

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Escola de Comunicação da UFRJ – Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – PPGCOM

UNIVERSITE SORBONNE PARIS CITE
UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ED 267 Arts & Médias
IRCAV – Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel – EA 185

Tese de doutorado em Comunicação e Cultura,
Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Thèse de doctorat en Cinéma et Audiovisuel

Em regime de cotutela

“Só me interessa o que não é meu”: um estudo da montagem de materiais de
arquivo em dois filmes brasileiros do período da ditadura militar

Isabel Castro

RIO DE JANEIRO/PARIS, 2018

Isabel Castro

“Só me interessa o que não é meu”: um estudo da montagem de materiais de arquivo em dois filmes brasileiros do período da ditadura militar

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, linha Tecnologias da Comunicação e Estéticas, em cotutela com a Universidade Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, école doctorale ED 267 Arts & Médias, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientadores: Anita Matilde Silva Leandro (UFRJ) e Jean-Pierre Bertin-Maghit (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

Maio de 2018



ATA DA 459ª SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO
DEFENDIDA POR ISABEL COSTA MATTOS DE CASTRO NA ESCOLA
DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ

Aos dezanove dias do mês de maio de dois mil e dezoito, às quatorze horas, na Universidade Paris III, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Isabel Costa Mattos de Castro**, intitulada: "**Só me Interessa o que Não é Meu: uma investigação estética sobre o reemprego de materiais já existentes em três filmes de compilação brasileiros**" perante a banca examinadora composta por: **Anita Matilde Silva Leandro** [orientador(a) e presidente], **Jean-Pierre Bertin-Maghit** [coorientador], **Eduardo Victorio Morettin**, **Maxime Scheinfeigel**, **Sylvie Rollet** e **Michel Marie**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

A banca parabeniza, por unanimidade, a qualidade e originalidade do trabalho, bem como a densidade teórica, e recomenda a publicação da tese.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 19 de maio de 2018

Anita Matilde Silva Leandro

Anita Matilde Silva Leandro [orientador(a) e presidente]

Jean-Pierre Bertin-Maghit

Jean-Pierre Bertin-Maghit [coorientador]

Eduardo Victorio Morettin

Eduardo Victorio Morettin [examinador(a)]

Maxime Scheinfeigel

Maxime Scheinfeigel [examinador(a)]

Sylvie Rollet

Sylvie Rollet [examinador(a)]

Michel Marie

Michel Marie [examinador(a)]

Isabel Costa Mattos de Castro

Isabel Costa Mattos de Castro [candidato(a)]

Agradecimentos

À Anita Leandro, pela atenciosa orientação desde o início do projeto, pelo grande apoio intelectual e pessoal durante o percurso e pela amizade que construímos.

Ao Jean-Pierre Bertin-Maghit, por me receber na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e pelas valorosas sugestões para o desenvolvimento da tese.

Ao Arthur Omar, pela generosa colaboração com a pesquisa e pelas entrevistas concedidas.

Ao Alexandre Gouin e Christian Dutilleux pela cuidadosa tradução para o francês.

Aos membros da banca, Eduardo Victorio Morettin, Maxime Scheinfeigel, Michel Marie e Sylvie Rollet, por aceitarem ser os primeiros leitores deste trabalho e contribuir com suas perspectivas críticas.

Aos professores Andrea França, Guiomar Ramos e Leandro Pimentel pelas críticas e sugestões durante a banca de qualificação.

Aos colegas, funcionários e professores da ECO-UFRJ pelas trocas, ensinamentos e sugestões ao longo do doutorado. Especialmente à Patrícia Machado e à Thaís Blank pelas dicas para a efetivação da cotutela.

À FAPERJ pela bolsa de doutorado-sanduíche que permitiu o período de pesquisas na França e à CAPES pela bolsa que tornou possível a finalização do doutorado.

Aos meus irmãos e meu pai pelo apoio sempre.

À minha mãe e historiadora Hebe Mattos, pela informal, afetiva e sofisticada co-orientação do trabalho e por me amparar nos momentos de aflição e ansiedade.

Ao Gui, companheiro de vida e dessa jornada, pelo suporte emocional, pelas leituras e pelas tantas ajudas para a finalização desta tese.

E ao Iuri, que dentro de mim acompanhou grande parte da escrita da tese e vai nascer praticamente junto com ela.

Resumo

Título: “Só me interessa o que não é meu”: um estudo da montagem de materiais de arquivo em dois filmes brasileiros do período da ditadura militar

Esta tese desenvolve um estudo sobre dois filmes de reemprego brasileiros realizados no início dos anos 1970: *História do Brasil* (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974) e *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974), com o objetivo de avaliar o alcance historiográfico da escolha estética e política do reemprego de imagens já existentes como método de realização. Obras singulares na filmografia de artistas importantes, esses filmes, realizados fundamentalmente a partir da retomada de materiais diversos, compartilham, além de seu raro método de realização, um interesse central pela compreensão da história do Brasil. Trata-se de filmes que exploram radicalmente a potência de re-criação e re-escritura (ou releitura) do que já existe para a construção de uma obra nova, com intenções históricas. Através da montagem de materiais do passado, *História do Brasil* e *Triste Trópico* atualizam questões que atravessam não somente o cinema, mas o campo da criação cultural brasileira dos anos 60-70, período marcado politicamente pela vigência da ditadura militar no Brasil (1964-1985). A partir de uma análise estética, o objetivo desta tese é pensar como os filmes elaboram suas narrativas de caráter histórico e constroem, através dos próprios procedimentos da montagem, um olhar sobre a sociedade brasileira do tempo presente de então, o início dos anos 1970. A partir de quais materiais e estratégias discursivas eles elaboram um pensamento sobre o Brasil e a história? Um terceiro filme, posterior, *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1998), é pontualmente convocado na primeira parte da tese, a fim de mostrar o quanto determinadas escolhas políticas e estéticas destes filmes de reemprego de 1974 apontam para uma postura geracional, compartilhada por Sganzerla, que se prolonga no tempo.

Palavras-chave: filme de reemprego, montagem, imagem de arquivo, história, cinema brasileiro, ditadura.

Résumé

Titre : « Ne m'intéresse que ce qui n'est pas à moi » : une approche esthétique de la reprise d'archives dans deux films d'histoire au Brésil pendant la dictature

Dans le but d'évaluer la portée historiographique de ce choix de montage qui consiste à faire œuvre cinématographique à partir d'images déjà existantes, cette thèse développe une étude de deux films de réemploi réalisés au Brésil dans le début des années 1970 : *História do Brasil* (*Histoire du Brésil*, Glauber Rocha et Marcos Medeiros, 1974) et *Triste Trópico* (*Triste Tropic*, Arthur Omar, 1974). Œuvres uniques dans la filmographie de cinéastes importants, ces films, réalisés uniquement à partir du recyclage de matériaux divers, partagent en plus de leur méthode atypique de réalisation, un intérêt central pour la compréhension de l'histoire du Brésil. Dans leur travail avec les images préexistantes, *História do Brasil* et *Triste Trópico* actualisent des questions qui traversent non seulement l'esthétique cinématographique, mais plus généralement le champ de la création culturelle brésilienne des années 60-70, période politiquement marquée au Brésil par une dictature militaire (1964-1985). À partir d'une analyse esthétique du montage, nous nous interrogeons sur la façon selon laquelle ces films s'approprient l'histoire et construisent à l'aide des procédés mêmes de montage un regard sur la société brésilienne du temps présent, celui de leur réalisation. À partir de quels matériaux et de quelles stratégies discursives développent-ils une pensée historique ? Un troisième film, postérieur, *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1998), est ponctuellement convoqué dans la première partie de la thèse, afin de montrer combien certains choix politiques et esthétiques de ces films de réemploi de 1974 signalent une position générationnelle, partagée par Sganzerla, qui se prolonge dans le temps.

Mots-clés : *film de réemploi, montage, archive, histoire, cinéma brésilien, dictature, réappropriation.*

Abstract

Title: «I am only interested in what's not mine”: an aesthetic investigation on two Brazilian compilation films

This thesis develops a study of two compilation films made in Brazil in the early 1970s: *História do Brasil* (*History of Brazil*, Glauber Rocha and Marcos Medeiros, 1974) and *Triste Trópico* (*Sad Tropic*, Arthur Omar, 1974). Unique works in the filmography of important filmmakers, these films, made from the appropriation of various materials, share in addition to their atypical method of filmmaking, a central interest for the understanding of the history of Brazil. They radically exploit the power of rewriting what already exists to build a new work of historical content. In their work with pre-existing images *História do Brasil* and *Triste Trópico* address issues that concern not only the cinema, but the field of Brazilian cultural creation of the 60s and 70s, period politically marked in Brazil by the military dictatorship (1964-1985). Based mostly on an aesthetic analysis of the film's *montages*, we question the way in which they “write” history and offer, in their very editing processes, a perspective at Brazilian society. From what materials and discursive strategies do these films develop their historical thoughts? The thesis aims to contribute to the establishment of a range of film recycling practices and theoretical questions about the presence of archival footage in cinema, as well as about the relationship between cinema and historical narrative.

Keywords: *compilation film, montage, archive, history, Brazilian cinema, dictatorship, seventies, foundfootage.*

Sumário

Introdução	1
1. “Só me interessa o que não é meu”: antropofagia, carnavalização e barroco	25
1.1. “Tupi or not Tupi”: antropofagia cultural e identidades do país e do cinema	26
1.2. “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça”: paródia, carnaval e carnavalização	46
1.3. “Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”: barroco e América Latina	65
2. Reemprego de imagens, uma questão de montagem para o Brasil da ditadura.....	88
2.1. Montagem vertical: aproximações com Serguei Eisenstein	88
2.2. Montagem vertical em <i>História do Brasil e Triste Trópico</i> : cruzamento de temporalidades e anacronismo.....	103
2.3. Verticalidade da narrativa: ruínas até o céu.....	115
2.4. A materialidade do tempo: cinema de reemprego, memória, história e experiência...	123
3. <i>História do Brasil</i>: a força da violência na história.....	136
3.1. Entre a fome e o sonho	136
3.2. Brasil colônia e Império: males de origem	146
3.3. Brasil República: a história política do século XX, revoluções e contra-revoluções ..	165
3.4. O epílogo do filme: comentários sobre a história.....	175
4. <i>Triste Trópico</i>: A dor e a festa, entre o passado e o presente	190
4.1. Ficções de memória: narrativas em séries	190
4.1.1. Os desastres da história: tristeza acumulada e mal de origem.....	201
4.1.2. Carnaval e seres fantásticos: imaginário popular e cultura brasileira.....	213
4.1.3. A montagem de heterogeneidades como método	221
4.2. Outras séries: o cinema, a mulher e a família.....	224
4.2.1. Origens do cinema: em busca de um novo começo.....	224
4.2.2. As mulheres e o patriarcado	227
4.2.3. A família e a política brasileira.....	234
Considerações finais	242
Filmografia	250
Bibliografia.....	250

Anexos.....	259
Anexo I: Entrevista com Arthur Omar	259
Anexo II – Entrevista a M., 1974 (inédita).....	273
Anexo III – DVD (Trechos)	278

Introdução

No campo dos estudos do cinema há, atualmente, um grande interesse por diferentes experiências audiovisuais que praticam a reciclagem de imagens e sons. Sobretudo, por aquelas que, através de suas estratégias de apropriação de materiais pré-existentes, são capazes de gerar reflexões, desencadear processos memoriais, despertar afetos e/ou desenvolver formas alternativas de pensamentos históricos. Esta tese nasceu de um interesse pela experiência brasileira de filmes realizados, essencialmente, na ilha de edição – por meio da retomada de materiais – e, mais especificamente, pelas potencialidades estéticas e críticas da escolha do reemprego das imagens como método de construção de narrativa e de pensamento histórico-social.

