava capaz de reagir sozinho. O herói individual se desvanece pela constatação do público frente à realidade: Gaguinho não tinha força suficiente para submeter o ator que interpretava seu antagonista.

Figura 80 - Plano 64, frame do filme Tonis Lima o Defensor da Fauna.



4.3 Muito mais do que aparece na edição final

Elisângela nos disse, como registrado no Doc. 11 (aos 58'01"), que esse figurante atendia pelo apelido de "Paulinho"¹²⁸, e que ele não caiu porque queria receber um pagamento para obedecer à ordem. Destarte, a Grande Forma, através de Paulinho, exige do cineasta que ele cumpra com a natureza comercial do filme de ação, e o não cumprimento dessa premissa – pagar ao ator pelo seu trabalho – acaba por sacrificar o final típico, com a derrota do "mal" e a cena de epílogo, em que o herói termina sua jornada e a situação efetiva sua modificação, como na fórmula SAS'. Dito de outro modo, neste final não houve a efetivação do binômio, uma vez que a luta entre o "bem" e o "mal" não foi concluída. Aliás, longe de ser derrotado, o "mal" era imortal e impôs ao herói a sua vontade no final do filme, permanecendo firme no seu propósito.

A narrativa definha sem morrer completamente, e a realidade amplia seu espectro, mudando a proporção intensiva que se manifesta no quadro do curta. Ficção e realidade duelam nesta cena, proporcionando os tropeços da Grande Forma em que o filme recai na Pequena Forma se multiplicam a cada acontecimento da batalha campal.

¹²⁸ Posteriormente descobrimos que ele na verdade se chamava Paulino, e também era líder comunitário, da mesma forma que Gaguinho.

Com Gaguinho, as pessoas se entregam ao duplo esquema sensório-motor de sua imagem com a facilidade do riso que ela provoca e, com isso, certos detalhes passam despercebidos. Já começa pelo nome do filme “Defensor da Fauna”. Qual “fauna” Tonis Lima está defendendo nesse curta? O que ela tem efetivamente a ver com o enredo do filme? Elisângela nos revelou, no Doc. 11 (no trecho a partir de 48’04”), que chegando em uma outra localidade que serviu como locação, havia um rapaz dono de um bar que tinha passarinhos na gaiola, e que Gaguinho queria soltar esses animais (de verdade) para a gravação do filme em sua temática ecológica.

Esse momento está no Arquivo de Cenas Deletadas de Jeovani Nery. Desistiu-se do mote da defesa da fauna, mas o nome do filme permaneceu o mesmo. Ou seja, o *raccord* é falso já na relação do filme com seu próprio título. Se dizíamos que o curta analisado no segundo capítulo é um falso **Tonis Lima Mata por Amor**, essa cena excluída dos passarinhos na gaiola é a única em que Tonis defende a fauna. Por esse viés, todo o filme que passou na edição final é um falso “Defensor da Fauna”.

Olhando para o Arquivo de Jeovani, o que percebemos é que este curta-metragem vai além do que mostrou sua edição final. Entre as cenas deletadas, há 4 finais alternativos, entre eles em que a ação final é salvar Maria das garras dos bandidos e a famosa cena dos tiros no cemitério. E fora essas, há 8 cenas gravadas em diversos lugares (Caraívas e Cândido Sales), totalmente desconectadas da linha seguida na edição final. Em uma delas, Tonis persegue bandidos a cavalo e tudo mais. Se levarmos em conta o universo maior dos filmes de Gaguinho, que inclui cenas e filmes não lançados, “Defensor da Fauna” é na verdade um festival de situações oscilando entre a memória da Grande Forma trôpega, o vídeo comum, a Pequena Forma involuntária e o fator de minoridade da arte, tudo pulsando junto em um caldeirão de surpresas e muitas risadas.

5 CONCLUSÃO

Diante dos dados empíricos analisados à luz das teorias, encontramos no cinema de Gaguinho uma série de ressonâncias com o tronco filosófico contemporâneo pelo qual optei por enveredar para responder à questão central desta dissertação. O curta-metragem “Defensor da Fauna” possui sim um fator de minoridade da arte, tanto nos termos de Deleuze e Guattari (2003) quanto no aspecto que sobressaiu para mim na tese de Amanda Lobo (2022). Tanto no referencial indireto quanto no direto, uma obra de arte que se pretenda “menor”, isto é, expressão de minorias, política, coletiva e desterritorializante deverá partir de uma linha de fuga, um movimento intensivo que contorna as linhas segmentares. No cinema o resultado disso é um filme que quebra a linguagem tida como hegemônica na Sétima Arte, a da imagem-ação de Hollywood.