Em seu estudo pioneiro sobre o tema, publicado em 1964 nos EUA, *Films beget films: A study of the compilation film*, Jay Leyda aponta para a diversidade e dificuldade de se encontrar um termo para definir esta prática: filme de arquivo, de compilação, de montagem, de colagem¹... Ainda hoje os termos são múltiplos e para escrever esta tese também deparamo-nos com este problema da nomenclatura. Em um primeiro momento, a expressão “filme de montagem” soou como uma alternativa interessante, por valorizar a etapa da montagem dos materiais ou, mais do que isso, a forma de pensamento crucial na realização deste tipo de filme. Entretanto, “filme de montagem” permanece um termo ambíguo. Afinal, todo filme passa pela etapa da montagem e pode tê-la como fase central da criação. E a montagem é sempre, essencialmente, um processo de recortar e colar um material que a precede. Neste sentido, como escreve a pesquisadora Christa Blümlinger, “a retomada das imagens – como repetição e processo memorial – já está contida em germe no próprio gesto da montagem”². Laetitia Kugler, em sua dissertação de mestrado intitulada *La modalisation du discours dans le documentaire de compilation*, apresenta uma eficaz definição da operação de reciclagem, ao ressaltar a “interrupção do quadro enunciativo inicial”³ como marca desta operação. Mais do que as ideias de cópia e colagem, é o emprego em determinada obra de materiais produzidos com finalidades e intenções primeiras próprias, ou seja, a utilização de um material realizado para um discurso em outro, o que sintetiza a operação de reemprego no audiovisual. Toda reciclagem pressupõe a interrupção do

¹ Ver LEYDA, Jay. *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.

² BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main: esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck, 2013. p. 21

³ Ver KUGLER, Laetitia. *La modalisation du discours dans le documentaire de compilation*. Dissertação (Mestrado em Cinéma et Audiovisuel) - Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.

quadro enunciativo de um discurso primeiro, sendo esta frequentemente somada à passagem do tempo e às decorrentes mudanças do contexto histórico e social entre o momento da tomada e da retomada dos materiais. No caso de filmes que se fundam nesta operação, parece adequado que eles sejam nomeados a partir desta característica central. É o que faz o termo “filme de segunda mão”, ao dar enfoque ao uso e à manipulação dos materiais, bem como à nova apropriação de que eles são objeto, no novo filme. O termo, escolhido por Christa Blumlinger em sua obra *Cinéma de seconde main*, ao menos quando traduzido para o português, porém, causa certo incômodo. A ideia de segunda mão traz um caráter pejorativo, talvez por embutir uma carga negativa da ideia de “usado” na nossa língua, ou por um parentesco fonético com as expressões “de segunda classe” ou “de segunda categoria”? O fato é que a expressão “filme de segunda mão” pode levar o leitor a pensar em um cinema menor, ou pior. O dilema de como referir-se à prática em questão, portanto, perdurava. “Filme de arquivo” também traz muitas ambiguidades, levando a questões como: o que é arquivo? Quando uma imagem ou som se torna arquivo? Algo filmado ontem para determinado fim pode ser reciclado hoje para outro e não se torna por isso arquivo. Na busca por uma denominação que evite mal-entendidos, acabei optando por utilizar o termo filme de reemprego, utilizado em outros trabalhos de diversos autores. Essa opção também remete à operação fundamental de reempregar ou reciclar materiais através de um trabalho de montagem.

O filme de reemprego não constitui um gênero cinematográfico sobre o qual se possa assumir uma série de características pertencentes a um conjunto. Trata-se de um procedimento, de uma escolha de ordem estética, que possui inúmeras possibilidades de realização a serem estudadas caso a caso. Como escreve Blümlinger, “não existe nada como ‘a’ concepção canônica da colagem ou da (re)montagem, [...] existem, entretanto, múltiplas histórias de reciclagem de materiais achados, existem afinidades e influências, e é possível, ou mesmo necessário, analisar e comentar os filmes individualmente”⁴.

Enquanto montadora de profissão, me encantaram particularmente as questões levantadas por um cinema que, praticamente, já nasce na fase de montagem. Meu interesse particular por filmes de reemprego se inicia através do contato com textos e estudos que se dedicam a pensar sobre uma filmografia majoritariamente europeia, realizada por cineastas como Guy Debord,

⁴ BLÜMLINGER, Christa. Cultures de remploi - questions de cinéma. *Trafic*, n. 50, verão 2004, p.343. Tradução nossa. Texto original: “Il n'existe donc rien de tel que "la" conception canonique du collage ou du (re)montage, (...) Il existe cependant de multiples histoires du réemploi de matériaux trouvés, il existe des affinités et des influences, et il est possible, voire nécessaire, d'analyser et de commenter individuellement les films”.

Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais, Harun Farocki, Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucci, Péter Forgacs e Susana Sousa Dias, entre outros. Foi a partir dos textos que fui, aos poucos, descobrindo os filmes. Ao ler e refletir sobre algumas das obras dos cineastas citados percebemos que, frequentemente, a radicalidade da escolha de trabalhar fundamentalmente a partir do que existe, estabelecendo conexões e/ou disjunções, está ligada a uma função crítica importante, a um questionamento dos modos de ver, da ordem estabelecida do mundo, das formas de contar existentes. Ao fragmentar, deslocar um objeto de lugar, desviar o sentido de uma imagem, lançar luz sobre algo que permanecia invisível, trabalhar com as expectativas do observador, o cineasta-montador investe nas potências críticas e reflexivas desses gestos.

O interesse pelas possibilidades dessa forma de cinema capaz de desenvolver pensamentos complexos, instigou-me a buscar as experiências brasileiras de filmes de reemprego, campo que se expandiu consideravelmente no cinema brasileiro contemporâneo desde a virada do século XXI⁵. Ao observar experiências mais remotas da história do cinema, dois filmes datados de 1974 chamaram-me especialmente a atenção, devido às ressonâncias que apresentavam, são eles: *História do Brasil*, pouco conhecido documentário de Glauber Rocha, co-realizado com Marcos Medeiros, e *Triste Trópico*, primeiro longa-metragem de Arthur Omar. Trata-se de obras pontuais na filmografia de artistas consagrados, feitas majoritariamente a partir de materiais já existentes que, além de serem concebidas a partir de um raro método de realização, compartilham um interesse central por questões ligadas à sociedade e à identidade brasileiras e constituem narrativas com intenções históricas que apresentam temáticas, métodos, estratégias discursivas e influências artísticas e intelectuais comuns. Também, o trabalho posterior de Rogério Sganzerla com materiais de arquivo, cineasta igualmente pertencente à inventiva geração que desenvolve o cinema moderno brasileiro entre os anos 1960 e 1970, e especialmente seu longa-metragem *Tudo é Brasil* (1998), destacou-se em um primeiro momento por apresentar uma filiação artística com os dois filmes dos anos 1970, compartilhando com eles uma certa postura diante do mundo e da história do Brasil.

Inicialmente, a proposta desta tese era a de fazer uma análise comparativa desses três filmes. Ao longo do processo, entretanto, o contexto histórico-político do início dos anos 1970 –

⁵ Dentre os cineastas que tem trabalhado sistematicamente com o reemprego de materiais podemos citar, por exemplo: Joel Pizzini (*Mar de fogo*, 2014; *Mr Sganzerla, Os signos da luz*, 2012; *Elogio da graça*, 2011; *Anabazys*, corealizado com Paloma Rocha 2007; *Glaucos: estudo de um rosto*, 2001), Eryk Rocha (*Cinema Novo*, 2016; *Rocha que voa*, 2002) e João Moreira Salles (*Santiago*, 2006; *No intenso agora*, 2017).

período mais violento da ditadura militar brasileira e momento de realização de *História do Brasil* e de *Triste Trópico* – foi se impondo como um elemento central para a análise desses dois filmes. As opções estéticas e políticas de Rocha, Medeiros e Omar, tanto as escolhas dos materiais que reempregam quanto as formas de montagem destes, vinculam-se diretamente ao período em que seus filmes são realizados. Já o filme de Rogério Sganzerla, realizado duas décadas mais tarde, não compartilha deste contexto e dos problemas que ele impõe. Em função disso, optamos por concentrar a presente tese no estudo de *História do Brasil* e *Triste Trópico*. *Tudo é Brasil*, entretanto, foi mantido como um interlocutor desses dois filmes, na primeira parte da tese, por considerarmos que o filme de Sganzerla contribui para mostrar como certas atitudes desses filmes de reemprego de 1974, particularmente influenciadas pelo modernismo brasileiro da década de 1920, se inserem em um contexto geracional mais amplo e, ao serem retomadas na década de 1990, se desdobram ao longo do tempo.

No trabalho com as imagens já existentes *História do Brasil* e *Triste Trópico* vão atualizar, através da montagem de materiais do passado, questões que atravessam não somente o cinema, mas o campo da criação cultural brasileira dos anos 60-70, período marcado politicamente pela vigência da ditadura militar no Brasil (1964-1985). A proposta da presente tese é desenvolver uma análise estética e histórica desses filmes, considerando como as questões por eles suscitadas se efetivam na criação com os materiais já existentes. Como as obras buscaram “transformar o cinema em instrumento de descoberta e reflexão sobre a realidade nacional”⁶ através dos materiais dos quais se apropriam? Como desenvolvem, na montagem, através da estética da colagem, um pensamento sobre a identidade, a memória coletiva e a história do Brasil? Quais materiais eles retomam? Que métodos, estratégias discursivas e procedimentos estéticos são elaborados nesses filmes? Como influências de toda uma geração se colocam nestes casos, através da reapropriação de imagens e sons? Enfim, podemos esboçar a partir de *História do Brasil* e *Triste Trópico* características de uma criação “à brasileira” do reemprego de materiais no cinema?

A ideia, ao propor uma análise comparativa, é pensar diálogos, influências e questões que transpassam os filmes e que podem, assim, ao mesmo tempo, enriquecer a análise de cada um deles e contribuir para o estabelecimento de um panorama de formas de expressão e de questões teóricas sobre a presença dos materiais de arquivo no cinema e sobre as relações entre cinema

⁶ GALVÃO, Maria Rita, BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 139.

e história. Apesar das questões que os atravessam, os filmes em questão são muito diferentes entre si. A presente tese visa também, a partir das questões comuns apontadas, desenvolver uma análise individual detalhada das montagens e narrativas de *História do Brasil* e *Triste Trópico*, filmes ainda hoje pouco explorados.

Contexto histórico dos anos 1960-70 e questões que atravessam um lugar de fala

Os filmes abordados inscrevem-se em uma longa tradição intelectual brasileira que constantemente se questiona, como escreve o antropólogo Ruben Oliven, sobre “quem somos, como somos e por que somos o que somos?”⁷. A questão da busca ou constituição de uma identidade nacional é crucial para o cinema brasileiro moderno, configurando-se tanto como tema quanto como linguagem. Os cineastas que emergem, principalmente nas décadas de 60 e 70, ainda que em correntes artísticas divergentes, preocupam-se em fazer um cinema capaz de refletir sobre a formação histórica, os problemas sociais e políticos do Brasil e, muitas vezes, em desenvolver uma cinematografia que mostre suas origens brasileiras. “O cinema estava na linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro, à procura de sua revolução”⁸, escreve o historiador Marcelo Ridenti em *Em busca do povo brasileiro*. Já em *O Nacional e o popular na cultura brasileira*, Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão também reforçam, em relação à década de 1960, a “preocupação de transformar o cinema em instrumento de descoberta e reflexão sobre a realidade nacional”⁹. Como os títulos das obras citadas apontam, neste período há um vínculo estreito entre os entendimentos de identidade brasileira e cultura popular. É através do popular que se pode vislumbrar um estilo artístico nacional, que se diferencie do estrangeiro. O cinema popular sendo entendido como aquele que parte da cultura popular, que a tem como tema ou matéria prima, e que é feito para as classes populares, em seu favor e as concebendo como público alvo¹⁰.

⁷ OLIVEN, Ruben George. Cultura brasileira e identidade nacional (O eterno retorno). In: MICELI, Sergio (Org.). *O que ler na ciência social brasileira*. Volume IV. São Paulo: Editora Sumaré; Brasília, DF: CAPES, 2002.

⁸ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000, p. 89.

⁹ GALVÃO, Maria Rita, BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 139.

¹⁰ Raramente “o povo” é considerado neste período enquanto potencial agente cultural. Sobre o entendimento de popular nos anos 1960, ver GALVÃO, Maria Rita, BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Op. cit., p. 138.

Para contextualizarmos as questões que unem *História do Brasil e Triste Trópico* é necessária a elaboração de um breve histórico e um levantamento de características gerais que atravessam o cinema moderno no Brasil e os cineastas que iniciaram suas atividades neste período, como Glauber, Omar e, também, Sganzerla. Não se pretende fazer uma classificação exaustiva ou homogeneizar correntes e movimentos bastante distintos (inclusive internamente), que se desenvolveram ao longo de mais de duas décadas no cinema brasileiro, mas salientar que há um guarda chuva de questões e referências que cruzam as gerações responsáveis pelas novas ondas do cinema brasileiro e marcam um lugar de fala específico, compartilhado pelos autores estudados.

No Brasil do início dos anos 1960, movimentos sociais inspirados pelo sucesso da revolução cubana (1959) e paralelamente aos acontecimentos que a seguiram, como “a vitória da revolução argelina (1962), a retomada da guerra do Vietnã (1960), e os processos das independências na África (primeira metade dos anos 60)”¹¹, redefinem o projeto político nacionalista que precedeu as políticas modernistas da década de 1950. Diferentes correntes da esquerda brasileira faziam parte deste movimento, um nacionalismo de novo tipo, que valorizava as questões sociais e a independência financeira e cultural do país. “Nas ruas, nas greves e nos campos, agitavam-se os movimentos sociais, reivindicando, exigindo, radicalizando-se. Entretanto, em sentido contrário, mobilizavam-se igualmente resistências expressivas”¹², que “nutriam um grande Medo de que viria um tempo de desordem e de caos, marcado pela subversão dos princípios e dos valores, inclusive dos religiosos”¹³, como sintetiza o historiador Daniel Aarão Reis. Em plena guerra fria, a sociedade brasileira estava dividida em conjuntos heterogêneos, a favor e contra as reformas e, entre 1961 e 1964, esta dicotomia radicaliza-se cada vez mais. É neste contexto que surge uma nova geração de cineastas, e de artistas em geral, interessada por uma arte engajada, preocupada em tratar criticamente dos problemas sociais e políticos da realidade brasileira. Noções como as de povo, nação, liberação nacional e revolução guiavam tanto as práticas das organizações de esquerda quanto as iniciativas culturais e artísticas do período. O *Cinema Novo*, especialmente influenciado pelo neo-realismo italiano e pela Nouvelle Vague francesa, sendo o exemplo mais marcante no campo do cinema.

O Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da

¹¹ AARÃO REIS, Daniel. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2000, p. 28.

¹² *Ibid.* p. 24.

¹³ *Ibid.* p. 27.

atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social¹⁴,

define Ismail Xavier. Cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Paulo Cesar Saraceni, Arnaldo Jabor, Luiz Sérgio Person e David Neves compõem o grupo do Cinema Novo. No início da década de 1960, é marcante entre eles a confiança de que se vive um momento histórico para o país, momento do despertar dos oprimidos, da realização de mudanças estruturais que transformarão a realidade social brasileira, rumo a uma maior justiça social. Há, como sintetizam Bernardet e Galvão, “uma sensação de privilégio histórico”¹⁵ que paira entre os grupos políticos e artísticos. “Havia um clima eufórico de realizações, de esperança política e cultural. [...] Nós, no Brasil, [...] estávamos em condições de ser sujeitos da nossa História”¹⁶, diz Jabor. No mesmo sentido, Cacá Diegues declara: “Eu me sentia extremamente responsável por este país, eu pessoalmente me sentia responsável [...] a gente podia mudar as coisas”¹⁷. O filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) ao evidenciar “a presença, no Brasil, de uma tradição de rebeldia”, em que prevalece “o impulso de mobilização para a revolta”¹⁸, é emblemático desta tonalidade de esperança compartilhada pelos integrantes do Cinema Novo.

Ligado ao pensamento mais amplo sobre a questão identitária, há o tema do subdesenvolvimento, diretamente relacionado ao passado colonial do país. A consciência do subdesenvolvimento é uma constante: fazemos parte do Terceiro Mundo e, sendo assim, o pensamento sobre uma identidade que nos seja própria se faz considerando as diferenças em relação a um outro. Somos “Terceiro” em relação ao “Primeiro Mundo”, periféricos em relação a um centro. Neste período, sobretudo os Estados Unidos incarnam o lugar de inimigo imperialista, devido às interferências do país nos sistemas políticos latino americanos e, no caso do cinema, ao domínio de Hollywood no mercado brasileiro.

¹⁴ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Op. cit., p. 63

¹⁵ GALVÃO, Maria Rita, BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Op. cit., p. 134.

¹⁶ Arnaldo Jabor apud GALVÃO, Maria Rita, BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Op. cit., p. 134.

¹⁷ Carlos Diegues apud GALVÃO, Maria Rita, BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Op. cit., p. 135.

¹⁸ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Op. cit., p. 20

A reflexão sobre as relações entre o campo do cinema e o subdesenvolvimento brasileiro é “marcada pelo impacto de um texto deflagrador”¹⁹, escrito pelo crítico cinematográfico e, por muitos anos, diretor da Cinemateca Brasileira de São Paulo, Paulo Emílio Salles Gomes: “Uma Situação Colonial?”, publicado, primeiramente, em 1960. Em texto curto e duro, o autor logo responde afirmativamente à questão que intitula o artigo e denuncia:

“O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração mas que se relacione com o cinema no Brasil apresentam a marca cruel do subdesenvolvimento. [...] A situação de coloniais implica crescente alienação e depauperação do estímulo para empreendimentos criadores.”²⁰

Descolonizar o cinema brasileiro é questão fundamental para o Cinema Novo, que busca fazê-lo, justamente, transformando a consciência do subdesenvolvimento em potência, em estética.

Em 1964 acontece o golpe militar que instaura um governo ditatorial no Brasil, uma vitória das forças conservadoras. Movimentos políticos populares, como as Ligas Camponesas, atuantes nos estados do Nordeste, são desmantelados, sendo o movimento estudantil “o único movimento de massas capaz de se rearticular nacionalmente nos primeiros anos pós 64”²¹. O Cinema Novo, em sua urgência em interpretar os problemas do tempo presente da sociedade brasileira, busca compreender a derrota. Em seu manifesto “Estética da fome”, apresentado em 1965 na Itália, Glauber Rocha, neste momento de revés, após o golpe de abril, busca sintetizar o Cinema Novo em uma análise que se estrutura a partir do que considera a inegável situação colonial brasileira e latino americana. “A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador”²², escreve Glauber. Não é possível fazer arte sem considerar esta situação, e só resta aos artistas empreender “um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência”²³.

Vale ressaltar que a centralidade do tema da fome, como mostra o manifesto escrito por Glauber, é crucial para um sentimento de identidade transnacional, latino-americana, também muito presente no período. Junto com a dimensão fortemente nacional da cinematografia

¹⁹ GALVÃO, Maria Rita, BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Op. cit. p. 164.

²⁰ SALES GOMES, Paulo Emílio. Uma Situação Colonial? In: *Uma situação colonial?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 47.

²¹ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit., 39.

²² ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome 65. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 64.

²³ Ibid. P. 64.

brasileira, caminha – mais uma vez, em sintonia com o campo das esquerdas e das artes de modo geral – esta identificação transnacional, sobretudo latino americana, baseada na divisão global entre Primeiro e Terceiro Mundo, desenvolvidos e subdesenvolvidos. O termo *Novo Cinema Latino Americano* (NCL) sendo utilizado, em diversos estudos, como categoria ampla que reúne os “cinemas novos” de toda América Latina.

Acompanha a produção majoritariamente ficcional do Cinema Novo, uma tradição documental. Desde o final da década de 1950, uma nova produção brasileira de filmes documentários desponta, alinhada com a preocupação de expressar e denunciar os problemas sociais da realidade brasileira. Dois documentários, *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1959) e *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959) são, inclusive, considerados os filmes precursores do movimento do Cinema Novo. Trata-se de um tipo de cinema documentário que Bernardet nomeia como modelo sociológico, “cujo apogeu situa-se por volta de 1964 e 1965”²⁴. Os filmes que seguem este modelo se pretendem reflexos do real e possuem como característica importante a presença de uma narração, em *off*, que incarna a “voz do saber”, e é responsável por dar informações, fazer generalizações e assumir conclusões, sem ser questionada. Na década de 1960, destacam-se cineastas como Geraldo Sarno, Maurice Capovilla e Leon Hirszman, cujos filmes produzem registros pioneiros de pessoas e lugares até então negligenciados pelo cinema.

As manifestações culturais de protesto, contrárias ao golpe, na música, no teatro, nas artes visuais, na literatura ou no cinema, apesar de utilizarem camuflagens para driblar a censura, proliferam no Brasil, após 1964. Além do Cinema Novo, o Teatro de Arena, o Grupo Opinião²⁵ e as publicações de revistas de esquerda que reúnem intelectuais, escritores e artistas para debater a realidade brasileira, como a *Revista Civilização Brasileira* e *Paz e Terra*, compõem um amplo e inventivo polo de resistência cultural ao regime. “Em que pesem as diferenças entre as propostas” dos diferentes grupos, como afirma Ridenti, “todos giravam em torno da busca artística das *raízes na cultura brasileira, no povo*, o que permite caracterizar essas propostas, genericamente, como nacional-populares”²⁶.

²⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p.12.

²⁵ O Teatro de Arena, atuante em São Paulo entre 1953 e 1972, foi um importante grupo teatral, com viés fortemente político, no qual destaca-se a participação dos dramaturgos e diretores brasileiros Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. O Grupo Opinião, surgido em 1964, como resposta ao golpe militar, e atuante até 1982, inaugura um teatro de protesto e resistência política, reunindo vários artistas, especialmente, ex-integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE.

²⁶ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit., p. 129.

Entre 1967 e 1968 emerge o Tropicalismo, movimento multicultural composto por um conjunto de ações artísticas paralelas, que problematiza o cunho pedagógico e panfletário da arte política feita até então, criticando seu caráter nacional-popular. Marcado por um importante retorno à Oswald de Andrade, especialmente ao *Manifesto Antropofágico* de 1928, o movimento Tropicalista dialoga com a cultura *pop* estadunidense e se serve da ironia, da paródia e da colagem para a criação de uma arte provocadora. O movimento tem forte expressão na música popular brasileira, onde destacam-se as canções de Torquato Neto (poeta letrista), Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé. No teatro, surge o Grupo Oficina que monta, em 1967, o espetáculo *O Rei da Vela*, dirigido por José Celso Martinez Correia, a partir da obra de Oswald de Andrade. Apesar das diferenças entre os tropicalistas e a arte política engajada feita até então, pensar o Brasil continua sendo, entretanto, questão fundamental da nova corrente. Como escreve Ridenti:

As críticas tropicalistas ao nacional popular não implicavam uma ruptura com o nacionalismo, antes constituíam uma variante dele: a preocupação básica continuava sendo com a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo brasileiro, afinados com as mudanças no cenário internacional, a propor soluções à moda brasileira para os problemas do mundo²⁷.

No final do ano de 1968 é decretado pelo governo militar o Ato Institucional Número 5 (AI-5), que determinou o recesso do Congresso Nacional, assim como dos parlamentos estaduais e municipais, por tempo indeterminado, e concedeu plenos poderes ao estado de exceção para a cassação de mandatos e direitos políticos, confisco de bens, suspensão de habeas corpus para crimes políticos e julgamentos destes por tribunais militares. Visto como o golpe dentro do golpe, o AI-5 marca, portanto, o endurecimento da ditadura militar brasileira, ao final de um ano marcado por grandes manifestações e revoltas políticas ao redor do mundo e por um fortalecimento das forças de resistência no Brasil²⁸. No pós-AI-5, os movimentos e ações de grupos armados crescem, ao mesmo tempo que a tortura e os assassinatos políticos generalizam-se como política de estado. No âmbito cultural, o fechamento do regime resulta na interrupção e censura de diversas iniciativas em curso. Em paralelo ao terror, este é um período marcado por grande crescimento econômico e de modernização industrial, conhecido como

²⁷ Ibid., p. 276-277.

²⁸ Em 1968, o movimento estudantil ganha força e expressão, ao lado de outras forças atuantes contra a ditadura militar como a grande imprensa liberal e setores da igreja católica. Em junho acontece a chamada Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro, com grande repercussão. Como escreve o historiador Daniel Aarão Reis: “Não apenas se unificaram as lutas dos estudantes universitários, em torno de suas entidades representativas e de reivindicações concretas, mas também toda uma série de categorias descontentes passou a se agrupar ao lado deles: escritores, religiosos, professores, músicos, cantores, cineastas, além de outros setores estudantis, como os secundaristas.” (Ver AARÃO REIS, Daniel. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Op. cit., p. 49).