Gaguinho nasceu numa família extremamente pobre e com um percurso de vida predeterminado por essa condição. Ele interiorizou obrigações sociais para si ao se casar com Silvana Chaves e constituir um núcleo familiar próprio – ou um triângulo pai-mãe-filho (a), para fazermos jus às teorias que nos são caras aqui. Quando essa estrutura desmoronou, por iniciativa do vértice ocupado por sua esposa, ele passa 4 anos tentando remontar a estrutura triangular. Não conseguindo isso, precisou encontrar outro caminho que atendesse aos anseios de seu espírito, ao seu desejo recôndito. Foi de onde surgiu a necessidade de levar a cabo uma aventura cinematográfica.

Mas façamos uma análise desses fatos. O que é que a vontade de fazer cinema tinha conexão com o fato de estar casado ou não? Uma pessoa pode estar casada e ser cineasta, nada impediria, a princípio. O que podemos tirar disso, vendo a situação de fora e à luz da filosofia que norteou esta pesquisa, é que toda a estrutura que Gaguinho amalhou durante sua vida até o ano de 1997, e que resultou em posses que o deixavam como o segundo mais “rico” do bairro dos Campinhos, estava conectada à obrigação de prover recursos financeiros para a família. É o papel do pai tradicional.

Quando Silvana se liberta da obrigação de esposa, tudo o que estava atrelado ao triângulo familiar deixou de ser suporte identitário para o vértice do marido. Destarte, as casas, os terrenos e os rebanhos animais que Gaguinho possuía deixaram de cumprir suas funções enquanto marcos existenciais. O cumprimento do desejo que latejava no espírito desde que a afetação se deu nos encontros de Gaguinho com o cinema de ação nas antigas salas de Vitória da Conquista passou a ser a única coisa que poderia preencher esse vazio que aí ficou com o fim do casamento e o subsequente ruir de tudo o que estava associado a ele. Outrossim, Jorge

e Gildásio frequentaram as mesmas salas e já vimos como o contato com o grande cinema comercial mexia profundamente com os sentimentos dos garotos, sendo que alguns deles se afetaram a tal ponto de escolherem o cinema e o audiovisual como profissões.

Gaguinho tinha um poderoso obstáculo pela frente para levar a cabo sua nova vida. A predeterminação social lhe subtraiu a possibilidade de ler e estudar, o que bloqueou o fluxo de conhecimentos necessários à realização de uma arte tão complexa e dispendiosa como é o cinema. Mesmo assim, ele foi em frente, vendeu seus bens e se atirou nessa experiência, literalmente de corpo e alma. Lendo esses acontecimentos com o viés filosófico, seu espírito efetivou o desejo de se tornar um “fazedor de filmes”, sentindo-os e concebendo-os da maneira que lhe fosse possível. O fim do casamento o obrigou a ampliar seu intervalo de indeterminação para chegar a essa ação, o que significa, pelas ideias de Bergson, que ele aderiu a uma intuição de seu ser, abandonando as respostas automáticas que a obrigação social lhe inculcou desde muito cedo.

Aí está a linha de fuga que se constitui em intensividade, algo que contorna as linhas segmentares. Isso lembra Kafka, quando este engendra uma máquina literária para fugir das pressões da linha molar (a obrigação sufocante do emprego burocrático) e da linha molecular (as obrigações familiares que se estabeleceram em sua duração). Enxerga-se, por essa abordagem, a possibilidade de que Gaguinho tenha feito uma trajetória, desde que se decidiu a ser um artista de fato, que o levou a montar a sua própria máquina cinematográfica, amealhando pessoas em seu entorno para efetivar um centro de produção fílmica – de natureza ímpar.

As atrizes e os atores improvisados foram convencidos a participar da afetação que Gaguinho irradiava do cinema – foi afetado ele, e ele, por sua vez, puxou pessoas para dentro dessa intensividade do amor pelo cinema. Pessoas que saíram de seu fluxo cotidiano para participar da aventura – Elisângela Lima, a sua filha caçula, principalmente. Aqui está um evidente movimento de desterritorialização. Desterritorializa-se Gaguinho da obrigação social permanentemente, desterritorializa ele amigos (as) e parentes para chegar a uma engrenagem que produz cenas e filmes.

Soma-se a isso o traço de personalidade que levou gaguinho a uma atitude política, tanto aquela que se efetua desde as estruturas partidárias eleitorais, quanto a de um sentido coletivista na postura que se tem perante o mundo. Gaguinho era um ativista da causa das pessoas pobres. Alguém que deixa de lado suas pretensões individuais para pensar num bem comum. Não deixam dúvida a respeito disso os dados biográficos que apareceram para nós e que constaram no texto desta dissertação. Se Glauber Lacerda nos diz que Gaguinho quebrou a barreira entre ficção e realidade, fazendo-as entrar em zona indiscernível, como seu depoimento nos atesta,

então algo da ficção passa para a realidade, e, inelutavelmente, algo da realidade irá passar para os filmes.