“Milagre Brasileiro”, que não se reverte em diminuição da desigualdade social no país, mas, ao contrário, aprofunda-a.

Neste contexto, e refletindo as novas tendências surgidas no fim da década, desenvolve-se uma nova corrente cinematográfica, conhecida como o Cinema Marginal. “A ‘estética da fome’ do Cinema Novo encontra seu desdobramento radical e desencantado na chamada ‘estética do lixo’, na qual câmera na mão e descontinuidade se aliam a uma textura mais áspera do preto-e-branco que expulsa a higiene industrial da imagem e gera desconforto”²⁹, define Xavier. Reunindo cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Andrea Tonacci, Luiz Rosenberg, Neville d’Almeida, Ozualdo Candeias e Carlos Reichenbach, o chamado cinema marginal é um cinema experimental, independente, em que a narrativa se fragmenta de forma radical, sem concessões. A postura agressiva em relação ao espectador é um componente central e dá-se tanto através da ruptura estética e narrativa, quanto pela abordagem de temas tabus, como fantasias sexuais, representações escatológicas, encenações da violência. Violência que é, comumente, tratada sem dramatizações, de forma banal e indiferente. *O Bandido da Luz Vermelha*, primeiro filme de Rogério Sganzerla, é emblemático e precursor da “estética do lixo”. Composto a partir da colagem de diversas citações e referências, o filme se serve da ironia e da paródia para a elaboração de uma narrativa descentralizada e construção de um personagem – o bandido – multifacetado e indefinível³⁰. Uma frase do bandido é especialmente reveladora do momento de impotência vivido politicamente pelo país, assim como das escolhas estéticas do cineasta: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha. Avacalha e se esculhamba”. Com exceção de *O Bandido*, filme lançado pouco antes da promulgação do AI-5 e que obteve sucesso de bilheteria, a maior parte dos filmes identificados com a estética do lixo, lançados a partir de 1969, foram censurados e marginalizados do mercado.

Paradoxalmente, e apesar do isolamento sofrido pela “estética do lixo”, a produção cinematográfica ganha força no Brasil ao longo da década de 1970, devido à criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S/A). A instituição estatal, responsável pela produção e distribuição cinematográfica brasileira, adquiriu relativa independência em relação ao regime militar e os cineastas identificados ao Cinema Novo estabeleceram estreito diálogo

²⁹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Op. cit., p. 31.

³⁰ “Quem sou eu?” é a primeira fala do protagonista, que ouvimos em *off*, e que ecoa ao longo da montagem. Há uma vasta produção de textos sobre *O Bandido da Luz Vermelha*, que destaca a centralidade da problemática da identidade no filme. Ver por exemplo: XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, e BERNARDET, Jean-Claude. *O vôo dos anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

com ela³¹. De diferentes formas, o grupo dá continuidade a uma produção de caráter nacional e popular, com especial interesse pela história do Brasil, por um cinema de crítica e reflexão social e por manifestações diversas da cultura popular³². As representações do carnaval, grande festa nacional, assumem, sobretudo a partir dos anos 1970, grande importância simbólica nos cinemas autorais³³. A diretriz geral é buscar uma maior comunicação com o público popular, objetivo que o grupo nunca conseguiu consistentemente atingir. Em diálogo com as influências do tropicalismo, as produções da época incorporam, muitas vezes, o recurso à ironia e, principalmente, a referência à antropofagia cultural e ao modernismo brasileiro, como é o caso, por exemplo, dos clássicos: *Macunaíma* (João Pedro de Andrade, 1969) e *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1972). Segundo a perspectiva antropofágica do poeta Oswald de Andrade, é pela intertextualidade, pela absorção estética e política de características de diferentes culturas e influências existentes no Brasil, que as particularidades de uma cultura brasileira podem emergir. Devorar a cultura colonizadora é o que reivindica o famoso *Manifesto Antropófago*, publicado em 1928, que teve grande impacto nas artes brasileiras do final da década de 1960 e início da década de 1970. Aliás, é do manifesto oswaldiano que foi extraída a frase que dá título à presente tese: “Só me interessa o que não é meu”.

Como aponta Xavier, a partir de 1972 é difícil mapear a produção cinematográfica a partir de “estéticas aglutinadoras. No fim do Governo Médici, o cinema dito marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento, está rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto à Embrafilme, do que uma estética”³⁴. Neste período, surgem novos cineastas autorais, como Arthur Omar, que continuam a revigorar, “ao longo dos anos 70, a pesquisa de linguagem e a busca de um estilo original, ao discutir a formação histórica e os problemas contemporâneos do país”³⁵. Omar, cujo primeiro filme é o curta documental e experimental *Congo* (1972), inicia sua produção cinematográfica questionando o modelo documental “sociológico”, então majoritário na produção brasileira. Seus filmes do

³¹ Ver AMANCIO, Tunico. Pacto Cinema-Estado: Os anos Embrafilme. *Alceu*, v.8, n.15, p. 173-184.

³² Como é possível observar, para citar alguns exemplos, nas produções: *Os Inconfidentes*, Joaquim Pedro de Andrade, 1972; *Pindorama*, Arnaldo Jabor, 1971; *Os herdeiros*, Cacá Diegues, 72; *Os deuses e os mortos*, Ruy Guerra, 1970.

³³ Como Ismail Xavier aponta em *Cinema brasileiro moderno*, nos anos 1960, a visão do cinema sobre o carnaval é ambígua, a festa sendo, frequentemente, vista como alienante e associada à chanchada, estilo consensualmente considerado ruim (ver XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. Op. cit., p.107-109). A partir dos anos 1970, esta perspectiva muda e o carnaval é incluído como tema recorrente de cineastas do Cinema Novo, como observa-se, por exemplo, nos filmes: *Quando o carnaval chegar*, Cacá Diegues, 1972; *Amor, carnaval e sonhos*, Paulo César Saraceni, 1972; *A lira do delírio*, Walter Lima Jr, 1978.

³⁴ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Op. cit., p. 88-89.

³⁵ *Ibid.*, p. 36.

período, que ele intitula “antidocumentários”, buscam outras formas de expressar e trabalhar a memória e as manifestações da cultura popular. Para Omar, é preciso que se desnaturalize a linguagem hegemônica do cinema documentário, o gênero deve ser repensado. “O documentário tal como existe hoje é um subproduto da ficção narrativa, sem conter em si qualquer aparato formal e estético que lhe permita cumprir com independência seu hipotético programa mínimo: documentar”³⁶, escreve o cineasta em seu texto-manifesto “O antidocumentário, provisoriamente”, publicado em 1972.

Em novo momento do cenário cinematográfico e político, Paulo Emílio Salles Gomes veicula outro texto de grande impacto, “Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento”, publicado em 1973. Neste, o crítico empreende um histórico da trajetória do cinema brasileiro, desde as origens, sob o prisma da relação que se estabelece entre “ocupante” e “ocupado”. As categorias são definidas de forma complexa no texto, indo além da dicotomia entre nacional e estrangeiro. As classes dominantes brasileiras (elite e classe média, inclusive intelectual), em muitos momentos identificadas ao ocupante, assumem um lugar ambíguo de, simultaneamente, ocupante e ocupado. A juventude que compôs o Cinema Novo, segundo o autor, “aspirava a ser intérprete do ocupado”, diferenciando-se, portanto, dele, ao mesmo tempo que faz parte “da pequena parcela de ocupados” da qual o ocupante realmente se utiliza, enquanto “abandona o resto ao deus-dará”³⁷. Sob o prisma desta relação, a constituição de uma identidade brasileira é entendida a partir de uma relação de alteridade, seja com o estrangeiro ou com a elite nacional que privilegia e copia o estrangeiro, que exerce um poder constante sobre a cultura local.

Ligado ao tema geral do subdesenvolvimento, o tema da colonização histórica é recorrente na produção cinematográfica. Os temas da opressão e da violência da conquista portuguesa e da organização social e econômica do Brasil colônia, baseada na escravidão, são retomados em diversos contextos narrativos, frequentemente postos em relação com o presente ditatorial e com a realidade social de miséria no Brasil. A figura do índio assume especial destaque, sobretudo a partir dos anos 1970. Segundo Paulo Emílio, há, em 1973, “um clima nostálgico no moderno filme brasileiro de qualidade e é possível que esteja se delineando em torno do índio o sentimento nacional de remorso pelo holocausto do ocupado original”³⁸. Ismail Xavier também destaca que “a representação condensada do processo de colonização, concebida, em

³⁶ OMAR, Arthur. O Antidocumentário provisoriamente. *Voices*, vol. 72, n.6, agosto 1978, p. 406z.

³⁷ SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p.101.

³⁸ *Ibid.*, p. 109.

termos da oposição europeu/índigena, traz a primeiro plano a matriz cultural do índio e a sensibilidade mais aguda do cineasta para com os derrotados”³⁹.

Vale destacar que, ao longo das décadas de 1960 e 1970, como é possível observar, estabelece-se uma íntima relação entre crítica e produção cinematográfica no Brasil. Há, também, um vínculo estreito entre os cineastas e os pensadores do campo das ciências sociais, pertencentes a uma longa tradição de debate sobre a identidade nacional. A preocupação em abordar e retratar a realidade brasileira sob diferentes aspectos estabelece uma ligação produtiva entre teoria e prática. Obras clássicas e precursoras das ciências sociais brasileiras constituem, sabidamente, referências significativas para a geração do Cinema Novo, destacando-se, entre elas, *Evolução política do Brasil e Formação do Brasil Contemporâneo* (Caio Prado Jr, 1933 e 1942), *Casa Grande e Senzala* (Gilberto Freyre, 1933) e *Raízes do Brasil* (Sérgio Buarque de Hollanda, 1936). Ademais, há a influência de autores e obras, brasileiros e latino-americanos, contemporâneos dessa geração. Seria difícil elencar o conjunto destas influências, cujo mapeamento ficaria incompleto. Porém, o objetivo deste apontamento é destacar que há uma rede de questões e de autores que cruza as discussões políticas e as produções artísticas brasileiras do período. Não por acaso, é vasta a produção teórica de Glauber Rocha, que a todo tempo busca refletir sobre sua própria prática e a de seus colegas. Arthur Omar é formado em sociologia e, em sua prática artística, dialoga diretamente com o campo da antropologia e com discursos das ciências sociais de modo mais amplo, além de também escrever textos teóricos sobre seu trabalho.

Dentro deste vasto universo de influências transversais, há também o campo das artes. Para além do já mencionado diálogo com o movimento modernista brasileiro, “matriz decisiva dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética”⁴⁰, é possível notar uma ampla retomada das vanguardas históricas dos anos 1920 e 1930⁴¹ nos anos 1960 e 1970. Dentro deste movimento, podemos destacar a influência da obra (cinematográfica e teórica) do cineasta soviético Serguei M. Eisenstein para os cineastas, cinéfilos e intelectuais do cinema brasileiro, em consonância com a atenção dada ao cineasta, neste período, em outros países,

³⁹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Op. cit., p. 86.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹ Há, por exemplo, o resgate de cineastas brasileiros precursores, como Humberto Mauro, Mário Peixoto e Alberto Cavalcanti. Enquanto em torno de Mauro há certo consenso de sua imensa contribuição ao cinema brasileiro, a retomada de Mário Peixoto é polêmica. Sua única obra *Limite* (1931) é extremamente criticada por Glauber Rocha, por exemplo, por seu excesso de formalismo, sendo encarada como um cinema elitista e reacionário, enquanto Júlio Bressane vê em *Limite* a grande obra prima do cinema nacional.

sobretudo na Europa. Textos e obras do cineasta soviético chegam ao Brasil ainda nos anos 1930 e tornam-se, desde então, alicerces “para as discussões sobre a linguagem cinematográfica que ocorriam em cineclubes”⁴², como mostra Fabíola Notari. Mas é no ano de 1961 que acontecem no Brasil as primeiras retrospectivas da obra de Eisenstein. No Rio de Janeiro, a Mostra Retrospectiva do Cinema Russo, realizada na Cinemateca do MAM (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) foi a maior retrospectiva de filmes soviéticos da América Latina até aquele momento. Paralelamente, em São Paulo, o festival História do Cinema Russo e Soviético e Ciclo Eisenstein e Pudovkin, organizado pela Cinemateca Brasileira, então presidida por Paulo Emílio, dentro do contexto da VI Bienal de São Paulo, alcança também grande repercussão. Além dos filmes, o evento produz textos e debates em torno de Eisenstein e do cinema soviético. De São Paulo, o festival segue para outras cidades, graças ao apoio da Cinemateca, circulando até 1963, por Salvador, Porto Alegre, Belo Horizonte, Curitiba e Sergipe⁴³. Um pouco mais de uma década depois, entre 1973 e 1974, uma nova grande retrospectiva, desta vez, dedicada unicamente à obra de Eisenstein, acontece no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Curitiba, reavivando o debate e a produção textual sobre os textos e filmes do cineasta.