O ativismo de Gaguinho passa como intensividade que promove algo muito próximo a um agenciamento coletivo da enunciação em suas obras. Mas, como se isso fosse pouco, a análise fílmica de “Defensor da Fauna” nos trouxe um filme que quebra em vários pontos da trama a linguagem do cinema de imagem-ação. Em certos aspectos, mais do que quebrá-la, ele a fratura profundamente, haja vista que o *raccord* já é falso desde o título do filme, que não tem nada a ver com o seu conteúdo.

Por tudo isso foi que precisamos, no primeiro capítulo, estabelecer com quais teorias estaríamos trabalhando desde Bergson a Deleuze e Guattari para fundamentar teoricamente a análise almejada, a base de tudo que estivemos mobilizando. Começamos pela distinção do extensivo e do intensivo. Localizando nosso objeto de estudo neste segundo, procedemos a ver como a multiplicidade virtual do cinema de Gaguinho operava. Aqui encontramos a natureza extensiva na tentativa que se revelou em transformar um vídeo comum em filme cinematográfico. É, portanto, um devir material.

Ele gera uma mudança qualitativa a qual convive com mais três devires: a Grande Forma que é, desde sempre, a intenção de Gaguinho, e que veio a ele por meio de uma memória do *western* que precipita em Tonis Lima uma necessidade de se atualizar. Esse é o segundo devir, e responde pela teleologia consciente, a motivação primeira dos atos. Mas essa forma exige dinheiro e conhecimento técnico, duas coisas que definitivamente não estavam acessíveis ao cineasta sob o olhar de nossa análise. De forma que esta pretensão de filme de ação ela já nasce soçobrada quando atinge a atualização.

O efeito disso foi o que chamamos mais ou menos de um tropeço do grande herói da jornada, o que o coloca em uma situação espontaneamente jocosa, levando os espectadores a rirem da situação. Alguns aí já manifestam o repúdio aos filmes, questionando (e negando) a condição de “cinema” de seus trabalhos. A partir daqui, todo o movimento intensivo acontece fora do controle do promotor da possível máquina fílmica revelada na experiência em verificação. Um terceiro devir se apresentou, avizinjado com o segundo, que o da Pequena Forma do filme, uma vez que o Tonis Lima se mostra muito mais “burlesco” do que “grandioso”. Por isso, há aí um duplo esquema sensório-motor ocupando a maior parte dos acontecimentos internos da ficção.

Mas o movimento intensivo não se estaciona aí, já que a Pequena Forma também precisa, assim como a Grande, de uma *mise-em-scène* suntuosa, como aponta Deleuze. Então um quarto devir se avizinha, encontrando uma brecha no aspecto não intencional do terceiro

devir. Responde por esse último movimento justamente o fator de minoridade que encontramos na imagem do “Defensor da Fauna”, embora não seja exclusivo deste filme. A identificação dos três primeiros devires nos levou a conhecer a parte do plano de composição, o corte que Gaguinho opera no caos, enquanto portador de todos os possíveis dentro da dimensão virtual. Estivemos também nessa base entendendo sua natureza – a do intensivo, e, dentro dela, a do caótico.

De posse dessas informações, conseguimos visualizar o que é o código cinematográfico da imagem-ação, historicamente constituído. Já não havia mais como não entrar na análise fílmica que era nossa meta final. Por ter sido o filme em que eu mesmo participei do set de filmagem, motivo que me levou a considerar o cinema de Gaguinho como objeto de estudo, o curta-metragem que foi gravado nas dependências da Uesb, com a parceria de Jorge Melquisedeque, foi o primeiro filme em análise, mediante sua decupagem. Jorge, profundo conhecedor da linguagem cinematográfica comercial – hegemônica –, fornece para Gaguinho um código para esse filme, deixando-o, inclusive, mais próximo daquilo que era a intenção do cineasta.

A vantagem disso é que, para explicitar o que o código do qual um cinema menor escorrega enquanto movimento intensivo não precisamos sair do cinema de Gaguinho para isso – já temos o exemplo dentro do conjunto de sua obra. Outra vantagem é que a presença desse filme na pesquisa trouxe uma amostra importante do que era o processo de criação sob nosso olhar. O título desse curta, tinha se apresentado como **Tonis Lima Mata por Amor**. Foi uma dedução a que tínhamos chegado e que Elisângela nos confirmou. Após acessar o Arquivo de cenas deletadas de Jeovani Nery, percebemos, tardiamente, que esse título era de outro filme, que nunca chegou a ser lançado.

A história do falso **Tonis Lima Mata por Amor** revela quão caótico era essa concepção. Até os títulos são incertos, o que não coaduna com o processo de criação no cinema hegemônico, no qual o método é gerar coordenadas sempre precisas, numa narração fílmica que não abre espaço para dúvidas do público sobre a história contada. Por aí passa uma natureza que foge do código já no modo mesmo de se fazer o filme.