Como podemos observar, dentro do cinema brasileiro moderno é possível estabelecer vários conjuntos que, a partir de recortes diversos (temáticos, estéticos ou históricos), agrupam determinados filmes de maneira transversal à classificação dos movimentos históricos e estéticos propriamente ditos, como o Cinema Novo ou o Cinema Marginal. Estudos como *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, de Ismail Xavier, *Cineastas e Imagens do povo*, de Jean-Claude Bernardet, *Por um cinema antropofágico? (1970-1974)*, de Guiomar Ramos, ou mesmo, em uma perspectiva ampla da cultura (não restrita ao cinema), *Em busca do povo brasileiro*, de Marcelo Ridenti, são exemplos disso. Estes conjuntos não são, de forma alguma, totalizantes. Não existe um único grande grupo do cinema moderno brasileiro, mas recortes que produzem diferentes junções, a partir de questões e referências que, como diz a expressão, “estavam no ar” e marcam um lugar de fala, neste

⁴² NOTARI, Fabíola. A recepção de Serguei M. Eisenstein no Brasil: Anos 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes. In: *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro. Lisboa: AIM, 2016, p.245.

⁴³ Ver NOTARI, Fabíola. A recepção do cinema de Serguei M. Eisenstein no Brasil: um estudo de caso, a VI Bienal de São Paulo (1961). In: *VII Simpósio Nacional de História Cultural (Anais)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Fabiola%20Bastos%20Notari.pdf>. Acesso em: 14 de julho de 2017.

momento de formação das novas gerações artísticas atuantes neste período, e que se ligam a um pensamento geral sobre a realidade brasileira.

Sobre os filmes

História do Brasil (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974) e *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974) tratam de diversas das questões que cruzaram a geração de artistas da qual esses cineastas fazem parte. Temas como “antropofagia e identidade”, “o emblema do carnaval”, “crise da história” ou “metacinema e carnavalização”, por exemplo, alguns subtítulos do texto de Ismail Xavier sobre o cinema brasileiro moderno⁴⁴, são centrais nesses filmes. Essas questões são abordadas, no entanto, de maneira particular em cada um deles, a partir do reemprego de materiais já existentes, o que leva a problemas específicos.

É no início dos anos 1970 que Glauber Rocha, em parceria com Marcos Medeiros (líder estudantil e militante brasileiro), começa a trabalhar no longa metragem documental intitulado *História do Brasil* (35mm, preto e branco, 185 min), inteiramente constituído de imagens brasileiras já existentes e de diferentes origens. A montagem do filme se inicia em 1971, durante o exílio de Glauber em Cuba, e é interrompida em Roma, em 1974. Trata-se de um processo de realização turbulento e a obra permanecerá inacabada. O ICAIC (*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*), parceiro do filme no primeiro estágio da realização, é fonte de grande parte das imagens utilizadas na montagem. Por tratar-se de um documentário inacabado, difícil, de longa duração e com uma montagem e narrativa inconstantes, *História do Brasil* é um filme pouco citado e conhecido dentro da obra, muito estudada, de Glauber Rocha. Apesar da forte diferença estética que apresenta em relação à filmografia ficcional do cineasta, *História do Brasil* é também um filme guiado, sobretudo, pelo “desejo de história”⁴⁵ que perpassa sua obra. O co-realizador do filme, Marcos Medeiros, foi um líder estudantil atuante no PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário). Ele também estava exilado em Havana quando conheceu Glauber. A partir deste encontro, os dois iniciaram a parceria que resultou em *História do Brasil*. Medeiros não realiza outros filmes após esta experiência⁴⁶.

⁴⁴ XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: *O cinema brasileiro moderno*. Op. cit. p. 51-126.

⁴⁵ Ismail Xavier intitula o capítulo dedicado ao Glauber Rocha de *O cinema brasileiro moderno*, justamente, “Glauber Rocha: o desejo de história”. Ver XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*, Op. cit., p.127.

⁴⁶ No documentário *Um filme Marcos Medeiros* (Ricardo Elias, 2000, 20min) é possível ter mais informações sobre a trajetória de Marcos Medeiros.

História do Brasil propõe uma revisão crítica da história brasileira, da conquista portuguesa em 1500 ao início da década de 1970 (momento da realização do filme), fechando sua cronologia no período do governo Médici, o mais violento do período militar, com os sequestros por grupos de esquerda dos diplomatas alemão e suíço e a morte de Lamarca, ex-capitão do exército brasileiro que havia aderido à luta armada contra o regime. O filme de Glauber e Medeiros é composto por um grande volume de materiais heterogêneos: gravuras e pinturas históricas (sobretudo, provenientes dos séculos XIX e XX), mapas, cinejornais brasileiros e cubanos, jornais e fotografias documentais de diferentes momentos do século XX e, com destaque, fotogramas e trechos de filmes ficcionais e documentais, a maior parte deles identificados ao Cinema Novo. Para tratar dos quase cinco séculos de história que aborda, *História do Brasil* prioriza, portanto, fragmentos de diversas ficções históricas, então contemporâneas, sobre a história brasileira, desenvolvidas pelos cineastas cinemanovistas, inclusive, pelo próprio Glauber. Na maior parte do filme, as imagens são acompanhadas por um comentário em *off*, na terceira pessoa do singular, lido por Jirges Ristum, que narra, em ordem cronológica, a longa sequência de fatos históricos que atravessam os séculos. Os 30 minutos finais começam e terminam com o que Glauber chama de um “comentário musical”: um *pot-pourri* de trechos de músicas brasileiras, combinados com imagens diversas. Entre os dois comentários musicais e, estruturando essa parte final do filme, desenvolve-se um diálogo informal entre os realizadores, que discutem questões ligadas à situação econômica e política do país no momento da realização. Não há crédito de montagem no filme, que em sua primeira fase contou com o trabalho da montadora cubana Miriam Talavera⁴⁷.

Também em 1974, Arthur Omar lança o longa-metragem *Triste Trópico* (35mm, preto e branco e cor, 75 min). O filme narra a fantástica história do personagem ficcional Dr. Arthur, um médico paulista que ao voltar de um período de estudos na França se instala no interior do Brasil (na também fictícia Zona do Escorpião) e termina por tornar-se um líder messiânico que conduz uma guerra santa. A narração do filme de Omar é composta a partir da colagem de escritos históricos e literários diversos, além de trechos de almanaques e jornais, não creditados no filme. O próprio título do filme é uma referência ao livro de Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*. A principal fonte literária do filme é o livro *A Religião dos Tupinambás*, do antropólogo Alfred Métraux, publicado primeiramente em 1928. A obra de Métraux parte de relatos de cronistas

⁴⁷ Miriam Tavalera iniciou sua carreira de montadora em 1963, no Instituto Cubano de Radio e Televisão, em 1970 torna-se editora do ICAIC, onde trabalhou com diversos realizadores cubanos como Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Oscar Valdés, Nicolás Guillén e Enrique Pineda Barnet.

européus seiscentistas sobre a América para desenvolver um estudo sobre as etnias Tupi-guaranis brasileiras do período. A partir das citações não declaradas, o filme subverte e parodia discursos de alteridade, sobretudo ligados aos povos indígenas, desde o século XVI. É o ator Othon Bastos quem lê a narração do filme, ator importante para o movimento do Cinema Novo, que interpreta o personagem de Courisco no filme de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). A banda visual, igualmente heterogênea, é composta por: reproduções de gravuras e pinturas variadas realizadas entre os séculos XV e XX, com destaque para a iconografia proveniente do próprio século XVI; um filme doméstico e fotografias de família dos anos 1930 (realizados pelo avô do cineasta, também chamado Arthur); páginas de almanaques dos anos 1930 e 1940; fotografias tiradas por Omar em viagem para a Europa; filmagens contemporâneas do carnaval de rua do Rio de Janeiro dos anos 1970; assim como, capas de livros; charges ou *cartoons*; e outras fotografias. A trilha sonora, muito presente no filme, mescla, por exemplo, música clássica, cantos ritualísticos indígenas, coros religiosos católicos, ritmos afro-brasileiros, óperas, salsas e samba. A montagem é assinada por Ricardo Miranda, parceiro de Omar em diversos trabalhos e também de Glauber Rocha, em *A idade da Terra* (1981).

A realização de *Triste Trópico* também começa em 1971. Como declara Arthur Omar, “o projeto do filme passou por transformações muito grandes”⁴⁸. Inicialmente, tratava-se de um filme de ficção, com atores, no qual os personagens falavam somente através de provérbios. As filmagens do carnaval de rua do Rio de Janeiro, dos anos 1970, que atravessam o filme, foram filmadas para essa primeira ideia ficcional, que não foi levada adiante. Elas iriam entrar na montagem entremeadas à história, “pontuando a narrativa”, como relembra o artista. Mesmo as cenas do carnaval, portanto, não foram filmadas para o filme efetivamente realizado e podem ser vistas como materiais já existentes, enfim, produzidos para outro fim.

Em muitos sentidos, *Triste Trópico* é, como também assinala Arthur Omar, “simetricamente oposto”⁴⁹ à *História do Brasil*. Ambos os filmes são realizados ao longo do mesmo período (entre 1971 e 1974) e trabalham com quase cinco séculos de história do Brasil, pretendendo contribuir para uma percepção do Brasil e da história. Porém, enquanto o filme de Glauber e Medeiros é um documentário que tem como base importante imagens ficcionais (filmes de ficção históricos), o de Arthur Omar, ao contrário, concebe uma narrativa experimental que

⁴⁸ Arthur Omar fala sobre o processo de realização do filme em entrevista feita para a tese, realizada em agosto de 2017. A transcrição da entrevista está incluída como anexo (Anexo I)

⁴⁹ Arthur Omar. Entrevista, 2017 (Anexo I).

constrói um enredo ficcional, composto por documentos históricos e etnográficos (textuais e iconográficos). *Triste Trópico* é um dos primeiros filmes de Omar e seu único longa-metragem, sendo também uma obra singular dentro da trajetória do artista, que se dedicará, sobretudo, à fotografia e ao vídeo (realizando documentários e instalações). Apesar de suas particularidades, trata-se de uma obra percursora de um interesse, que cruza a obra artística de Omar, por trabalhar a memória brasileira e popular, e por estabelecer diálogos com o campo da antropologia.

Vale ressaltar que ambos os filmes são realizados durante a era Médici, ciclo mais sangrento da ditadura militar brasileira. O ano de 1974, especificamente, marca o fim do governo do general Emílio Garrastazu Médici e início do período governado pelo general Ernesto Geisel. Trata-se de um momento de derrota e desagregação da esquerda revolucionária, em que “a certeza na frente e a história na mão”⁵⁰, da icônica música de Geraldo Vandré, são postas em questão. Ao mesmo tempo, a entrada de Geisel marca um primeiro movimento de distensão do regime, o fim do ciclo mais duro e ufanista da ditadura, do “Brasil, ame-o ou deixe-o”⁵¹. A marcha em direção ao futuro é cada vez mais colocada em cheque. Glauber, Medeiros e Omar compartilham da desilusão e desencanto da esquerda, e naquele momento de crise assumem uma atitude retrospectiva, voltam-se para materiais do passado para a construção de suas narrativas.