Por fim, no capítulo 3 fomos para a análise para a qual nos preparamos desde o processo que antecedeu a pesquisa, há cerca de 5 anos. A análise fílmica de “Defensor da Fauna”, a qual nos permitiria verificar se esse filme manifesta um cinema-menor, dentro da acepção de “menor” de Deleuze e Guattari (2003). Aqui já de saída o título não coaduna com a montagem e edição do curta. Nele, nunca Tonis Lima defendeu fauna nenhuma, senão que apenas em uma cena deletada é que isso aconteceu. O filme mudou de mote, mas o título permaneceu o do tema

descartado. E aí o próprio curta se mostrou fora do hegemônico em toda sua extensão – e intensividade. São 4 blocos de duração, com cenas que hora se conectam, hora não tem nada a ver uma com a outra, com duas ressurreições milagrosas dos bandidos. Isso sem falar em uma personagem interpretada por duas atrizes e um final inconcluso, em que o herói termina tomando um evidente calor do líder dos bandidos. Sem epílogo, sem a vitória do “bem” contra o “mal”.

Este não é o roteiro de um filme territorializado numa pura figuração. A memória que serve de base para as aventuras de Tonis Lima, o *western*, não é suficiente para manter a coerência lógica do curta, convivendo com um cinema de natureza distinta. Sabemos que Gaguinho conhecia a frase de Glauber Rocha sobre a simplicidade da Sétima Arte. Ou essa frase o encorajou diretamente a virar cineasta, ou ela corroborou com essa decisão. O que ninguém nunca lhe disse, e ele não tinha como estudar, é que o cinema de ideia na cabeça e câmera na mão é um cinema distinto daquele do grande circuito comercial que concebe o gênero do Faroeste.

Ele coloca para conviver duas intensividades do cinema no balaio de seus filmes. O “maior” e o “menor” vão ocupando a tela, acentuando ainda mais o caráter caótico. O primeiro é memória trôpega, aparece diretamente no extensivo, é percebido rapidamente. O segundo é implícito, movimento tácito, portanto é inacessível por via dos dados imediatos da consciência. É ele quem vai concluir o movimento intensivo. Ele completa o plano de composição, dando acesso a Tonis a uma intensividade que o duplo esquema sensório-motor não pode alcançar. É pelo “menor” que o herói criado por Gaguinho se aproxima da arte, como a definem Deleuze e Guattari (2010).

No entanto, a subida a esse plano de composição é breve. Quando Tonis vai caminhar pelo plano, seu primeiro passo é manifestação de seu desejo com o cinema. E sabemos que seu desejo era promover filmes de ação, figurativos. Ao dar o passo, a Grande Forma reivindica o seu território, fazendo Tonis retornar ao segundo devir. E aí novamente ele tropeça logo na saída, recai no terceiro devir, o da Pequena Forma, e novamente o aleatório do movimento intensivo, que foge da intenção de Gaguinho, deixa uma brecha para um fator minoritário, pela natureza coletiva do espírito “fazedor de filmes”, por um lado, e pelo efeito das características oriundas da motivação da linha de fuga, por outro.

Essa subida breve ao plano de composição gerou nesse cinema algo que se comporta como sensação, no que ela significa para Deleuze e Guattari (2010). Isso apareceu na pesquisa! Primeiro, no episódio em que constatamos a indiscernibilidade entre ficção e realidade, quando Gaguinho visto apanhando na rua pelo professor universitário e assessor político, César Lisboa,

e este se aproximou para parabenizar o cineasta pela cena do filme e Gaguinho lhe revela que ele estava apanhando de verdade, o cinema dele sobreviveu à ausência de uma tela de projeção e à presença da câmera. A obra permaneceu de pé sozinha, mesmo na ausência da materialidade que a compõe.

Segundo, juntemos dois depoimentos, do Doc. 6 e do Doc. 18. Respectivamente, a figurante em “Defensor da Fauna”, Maria de Fátima, diz aos 02’57” do vídeo: “Foi maravilhoso! Eu achei muito bom, gostei muito! Porque Gaguinho realmente é uma pessoa maravilhosa, e ele é um artista. Um artista da região da gente. Foi muito bom, eu gostei muito!”. E William Soares, aos 07’42” da entrevista:

Então cara, eu assisto... ó eu acho que Gaguinho era um cara de prestar atenção nos filmes como eles eram feitos e ele procurou fazer parecido, e ele conseguiu fazer um tipo de filmagem que você percebe que é para ser um filme, uma história contada cinematográfica ali. Não é porque ele não estudou que ele não conseguiu fazer isso. Ele conseguiu fazer a partir das referências que ele tem. Agora, imagina se ele tivesse estudado... ia bagaçar! (Soares, 2023).

No primeiro depoimento, a atriz improvisada reconhece a presença da arte em Gaguinho ao chamá-lo de “artista”. É o que faz com que o narrador do Minidocumentário conclua que Gaguinho dava voz à “linguagem monossilábica” da “gente simples”, sendo, por isso, o “cineasta do povo” (aos 02’38” do Doc.6). No segundo, a conjectura de Soares ao dizer que Gaguinho iria “bagaçar”¹²⁹ se tivesse estudado lembra algo de um pensamento que foi forçado a pensar pelo contato com a imagem do filme. Subjaz a esse condicional “se tivesse estudado” a verdade sobre a sociedade: ela não dá oportunidades iguais a todos. Isso se parece com um princípio de uma ideia, ou algo que a imagem nos dá para pensar – ainda que minimamente e ainda que involuntariamente.

Nunca foi intenção minha dar uma palavra final sobre o cinema de Gaguinho, até porque não coaduna com a filosofia do nosso tronco teórico transitar por discussões opinativas. Como dissemos na introdução deste trabalho, tudo o que está em Gaguinho para além do figurativo são ressonâncias com as teorias mais avançadas de Deleuze e Guattari, que suscitam discussões a respeito dessa imagem. Havia algo que passava despercebido no cinema de Gaguinho, e a tentativa foi mostrar que havia uma minoridade do cinema nesse processo. Ao ocupar esse lugar, que esteve vazio pelos anos desde que Gaguinho concebeu seu cinema, a pesquisa que realizei – acompanhado por orientações competentes, vale a pena frisar – proporciona uma conclusão

¹²⁹ Na gíria das periferias, “bagaçar” significa que a pessoa consegue um resultado muito positivo naquilo que faz, que faz aquilo muito bem, chegando à genialidade.

que é pertinente a qualquer um que queira compreender o que foi que aconteceu com Gaguinho realmente.

Ele não é um cineasta produzindo obras filmicas. Ele é a própria obra. E o que o faz atingir isso é justamente o que há de “menor” no personagem de filme ambulante que ele é. É exatamente o que ele tem de fator de minoridade que encontramos em “Defensor da Fauna”: a desterritorialização, que, como vimos, está presente em como ele organizou a máquina que efetiva sua linha de fuga; o viés político (lato), no qual ele faz da reivindicação de rua (ativista) um palco na qual interpreta o Tonis Lima, e o inverso no interior do espaço filmico, com Tonis Lima sendo meio de expressão política de um espírito agitador; e, por fim, o sentido coletivista de sua personalidade, que resulta em um agenciamento coletivo, que, por sua vez, convive em intensividade com a forte figuração no mesmo curta-metragem, relação que o faz deslizar para fora da linguagem hegemônica do cinema a todo momento.

REFERÊNCIAS

ARENA, Syl. **Iluminação: da luz natural ao flash.** trad. Raphael Bonelli. Camboriú: Photos, 2013.

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora.** trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **As Duas Fontes da Moral e da Religião.** trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência.** trad. João da Silva Gama. Lisboa: 70, 1927.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COSTA, Flávia Cesarino. **História do Cinema Mundial**, org. Fernando Mascarelo, artigo **Primeiro Cinema**, p. 17, Campinas: Papirus, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A Imagem-Movimento.** 1.ed. trad. Stella Senra. São Paulo: 34, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka por uma literatura menor.** trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**, trad. Aurélio Guerra Neto. Vol. 3 São Paulo: 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** Trad. Bento Prado Junior e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: 34, 2010.

LOBO, Amanda Souza Ávila. **Pensamento Nômade, Memória e intempestividade no cinema de Andrea Tonacci (1966 A 1971): caminhos para um devir revolucionário.** Orientador: Auteríves Maciel Junior. 252 f. Tese (Doutorado), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), Vitória da Conquista, 2022.

GUSMÃO, Milene de Cássia Silveira. **Uma janela para o mundo: memória e cinema em Vitória da Conquista.** Orientadora: Maria Teresa Lemos. 283 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

MACIEL JÚNIOR, Auterives. **O Todo-Aberto: Duração e Subjetividade em Henri Bergson,** Rio de Janeiro: Arquimedes, 2017.

MOSTAFA, Solange Puntel. As semióticas do cinema. *In:* MOSTAFA Solange Puntel, NOVA CRUZ, Denise Viuniski. (ORG.), **Deleuze vai ao cinema.** Campinas (SP): Alínea, 2010.

NUNES, Givanildo Brito. **Memória, afeto e criação**: as transas do grupo baiano, da Bossa Nova à discoteca. Orientadora: Milene de Cássia Silveira Gusmão, 417 f. Tese (Doutorado), Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2022.

OLIVEIRA, Rogério Luiz Silva de. **Memória e criação na direção de fotografia**. Orientador: Edson Silva de Farias, 373 f. Tese (Doutorado). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2016.

REVISTA:

ALMEIDA, Levi. Gaguinho chegou para ficar. **Revista Engrenagem, Cinema em Foco “Uma ideia na mão e uma câmera na cabeça”**, Suplemento do Oficina de Notícias, p. 3, Ano IX, nº 27, novembro de 2009.