Jean Pierre Bertin-Maghit, à propósito de imagens amadoras de soldados franceses durante a guerra da Argélia, se questiona: “Como suas histórias infringem a História?” (“*Comment leurs histoires font effraction dans l’Histoire ?*”⁵²). Esta ideia de infração das imagens na história pode ser também pensada em relação aos filmes em questão. No auge da repressão, *História do Brasil* e *Triste Trópico* buscam, através do reemprego de imagens do passado, infringir barreiras, com o intuito de propor novas leituras da história brasileira. Ambos os filmes são, até hoje, raros e muito pouco vistos. O contexto de ditadura militar proibiu ou dificultou sua circulação na época. Apesar da estratégia de partir de coisas já ditas e já vistas, eles não conseguem driblar os entraves de um período de censura. Com a passagem do tempo, eles permaneceram marginalizados. *Triste Trópico*, atualmente cada vez mais retomado em mostras

⁵⁰ Frase da letra da música “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, 1968.

⁵¹ Slogan ufanista muito utilizado pela propaganda do regime militar do período Médici.

⁵² BERTIN MAGHIT, Jean-Pierre (2014, setembro). Comunicação oral apresentada no Seminário Internacional A pesquisa em arquivo. Rio de Janeiro, setembro 2014. O livro de mesmo nome encontra-se em espera de publicação.

e festivais, nunca foi digitalizado e existem apenas duas cópias do filme em película, uma na Cinemateca Brasileira e outra no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA).

História do Brasil e Triste Trópico, além de apresentarem afinidades temáticas e estéticas, também se destacam por suas qualidades inventivas. De diferentes formas, são filmes instigantes que inovam em seus trabalhos de montagem com materiais já existentes e desenvolvem narrativas complexas, com intenções históricas. Esperamos que, ao longo do texto, as ressonâncias entre os filmes tornem-se claras, evidenciando a sintonia entre eles e o interesse das questões que evocam. Filmes emblemáticos da cinematografia brasileira, os filmes ainda não foram estudados com um olhar mais atento aos diversos materiais que utilizam, às narrativas que constroem, ou aos procedimentos estéticos das montagens.

Rogério Sganzerla vai retomar muitas das questões e influências dos anos 1970 nos anos 1990, com a realização do filme *Tudo é Brasil*, realizado entre 1996 e 1997 e lançado em 1998. É importante fazermos também aqui uma breve apresentação do filme, que será um interlocutor de *História do Brasil e Triste Trópico* no primeiro capítulo da tese. *Tudo é Brasil* faz parte da tetralogia de Rogério Sganzerla dedicada à passagem de Orson Welles pelo Brasil, quando o cineasta estadunidense realiza, em 1942, as filmagens do inacabado *It's All True*, nas cidades do Rio de Janeiro e de Fortaleza⁵³. A tetralogia é composta pelos filmes: *Nem tudo é verdade* (1986, 35mm, cor e preto e branco, 95min), *A linguagem de Orson Welles* (1990, 35mm, cor e preto e branco, 20 min), *Tudo é Brasil* (1998, 35mm, cor e preto e branco, 82 min) e *O signo do caos* (2003, 35mm, cor e preto e branco, 80 min). Materiais diversos, ligados a realização de *It's All True*, circulam entre os quatro filmes, que analisam, de diferentes pontos de vista, a mesma experiência frustrada de Welles. Dentre os quatro filmes, *Tudo é Brasil* destaca-se por ser inteiramente realizado a partir de imagens e sons já existentes e por, mais do que os outros filmes, ultrapassar o tema “Orson Welles” para tratar de questões que discutem ou refletem a sociedade brasileira, como por exemplo o carnaval e o samba, a política brasileira dos anos 1940, a figura de Getúlio Vargas, ou mesmo o passado colonial e imperial brasileiro. Sobre o filme, Sganzerla declara, reforçando seu interesse por um pensamento sobre o Brasil: “é uma pequena tentativa de voltar às nossas raízes, coisa que eu acho tão importante quanto o nosso cinema”⁵⁴. Como *História do Brasil e Triste Trópico*, *Tudo é Brasil* é também composto por

⁵³ Para saber mais do processo de realização de *It's all true*, de Orson Welles, ver BENAMOU, Catherine. *It's All True: Orson Welles Pan-American Odyssey*. Berkley: University of California Press, 2007.

⁵⁴ Depoimento de Rogério Sganzerla em ORICCHIO, Luiz Zanin. No rastro de Orson Welles. In: CANUTO, Roberta (Org.). *Rogério Sganzerla – Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007, p. 162. Entrevista publicada originalmente no Diário de Pernambuco, em 07/12/1996.

materiais extremamente variados. No caso do filme de Sganzerla, a banda sonora é também composta por materiais de arquivo, especialmente, por emissões radiofônicas dos anos 1940, em que ouvimos a voz do próprio Orson Welles como narrador. A montagem de *Tudo é Brasil* é assinada por Sylvio Renoldi, parceiro de Sganzerla em diversos filmes, inclusive, responsável pela aclamada montagem de *O Bandido da Luz Vermelha*. O filme também conta com uma montagem final de Mair Tavares, montador de diversos filmes de Júlio Bressane, Ruy Guerra e Cacá Diegues⁵⁵. Ao atualizar aspectos de uma atitude estética e política marcante para sua geração na criação com materiais de arquivo, *Tudo é Brasil* a faz circular novamente e, assim, influencia novas gerações, criando um elo desta postura com o cinema contemporâneo brasileiro.

Abordagem teórico-metodológica e divisão dos capítulos

A tese desenvolve um estudo estético sobre os filmes e suas narrativas com interesses históricos. Para isso, debruçamo-nos, sobretudo, nos filmes. Como o estudo é baseado na análise fílmica, preparamos um DVD⁵⁶ (em anexo) com uma seleção dos trechos investigados, para melhor acompanhamento da leitura. As sequências que integram o DVD estão indicadas ao longo do texto. Vale ressaltar que *Triste Trópico*, como já mencionado, é um filme de difícil acesso. Os trechos do filme apresentados em anexo provêm de uma cópia em DVD que me foi concedida por um dos curadores do festival *Cinema do Réel*, mas que apresenta o defeito de estar com a imagem “cropada” em relação à cópia original, isto é, todas as suas laterais estão um pouco cortadas e, por isso, não conseguimos ver as imagens integralmente⁵⁷. Apesar do problema apresentado, consideramos válido apresentar os exemplos, já que a cópia permite, apesar de tudo, a visualização do filme.

Neste trabalho, dialogamos com textos e entrevistas dos cineastas sobre seus trabalhos e com outros estudos que já abordaram cada uma das obras em questão, a partir de outras perspectivas. Sobre *História do Brasil*, destacam-se o livro homônimo de Anita Leandro⁵⁸ e escritos de Maurício Cardoso, especialmente sua tese de doutoramento intitulada *Cinema Tricontinental*

⁵⁵ Entre os filmes montados por Mair Tavares estão os longas de Júlio Bressane: *O anjo mau*, 1969, *Família do barulho*, 1970, *Barão Olavo, o horrível*, 1970; de Cacá Diegues: *Xica da Silva*, 1976, *Chuvas de Verão*, 1978 e *Bye-bye, Brasil*, 1980; e de Ruy Guerra: *Ópera do malandro*, 1986, *A bela palomera*, 1988, *Quarup*, 1989 e *Estorvo*, 2000.

⁵⁶ Os trechos estão também disponíveis no link: <https://vimeo.com/album/5109159>

⁵⁷ Uma cópia semelhante do filme, com o mesmo defeito, está disponível no *youtube*.

⁵⁸ LEANDRO, Anita. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. Obra inédita.

de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)⁵⁹. O livro de Leandro, além de desenvolver uma introdução que contextualiza a realização do filme e analisa algumas de suas questões centrais, faz uma decupagem detalhada de toda obra, através da transcrição da narração e descrição das imagens com as quais esta é montada a cada momento, frequentemente citando suas respectivas fontes. A tese de Cardoso desenvolve uma análise cuidadosa da narrativa histórica proposta pelo filme, considerando as opções estéticas de composição, com o intuito mais amplo de pensar a proposta glauberiana de um cinema Tricontinental, a partir de uma perspectiva de unidade política entre América Latina, África e Ásia e visando o combate ao imperialismo⁶⁰. *Triste Trópico* foi trabalhado em artigos de autores importantes como *Ismail Xavier* e *José Carlos Avelar*⁶¹, por exemplo, além de ser analisado no livro de Guiomar Ramos, *Por um cinema antropofágico?*⁶², que inclui um anexo com a decupagem completa do filme, incluindo a transcrição da narração. Para aprofundar a análise do filme e as questões teóricas da pesquisa, tivemos a oportunidade de realizar longas conversas com Arthur Omar. A transcrição dessas entrevistas está incluída como anexo na tese. Trechos desse depoimento de Omar entram em diversos momentos do texto, entre aspas, mas sem a reiteração contínua de sua referência em nota de pé de página. Omar também fez a gentileza de ceder para a pesquisa uma entrevista concedida por ele no ano do lançamento do filme, 1974, que permaneceu inédita, e também está incluída como anexo. A presente tese estabelece um importante diálogo com estas análises anteriores partindo, inclusive, de coincidências observadas entre elas, para analisar certos pontos.

Nosso interesse central é refletir sobre *História do Brasil* e *Triste Trópico* como filmes de reemprego que possuem intenções históricas. Por isso, prestamos especial atenção às imagens das quais se apropriam – buscando refletir sobre a historicidade que carregam – e à forma de montagem destas nos filmes. Como escreve Anita Leandro: “a montagem expõe o arquivo em sua materialidade visual e sonora, associa coisas distintas umas das outras (uma imagem e um som), justapõe tempos distantes um do outro (o passado, o presente). Diante dos documentos, ela desenvolve toda uma poética das ruínas, do fragmento, da falta, do silêncio [...]. Mas ela

⁵⁹ CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 – 1974)*. 2007. 274p. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

⁶⁰ Ver *Ibid.*, p. 14-15.

⁶¹ Ver, por exemplo, AVELLAR, José Carlos. O garçom no bolso do lápis. *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982; e XAVIER, Ismail, Viagem pela heterodoxia. *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, n.14, 2000.

⁶² RAMOS, Guiomar. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

não renuncia, por causa disso, a contar histórias”⁶³. Investigamos, justamente, que escritas alternativas da história os dois filmes propõem através do reemprego de materiais do passado e do cinema.

Para esta reflexão, convocamos, especialmente, os filósofos Georges Didi-Huberman – seu pensamento sobre imagens sobreviventes, as relações entre imagem e tempo, a montagem como forma de construção de conhecimento, ou a ideia de anacronismo – e Walter Benjamin – com sua reflexão particular e precursora sobre a história. O trabalho dialogará também com o campo dos estudos literários sobre reapropriação e intertextualidade, sobretudo, nas literaturas brasileira e latino-americana, com as quais os filmes conversam diretamente, como veremos.

A tese está dividida em quatro capítulos intitulados: “Só me interessa o que não é meu: antropofagia, carnavalização e barroco”, “Reemprego de imagens, uma questão de montagem para o Brasil da ditadura”, “*História do Brasil*: a força da violência na história” e “*Triste Trópico*: A dor e a festa, entre o passado e o presente”. Os dois primeiros capítulos tratam de questões que perpassam o conjunto de filmes abordados. No primeiro, consideramos três noções centrais que, ao mesmo tempo, moldam determinadas escolhas temáticas e estéticas das obras e determinam uma certa atitude diante dos materiais reempregados, construindo uma visão de mundo que compartilham, são elas: a ideia modernista de antropofagia cultural, cunhada por Oswald de Andrade; a noção bakhtiniana de carnavalização; e a noção de neobarroco, reivindicada nos anos 60 e 70 como uma tradição própria das artes na América Latina. Transversais aos filmes e complementares, as três baseiam-se nas ideias de apropriação e transtextualidade, além de estarem vinculadas a um pensamento sobre a identidade brasileira ou latino-americana. Cada uma, porém, traz contribuições específicas para a análise. A relação identidade-alteridade estando no coração do corpus abordado, as três noções fundamentam também as reflexões dos capítulos seguintes sobre as intenções históricas das diferentes narrativas e as escolhas estéticas das montagens. É neste primeiro capítulo que o filme de Rogério Sganzerla, *Tudo é Brasil*, entra como um importante interlocutor, reforçando o caráter geracional destas influências, assim como seu alcance no cinema brasileiro interessado pelo reemprego de materiais do passado. A inclusão do filme contribui para pensarmos sobre a

⁶³ LEANDRO, Anita. Montagem e história: Uma arqueologia das imagens da repressão. In: BRANDÃO Alessandra e LIRA Ramayanna. *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papyrus, 2015, p. 106.

hipótese de que há uma perspectiva específica da prática do reemprego e da forma de entendimento da história do Brasil, desenvolvida por diferentes cineastas brasileiros.