SITES:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_western ; acesso em 25 jan.2023

<https://colegaopreciosa.com.br/album-de-panfletos/> ; acesso em 08 out. 2023

https://pt.wikipedia.org/wiki/Cinema_dos_Estados_Unidos ; acesso em 31 jul.2023

<https://www.conquistadefato.com.br/noticia/7407/uma-homenagem-a-jorge-luis-melquisedeque> ; acesso em 18 jan.2022

<https://www.blogdoanderson.com/2018/11/09/jorge-melquisedeque-a-voz-do-muro-relembra-o-ativista-cultural-e-entusiasta-da-setima-arte/> ; acesso em 18 jan.2023

https://pt.wikipedia.org/wiki/Velho_Oeste ; acesso em 22 out. 2023

https://pt.wikipedia.org/wiki/Pistoleiro_sem_nome ; acesso em 26 out. 2023

<https://agentediz.com.br/luto-em-conquista-morre-o-cineasta-gildasio-amorim-leite/> ; acesso em 04 jul.2023

https://pt.wikipedia.org/wiki/Sterling_Hayden ; acesso em 26 out. 2023

<file:///D:/Downloads/1221->

<Manuscrito%20em%20formato%20word%20com%20todos%20os%20dados-2064-1-10-20170915.pdf> ; acesso em: 09 out. 2023

<https://camaravc.ba.gov.br/home/noticia/31827/dinho-dos-campinhos-presta-homenagem-ao-cineasta-conquistense-gaguinho> ; acesso em 17 jan.2023

<https://conceitos.com/raccord/> ; acesso em 30 out. 2023

VÍDEOS:

BLOG DO ANDERSON. **Gaguinho: Cineasta de Vitória da Conquista (www.blogdoanderson.com)**. YouTube, postado em: 07 out. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Q3JdwysyaE>. Acesso em 25 out. 2023.

BRUNO ALBUQUERQUE/SB CINEMA. **Roteiro: Criando arcos de personagens/O que aprendi com K.M. Weiland/Ao vivo**. YouTube, postado em 20 out. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bbsNfnq7UK0>. Acesso em 16 nov.2020.

CONQUISTA DE FATO. **Jô Soares entrevista Tonis Lima, o Gaguinho (2001)**. YouTube, postado em: 13 ago. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mHXzitY1o40>. Acesso em 13 out. 2022.

FILMES WESTERN. **DJango 1966 (Filme completo dublado) com Franco Nero.** YouTube, postado em: 09 out. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_eDCGDfZLNw. Acesso em 08 dez. 2022.

GRJNGO - FILMES DE FAROESTE. **A Face Oculta/Marlon Brando/Faroeste antigo/Filme Completo em português.** YouTube, postado em: 29 jul.2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hGqvKAzwYuc>. Acesso em 27 fev. 2023.

GRJNGO - FILMES DE FAROESTE. **A Vingança de um Pistoleiro/Jack Nicholson/Filme de Ação e Faroeste/Português.** YouTube, postado em: 08 out. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H-SAUge8i4I>. Acesso em 23 fev.2023.

GRJNGO - FILMES DE FAROESTE. **Dias de Violência/Faroeste/Português/Filme de Cowboy antigo/Ação.** YouTube, postado em: 11 jan.2023. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=eQqnufnTPQE&pp=ygUSRGlhcyBkZSBWaW9sw6puY2lh>. Acesso em 03 mar.2023.

GRJNGO - FILMES DE FAROESTE. **O Longo Dia do Massacre/Clássico/Velho Oeste/Português.** YouTube, postado em: 01 mar.2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K9wK-H6dlZg>. Acesso em 15 fev.2023.

GRJNGO - FILMES DE FAROESTE. **Jardim do Pecado/Gary Cooper/Melhor Faroeste/Filmes Antigos/Velho Oeste/Português.** YouTube, postado em 28 out. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WgXHNqbBI50>. Acesso em 15 fev.2023.

GRJNGO - FILMES DE FAROESTE. **Joshua - O Cavaleiro Negro/Melnor Faroeste/Filme clássico/Português/Vaqueiros.** YouTube, postado em: 13 mar.2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1TIu78g36YU>. Acesso em 07 fev.2023.

GRJNGO - FILMES DE FAROESTE. **Quando um Homem é Homem/John Wayne/Melhor Faroeste/Filme Completo/Português.** YouTube, postado em 27/12/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wgz6OO0sFmI>. Acesso em 07 mar.2023.

GRJNGO - FILMES DE FAROESTE. **Mannaja - Um Homem Chamado Blade/Faroeste filme completo/Ação/Melhor Velho Oeste.** YouTube, postado em: 13 fev.2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B40Pe2jd3ZQ>. Acesso em 09 mar.2023.

GRJNGO - FILMES DE FAROESTE. **Wanted - O Procurado/Filme completo de western/Português/Faroeste.** YouTube, postado em: 09/12/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oc1SEMxJ-r4>. Acesso em 04 mar.2023.