A partir do segundo capítulo, nos concentramos especificamente em *História do Brasil e Triste Trópico*. Em “Reemprego de imagens, uma questão de montagem para o Brasil da ditadura”, analisamos as montagens dos filmes, a partir de trechos específicos, investigando suas reivindicadas filiações com o legado de Serguei Eisenstein, especialmente, com sua ideia de montagem vertical. Primeiramente, observamos a noção tal como ela é utilizada e desenvolvida pelo cineasta soviético em seus escritos, para então refletir sobre suas formas de atualização nos filmes em questão, em seus métodos de trabalho com os materiais já existentes, que cruzam múltiplas temporalidades. A ideia de verticalidade se desdobra também em um estudo sobre as narrativas elaboradas. Nesta parte, nos questionamos e averiguamos igualmente se é possível pensar em uma verticalização, não literal, das estruturas dos filmes como um todo, que se constroem mais através do acúmulo do que da linearidade e sucessão de elementos. Esta verticalização da narrativa dialoga com um paradigma barroquista, assim como com a compreensão benjaminiana da história. Por último, desenvolvemos uma discussão ampla sobre os filmes de reemprego e suas possibilidades discursivas, considerando questões como as relações que eles estabelecem com a materialidade do tempo, com desejos de história e memória, e com a aproximação entre um fazer histórico alternativo e a ideia de experiência. O intuito da discussão empreendida é o de melhor localizar *História do Brasil e Triste Trópico* dentro desse universo e seu campo de debates, comparando-os com determinadas experiências europeias.

Nos dois últimos capítulos da tese, “*História do Brasil: a força da violência na história*” e *Triste Trópico: A dor e a festa, entre o passado e o presente*”, desenvolvemos análises separadas de cada um dos filmes, levando em conta suas particularidades e as narrativas históricas específicas sobre o Brasil que desenvolvem. Nesses capítulos sobre *História do Brasil e Triste Trópico*, a iconografia escolhida, as formas de abordagem e montagem, assim como os assuntos desenvolvidos em cada filme são analisados em maior profundidade.

1. “Só me interessa o que não é meu”⁶⁴: antropofagia, carnavalização e barroco

Este capítulo apresenta e desenvolve algumas das questões que cruzam *História do Brasil* (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974) e *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974), contribuindo para pensar como os filmes abordam a identidade, a memória e a história brasileiras, fundamentalmente a partir do uso de materiais já existentes. Os filmes são pensados a partir da retomada de uma tradição antropofágica e barroca latino-americana nas artes, que ganha força na década de 1960 e 1970. Para este capítulo, decidimos convocar à análise, também, o filme *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1998), para mostrar como estas influências provenientes da literatura são reiteradas neste filme, duas décadas depois. Rogério Sganzerla é um cineasta que refletiu diretamente sobre essas questões, ainda nos anos 1960, e que as atualiza em seu filme de reemprego da década de 1990. Essa renovação aponta para uma postura geracional compartilhada pelos cineastas que se prolonga no tempo. Começamos esta reflexão abordando a influência da tradição do modernismo brasileiro, mais especificamente, da noção de antropofagia cultural de Oswald de Andrade. A noção de antropofagia cultural, além de ser uma chave interessante para se pensar o método de realização escolhido pelos filmes, determina um projeto estético e político adotado por eles, uma determinada atitude assumida diante dos materiais que reempregam. Vizinha à antropofagia cultural, a noção bakhtiniana de carnavalização é então convocada para iluminar novos aspectos da apropriação e dos desvios operados e para o desenvolvimento de uma reflexão sobre o uso, nas obras, de imagens do carnaval. Por último, os filmes são pensados a partir da retomada de uma tradição barroca latino-americana. Tanto a antropofagia, quanto a carnavalização e o barroco são noções criadas pela teoria literária a partir das concepções de apropriação e transtextualidade. Em seus filmes, Glauber, Medeiros, Omar, e também Sganzerla, as transpõem, de certa forma, da literatura para o cinema. Os cineastas integram um movimento artístico mais amplo de retomada de discussões clássicas da literatura no campo do cinema brasileiro moderno.

⁶⁴ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: MENDONÇA TELES, Gilberto (Org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986, p. 353.

1.1. “Tupi or not Tupi”⁶⁵: antropofagia cultural e identidades do país e do cinema

A voz do narrador de *Triste Trópico*, ainda no início do filme, ao contar a história do personagem ficcional Dr. Arthur, diz:

Em 1922, quando eclodiu a semana de arte moderna em São Paulo, era um obscuro recém-formado, vivendo em Paris. Sua existência boêmia, levava-o a frequentar a vanguarda artística, tornando-se amigo e médico particular de Picasso, Aragon, Marx Ernst e André Breton. André Breton iria incluir sugestões suas no manifesto surrealista de 1924. [...] Traz histórias da Europa, gravuras cubistas, cartões postais e aparelhos.

Enquanto a voz faz referência ao movimento modernista brasileiro, vemos uma imagem da bandeira nacional em que o lema “Ordem e Progresso” é substituído pelos dizeres “Pau Brasil”. Trata-se da imagem de capa do primeiro livro de poesias de Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, publicado em 1925 (fig. 1a). Arthur Omar, ao efetuar sua apropriação da imagem, acrescenta à bandeira adulterada uma fotografia recortada na qual vemos o rosto de um menino indígena, com olhos vermelhos e expressão de medo, além de uma pena branca (fig. 1b). A intervenção de Arthur Omar na bandeira “Pau Brasil”, parece sublinhar a centralidade da figura do índio no pensamento que o filme desenvolve sobre o Brasil, reforçando um protagonismo que já é fundamental na obra de Oswald.

Vale notar que em 1922, não exatamente no momento em que “eclodiu a semana de arte moderna em São Paulo”, mas logo depois, Oswald de Andrade viveu em Paris e conviveu com a vanguarda artística da época, como revela Mário de Andrade, outra figura chave do modernismo brasileiro, em carta a Manuel Bandeira. “Sabes o Oswald?” escreve Mário, “Está em Paris, amigo de Cendrars, Romain, Picasso, Cocteau etc. Fez uma conferência na Sorbonne, em que falou de nós!!! Não é engraçadíssimo?”⁶⁶ É possível supor, portanto, que o início da trajetória de Dr. Arthur espelhe a do próprio Oswald, além de representar um arquétipo, muito comum na época, do jovem intelectual da elite brasileira que vai fazer seus estudos em Paris. É pertinente ressaltar, também, as menções do comentário em *off* ao surrealismo e ao cubismo, movimentos que, além de dialogarem com o poeta e terem influenciado o movimento modernista brasileiro, são referências claras para o próprio *Triste Trópico*, filme de colagem que narra a história cada vez mais fragmentada, disparatada e sobrenatural – como um sonho ou um pesadelo – de Dr. Arthur.

⁶⁵ Ibid., p. 353.

⁶⁶ ANDRADE, Mário de. Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 1922. In: MORAES, Marcos Antônio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001, p. 92.

Mais adiante no filme, a imagem da bandeira Pau Brasil reaparece. Desta vez, sobre o rosto do menino indígena se sobrepõe, ainda, uma grande seringa e um feixe de luz a cruzar perpendicularmente a faixa branca da bandeira, onde se lê “Pau Brasil” (fig. 1c). O feixe de luz forma um “x” com a faixa da bandeira, que pode ser lido como um símbolo de negação. Acompanha a imagem a voz da narração que, em uma de suas digressões surrealistas, a princípio, correlatas à biografia de Dr. Arthur, nos diz que “o prefeito poeta é eletrocutado por sua máquina de escrever elétrica enquanto escrevia um soneto sobre a cachoeira de Paulo Afonso”.

Vinte anos depois, a imagem de capa do livro de Oswald de Andrade voltará evocada na montagem de *Tudo é Brasil*, enquanto ouvimos o ator Grande Otelo rememorar uma cena do inacabado filme de Orson Welles, *It's All True*. Primeiramente, vemos a imagem da bandeira nacional com uma bola de futebol ao centro e, em seguida, é revelado o círculo azul com a inscrição “Pau Brasil” (fig. 1d e 1e). Desta vez, é Rogério Sganzerla quem declara, no filme, sua referência oswaldiana.



Fig. 1a (à esquerda): Capa da primeira edição do livro *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, concebida por Tarsila do Amaral. | Fig. 1b e 1c (em cima, ao centro e à direita): Fotogramas de *Triste Trópico* | Fig. 1d e 1e (em baixo, ao centro e à direita): Fotogramas de *Tudo é Brasil*.

A artista Tarsila do Amaral, responsável pelas ilustrações de *Pau Brasil*, é a autora da imagem, que impressiona por sua capacidade de síntese. Como nota Tânia Judar, “a capa condensa [...] o conceito do livro e, à semelhança de um *ready-made*, desloca a função habitual de “símbolo da Pátria” para outro espaço, o poético”⁶⁷. Isto é, ela é construída a partir do procedimento

⁶⁷ JUDAR, Tânia Veiga. *O livro-objeto PAU BRASIL*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) –

paródico, de transformação e invenção, que é a base da criação poética de Oswald na obra, e que se desdobrará, posteriormente, em seu célebre conceito de antropofagia cultural. Além disso, ao escolher desviar, justamente, o símbolo da bandeira nacional, a imagem aponta para o interesse central do autor em pensar a identidade brasileira, assim como da própria literatura nacional.

O título “Pau Brasil”, que substitui o lema positivista da bandeira republicana, é o nome da árvore de madeira avermelhada típica da Mata Atlântica brasileira, primeiro produto de exportação colonial no século XVI. Dela, derivaria o próprio nome do país. A referência ao Pau-brasil, além de remeter ao objetivo da obra de tratar do que é “nosso” (“como falamos/ como somos”⁶⁸), traz à tona a questão da exportação e, portanto, da relação entre nacional e estrangeiro. Um dos versos do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de 1924, que precede a publicação do livro, diz: “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação”⁶⁹. Como a árvore Pau-brasil, a Poesia Pau-Brasil é considerada como riqueza nacional. Trata-se de uma poesia que, “contra a cópia, pela invenção e pela surpresa”⁷⁰, é original e, por isso, se faz exportar. É interessante notar como, pelos versos do manifesto, a ideia de exportação é entendida em um sentido positivo. Ao se libertar de complexos de inferioridade e “ver com olhos livres”⁷¹, isto é, ao se colocar em um lugar de fala que é equivalente ao do europeu, a poesia brasileira quebra hierarquias, deixa de importar e copiar e passa a exportar e influenciar. Entretanto, a escolha de “Pau Brasil” como título, assim como seu uso na imagem de capa, não deixa de evocar certa tensão e ambiguidade da prática da exportação. Afinal, o Pau-brasil é uma matéria-prima que foi extraída e explorada internacionalmente, até a sua extinção, em pouco tempo.

Na dedicatória da edição original de *Pau Brasil*, lê-se: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil!”⁷². É a busca por esta “descoberta” que motiva a criação artística de Oswald, questão central, abordada de formas diferentes, muitas vezes divergentes, pelas

Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 78.

⁶⁸ ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil. In: MENDONÇA TELES, Gilberto (Org.).

Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. Op. cit., p. 327.

⁶⁹ Ibid., p. 327.

⁷⁰ Ibid., p. 329.

⁷¹ Ibid., p. 330.