GRJNGO - PELÍCULAS DEL OESTE. **El hombre, el orgullo y la venganza/Mejor película del Oeste/Viejo Oeste/ Vaqueros.** YouTube, postado em: 09/08/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cElCEI9VAbk>. Acesso em 17 fev.2023.

GRJNGO - PELÍCULAS DEL OESTE. **El pistolero que odiaba la muerte/Película del Oeste/El mejor western/Vaqueiros.** YouTube, postado em: 29/09/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xysRLZxfQ9k>. Acesso em 21 fev.2023.

GRJNGO - PELÍCULAS DEL OESTE. **El Yankee/Película del Oeste/Español/Spaghetti Western Movie/Gratis/Free Western**. YouTube, postado em: 16/04/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pg7dllzamcY>. Acesso em 16 fev.2013.

LNETTO VIDEOS. **Tonis Lima no Jô**. YouTube, postado em 27 mar.2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OVxUvpZUEOI>. Acesso em 13 out. 2022.

LNETTO VIDEOS. **Tonis Lima no Jô part II**. YouTube, postado em 29 mar.2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xq8ZxnCeeHE>. Acesso em 13 out. 2022.

LNETTO VIDEOS. **VTS 01 1**. YouTube, postado em 14/102012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5eypvSoJYwM>. Acesso em 10/12/2022.

MARCONE HIGINO. **Aparição de Tonis Lima no show da banda In Alpha -- Abril/2006 - "Tonis Lima chegou para matar"**. YouTube, postado em: 06/12/2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9c-WWihBBD0>. Acesso em 03 out. 2022.

MOMENTO VERDADEIRO. **Os Saloons do Velho Oeste: Entre a Lei e a Aventura**. YouTube, postado em: 21 fev.2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XLQ0rWxRDBU>. Acesso em 22 fev.2023.

SALA DE NOTÍCIAS. **Gaguinho: Ideia e 'corajo' - Sala de Notícias - Canal Futura**. YouTube, postado em 04/09/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ga9VcoeBvBk>. Acesso em 01/09/2022.

VÍDEOS INDISPONÍVEIS APÓS A PESQUISA:

<https://www.youtube.com/watch?v=iducF60Jcgk>. Acesso em 30 jan.2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=5kIJRow4qR8>. Acesso em 13 fev.2023.

<https://www.youtube.com/watch?v=8Xwx1aOM6mA>. Acesso em 03 mar.2023.

ANEXO A - ÍNDICE ARQUIVO PESQUISA GAGUINHO

Documentos Textuais:

- Doc. 1 – Decupagem do curta Tonis Lima o Defensor da Fauna (1998)
- Doc. 2 – Decupagem do curta Tonis Lima Mata por Amor (2001)
- Doc. 3 – Transcrição da entrevista de Gaguinho ao Programa do Jô com endereços dos 3 vídeos do YouTube.
- Doc. 4 – Endereços e declarações adquiridos na primeira varredura (Endereço e descrição do vídeo da participação de Tonis Lima em um show de Metal na Praça da Normal, depoimentos no Facebook com homenagens após seu falecimento – jornalista Ricardo Ishmael, Jornalista e cineasta Carrollini Assis, intelectual conquistense que já foi candidata a prefeita de Conquista Maristella Schiavo, com frase atribuída a Gaguinho se comparando a Glauber Rocha), além do primeiro contato e dos primeiros endereços levantados.
- Doc. 5 – Decupagens Tonis Lima (endereços de Django, pronunciamento de Gaguinho à Câmara de Vereadores de Conquista em 2009 e dos vídeos dos filmes que estão na internet); decupagem com transcrição do pronunciamento à CV de Conquista.
- Doc. 6 – Decupagem do Minidocumentário (reportagem) sobre o curta “Tonis Lima o Defensor da Fauna”.
- Doc. 7 – Decupagem do documentário de Alice Pio, “Gaguinho Ideia e Corâjo”
- Doc. 8 – Catalogação da pesquisa sobre filmes de Faroeste do canal do YouTube, o Grjngo
- Doc. 9 – Catálogo Faroeste (índice dos filmes assistidos, títulos e endereços eletrônicos)
- Doc. 10 – Entrevista com Gildásio Leite ao site O Aprendiz
- Doc. 11 – Entrevista Elisângela (24/06/2023)
- Doc. 12 – Entrevista de Gaguinho para estudantes da Uesb (2002)
- Doc. 13 – Entrevista de Milene Gusmão com Jorge Melquisedeque (1999)
- Doc. 14 – Dissertação de Mestrado Milene Gusmão (trechos fotografados)
- Doc.15 – Dados avulsos
- Doc. 16 – Os 8 pontos narrativos de Dan Harmon e sobre o Monomito
- Doc. 17 – Site Câmara de Vereadores e sobre Jorge Melquisedeque
- Doc. 18 – Transcrição entrevista William Soares
- Doc. 19 – Transcrição entrevista Jeovani

Documentos Imagéticos:

- Doc. Ima. 1 – Frente da Identidade de Idalino Lima
- Doc. Ima. 2 – Verso da Identidade de Idalino Lima
- Doc. Ima. 3 – Alice Pio
- Doc. Ima. 4 – Blog do Anderson 2201
- Doc. Ima. 5 – Blog do Sena Post FB
- Doc. Ima. 6 – Candidatura Gaguinho 2004
- Doc. Ima. 7 – Candidatura Gaguinho 2
- Doc. Ima. 8 – Carolline Dep FB
- Doc. Ima. 9 – Doc YT Futura
- Doc. Ima. 10 – Contato Gaguinho 081222
- Doc. Ima. 11 – Danski Post 1 FB
- Doc. Ima. 12 – Danski Post 2 FB
- Doc. Ima. 13 – Danski Post 4 FB
- Doc. Ima. 14 – Doc. Depoimento Último Filme
- Doc. Ima. 15 – Depoimento Vídeo YT 111222
- Doc. Ima. 16 – Depoimentos Filme 15 Forcas
- Doc. Ima. 17 – Depoimentos Vídeo do Jô 1

Doc. Ima. 18 – Depoimentos Vídeo do Jô 2
Doc. Ima. 19 – Depoimentos Vídeo do Jô 3
Doc. Ima. 20 – Depoimentos Vídeo do Jô 4
Doc. Ima. 21 – Depoimentos Vídeo YT 2
Doc. Ima. 22 – Depoimentos Vídeo YT Vereadores
Doc. Ima. 23 – Depoimentos Vídeo YT 081222
Doc. Ima. 24 – Danski Post 3 FB
Doc. Ima. 25 – Durr Post FB
Doc. Ima. 26 – Ester Post 2 FB
Doc. Ima. 27 – Ester Post 4 FB
Doc. Ima. 28 – Ester Post FB
Doc. Ima. 29 – Ester Post 3 FB
Doc. Ima. 30 – Filmes Faroeste
Doc. Ima. 31 – Geraldo
Doc. Ima. 32 – Gildásio Site Gov
Doc. Ima. 33 – Gringo Filmes de Faroeste
Doc. Ima. 34 – Maristela Post FB
Doc. Ima. 35 – Morte de Gaguinho
Doc. Ima. 36 – Pista Lucas e Pequeno Depoimento
Doc. Ima. 37 – Ricardo Ismael Post FB
Doc. Ima. 38 – Thiago Post FB
Doc. Ima. 39 – Thyare Dep FB
Doc. Ima. 40 – Vídeo Gaguinho Vereadores
Doc. Ima. 41 – Willinha Dep FB
Doc. Ima. 42 – Mirela Aurísia
Doc. Ima. 43 – Mirela Aurísia
Doc. Ima. 44 – Mirela Aurísia
Doc. Ima. 45 – Mirela Aurísia
Doc. Ima. 46 – Mirela Aurísia
Doc. Ima. 47 – Mirela Elisângela
Doc. Ima. 48 – César Lisboa
Doc. Ima. 49 – César Lisboa
Doc. Ima. 50 – Mirela Aurísia
Doc. Ima. 51 – Mirela
Doc. Ima. 52 – Preciosa
Doc. Ima. 53 – Arrastando Caixão
Doc. Ima. 54 – Medindo a cena
Doc. Ima. 55 – Gaguinho em protesto
Doc. Ima. 56 – Gaguinho em protesto 2
Doc. Ima. 57 – Gaguinho em protesto 3
Doc. Ima. 58 – Plano com moldura 1
Doc. Ima. 59 – Plano com moldura 2
Doc. Ima. 60 – Produção de cadáveres
Doc. Ima. 61 – Marra do pistoleiro
Doc. Ima. 62 – Canal Desvendando o Faroeste
Doc. Ima. 63 – Capa no Jornal do rostinho bonito
Doc. Ima. 64 – Rostinho bonito
Doc. Ima. 65 – Registro Eleições Anteriores
Doc. Ima. 66 – Dinho dos Campinhos
Doc. Ima. 67 – Plano com Moldura 3

- Doc. Ima. 68 – Plano com moldura 4
- Doc. Ima. 69 – Queda Espetacular 1
- Doc. Ima. 70 – Queda Espetacular 2
- Doc. Ima. 71 – Queda Espetacular 3
- Doc. Ima. 72 – Queda Espetacular 4
- Doc. Ima. 73 – Queda Espetacular 5
- Doc. Ima. 74 – PC Gaguinho rua
- Doc. Ima. 75 – Outdoor
- Doc. Ima. 76 – Glauber Rocha
- Doc. Ima. 77 – Defensor do Brejo
- Doc. Ima. 78 – Defensor da Fauna
- Doc. Ima. 79 – Tonis Lima Mata por Amor
- Doc. Ima. 80 – Me Leva Brasil