⁷² Uma viagem para Minas Gerais e Rio de Janeiro, durante o carnaval, realizada por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars foi a fonte de inspiração de diversos poemas de *Pau Brasil*. Sobre a viagem e a relação de amizade e influência entre Oswald e Cendrars ver, por exemplo: CAMPOS, Haroldo de. Uma Poética da Radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 1990, p 7-53; e AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1970.

diversas correntes provenientes do movimento modernista brasileiro, ao longo da década de 1920. Na obra, através de uma postura crítica, como ressalta Maria Augusta Fonseca, Oswald “acaba por trazer uma significativa radiografia do país”⁷³, representado em sua multiplicidade de vozes. Em suas diferentes sessões⁷⁴, *Pau Brasil* percorre vários séculos, eventos e contextos da história brasileira. Na primeira delas, intitulada “História do Brasil”, o conjunto de poemas é composto a partir da estratégia de recorte e montagem de fragmentos de textos de cronistas dos séculos XVI e XVII, extraídos de seu contexto original, como por exemplo escritos de Pero Vaz de Caminha, Pero de Magalhães Gândavo e Fernão Dias Paes. A interferência do poeta, para além da atribuição dos títulos dos poemas, consiste somente em modificações de forma e ritmo⁷⁵. A partir de “Poemas da Colonização”, outras fontes e vozes são convocadas, inclusive a do próprio poeta. No conjunto da obra é por meio da sátira e, sobretudo, da paródia, que “a história é revista e as perspectivas, invertidas”⁷⁶. Para o poeta brasileiro, “a seriedade estava a cargo da irreverência”⁷⁷, como comenta Jean-Pierre Chauvin. Sobre o projeto de *Pau Brasil*, Vera Lúcia de Oliveira sintetiza: “Reviver os fatos do passado, refletir livre e realisticamente sobre os momentos representativos do processo de formação de uma consciência nacional e sobre os tantos aspectos e conteúdos da história, passada e presente, constitui a raiz do pensamento e do projeto oswaldiano”⁷⁸.

Oswald de Andrade, com sua “poética da radicalidade”⁷⁹ inaugurada em *Pau-Brasil*, causa profundo impacto no cenário literário e artístico brasileiro da década de 1920. O escritor coloca em prática e em curso uma verdadeira revolução estética, marcada pelo desejo de atribuir valor literário à fala coloquial, em oposição à erudição e às normas poéticas da escola parnasiana e do academicismo dominantes na literatura brasileira de então. Observa-se na obra do autor, um “movimento pendular de *destruição/construção*”, como aponta Haroldo de Campos.

Daí a importância que tem, para o poeta, o *ready made* linguístico: a frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária [...]. O *ready made* contém

⁷³ FONSECA, Maria Augusta. Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, dez. 2004, p. 129. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/l/article/view/25416>. Acesso em: 23 de setembro de 2017.

⁷⁴ As nove sessões de *Pau Brasil* são: “História do Brasil”, “Poemas da Colonização”, “São Martinho”, “rpl”, “Carnaval”, “Secretários dos Amantes”, “Postes da Light”, “Roteiro das Minas” e “Loyde Brasileiro”.

⁷⁵ Ver FONSECA, Maria Augusta. Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil. Op. cit., p. 133.

⁷⁶ OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP; Blumenau, SC: FURB, 2002, p. 78.

⁷⁷ CHAUVIN, Jean Pierre. Oswald de Andrade e a subversão da memória. *Patrimônio e memória*, São Paulo, Unesp, v. 11, n.1, janeiro-junho 2015, p. 186.

⁷⁸ OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. Op. cit., p. 104.

⁷⁹ “Uma Poética da Radicalidade” é o título do prefácio, escrito por Haroldo de Campos, para ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 1991 (Obras completas de Oswald de Andrade), p 7-53.

em si, ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem⁸⁰.

Mais uma vez, recorreremos à citação de uma divertida carta de Mario de Andrade, de 1924, destinada a Tarsila do Amaral, para sublinhar a grande repercussão de *Pau Brasil* na época de seu lançamento⁸¹:

Estou inteiramente pau-brasil e faço uma propaganda danada do paubrasilismo. Em Minas, no Norte, Pernambuco, Paraíba, tenho amigos que estão paubrasileirando. Conquista importantíssima é o Drummond, lembrás-te dele, um daqueles rapazes de Belo Horizonte. Está decidido a paubrasileirar-se e escreve atualmente um livro de versos com o maravilhoso nome de *Minha Terra Tem Palmeiras*.⁸²

Triste Trópico e Tudo é Brasil também parecem aderir, através da citação da imagem da bandeira Pau Brasil, assim como do método de reemprego de materiais e da postura satírica assumidos pelos filmes, muitos anos depois, ao *paubrasilismo* e ao seu desdobramento, a antropofagia cultural. Publicado no primeiro número da *Revista da Antropofagia* em 1928, o “Manifesto Antropófago” pode ser considerado um desenvolvimento do manifesto de 1924, “levando às últimas consequências as posições assumidas no Manifesto Pau-Brasil”⁸³, como escrevem Antônio Cândido e Aderaldo Castello. Com Beatriz Azevedo, podemos dizer que o manifesto “representa a coluna vertebral do *corpus* antropofágico da obra de Oswald de Andrade”⁸⁴, que continua a desenvolver o conceito da antropofagia cultural ao longo das décadas seguintes⁸⁵.

“Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em Totem”, diz um dos aforismos do manifesto, datado como “ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”⁸⁶. Incorporando um vocabulário freudiano, o poeta propõe lançar um novo olhar à prática histórica da antropofagia, a partir de um viés

⁸⁰ CAMPOS, Haroldo de. Uma Poética da Radicalidade. Op. cit., p. 25.

⁸¹ A grande repercussão da obra na década de 1920 foi acompanhada por muitas polêmicas. Sobre a recepção crítica de *Pau Brasil*, ver: OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. Op. cit., p. 95-105.

⁸² ANDRADE, Mário de. Carta a Tarsila do Amaral, de 1 de dezembro de 1924. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001, p. 86-88.

⁸³ CÂNDIDO, Antônio, CASTELLO, Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira, v. 3: Modernismo*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1964, p. 65.

⁸⁴ AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016, p. 46.

⁸⁵ Como escreve Beatriz Azevedo: “Além de estar exposta nas obras de ficção, no manifesto e na tese, a Antropofagia está presente em diversos artigos e pequenos ensaios, como “Meu Testamento” (1944), “A Marcha das Utopias” (1953), “Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem Cordial” (1950), “Variações Sobre O Matriarcado”, “Ainda o Matriarcado”, “O Achado de Vespúcio” e “O Antropófago”. [...]. O tema da Antropofagia avança até a última obra publicada em vida pelo autor, em 1954, *Um Homem Sem Profissão*.” (AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*. Op. cit., p. 46).

⁸⁶ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. Op. cit., p. 360.

positivo, reconhecendo-a como um comportamento ameríndio autêntico e não colonizado – como totem (símbolo sagrado e respeitado) –, buscando, assim, resgatá-la do lugar intocável de tabu, que a prática assumiu para as culturas ocidentais. A vingança e a magia, motores do ritual antropofágico Tupinambá que devora o inimigo e incorpora suas forças⁸⁷, equivalem, na formulação de Oswald, à justiça ou à ciência das sociedades ocidentais. Como destaca Haroldo de Campos,

O “índio” oswaldiano não era o “bom selvagem” de Rousseau, acalentado pelo Romantismo e, entre nós, “ninado pela suave contrafação de Alencar e Gonçalves Dias”. Tratava-se de um *indianismo às avessas*, inspirado no selvagem brasileiro de Montaigne (*Des Cannibales*), de um “*mau selvagem*”, portanto, a exercer sua crítica (devoração) desabusada contra as imposturas do civilizado.⁸⁸

Como o próprio *Manifesto Antropófago*, *Triste Trópico* também traz a antropofagia ameríndia como temática. Ao atualizar um imaginário do Brasil colonial, a narração de *Triste Trópico* nos conta que o próprio Dr. Arthur, ao conviver com os nativos na Serra do Escorpião, “precisou se acostumar a comer carne humana dos inimigos”. Invertendo as hierarquias entre culturas, é Dr. Arthur quem se adapta à cultura indígena local, antropofágica, tornada dominante. Inversão também notável, por exemplo, no trecho:

Quando visitantes lhe perguntavam como era a gente da Europa, dizia: são monstros aéreos, peludos, com a cabeça furada, deixando escapar fumo de tabaco, são pernetas, suas unhas tem um metro de comprimento e tem um corpo aveludado como o do morcego.

Desta forma, o filme reforça a relativização do que seria selvagem ou civilizado, primitivo ou avançado, ao espírito de muitos versos de Oswald de Andrade⁸⁹. Ambos os trechos citados acima são construídos a partir de transformações de relatos de viajantes europeus dos séculos XVI e XVII que, originalmente, referiam-se, evidentemente, aos índios. O filme de Arthur Omar também se vale, portanto, da mesma estratégia utilizada por Oswald, tanto em *Pau Brasil* quanto na *Revista da Antropofagia*, de retomar e desviar estes textos históricos que descrevem,

⁸⁷ A antropofagia ritual ameríndia descrita em relatos dos séculos XVI e XVII, estudada nos domínios da antropologia e da história, é o tema do influente livro do historiador francês Alfred Métraux, *La religion des Tupinambás*, que foi a principal fonte de Arthur Omar para a realização do texto de *Triste Trópico*. Na obra, o autor reforça, a partir do estudo dos relatos europeus, que a vingança familiar é a principal motivação e impulso das ações bélicas e do ritual da antropofagia dos povos Tupinambás. A vingança é, portanto, um elemento central para a compreensão da lógica de organização social dos grupos ameríndios que ocupavam a região do Brasil antes da colonização. (Ver MÉTRAUX, Alfred. *La religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus tupi-guarani*. Paris: PUF, 2014).

⁸⁸ CAMPOS, Haroldo de. Uma Poética da Radicalidade. Op. cit., p. 44

⁸⁹ Como, por exemplo, percebemos no conhecido poema “Erro de Português” (1925): “Quando o português chegou / Debaixo duma bruta chuva / Vestiu o índio / Que pena! / Fosse uma manhã de sol / O índio tinha despido / O português.” (ANDRADE, Oswald. *Obras completas VII - Poesia Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 115).

com fascínio e horror, o rito antropofágico e outros costumes de etnias nativas.

Metaforizada, a antropofagia cultural é a “atitude de devoração crítica”⁹⁰, que inverte hierarquias, que incorpora e transforma, em um processo de transfiguração. Através do “Manifesto Antropófago”, Oswald continua a explorar o caráter experimental de sua escrita, calcada na síntese e no humor, para desenvolver uma reflexão sobre o Brasil, mas não somente. A antropofagia traz uma crítica ampla à civilização ocidental moderna, capitalista e patriarcal e se configura como uma proposta política de caminho alternativo. Como declara o último aforismo do manifesto:

Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama⁹¹.

Quase trinta anos depois, em 1954, Oswald de Andrade afirma: “Adotei de há muito um completo ceticismo em face da civilização ocidental que nos domou. Acredito que ela está nos seus últimos dias, vindo à tona a concepção oposta – a do homem primitivo que o Brasil podia adotar como filosofia”⁹². Um pouco adiante no texto, o autor complementa: “Evidentemente, o que eu quero não é o retorno à taba e sim o primitivo tecnizado”⁹³. Diante do que considera o fracasso da modernidade ocidental, Oswald propõe um retorno ao primitivo, ao momento que antecede à violência da colonização e seu consequente projeto considerado civilizatório, à base da força. Mas como ressalta, não se trata de uma simples volta nostálgica ao passado, mas de buscar, nele, uma outra perspectiva para pensar o futuro. A antropofagia propõe uma nova lente para pensar o que virá pela frente, para se chegar a uma nova forma de organização social no Brasil, que teria muito a aprender com seus antepassados Tupinambás.

A literatura crítica sobre a obra de Oswald é extensa e riquíssima, mas o que interessa aqui é pensar a antropofagia cultural tal como praticada nos filmes em questão. É importante lembrar que, ao longo da década de 1960, depois de décadas de ostracismo, ocorre um importante retorno à antropofagia oswaldiana por parte dos grupos artísticos vanguardistas brasileiros. Sobre o impacto do encontro com a obra do poeta, no início da década de 1960, Rogério Sganzerla declara:

⁹⁰ CAMPOS, Haroldo de. *Uma Poética da Radicalidade*. Op. cit., p. 27.

⁹¹ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. Op. cit., p. 360.

⁹² ANDRADE, Oswald apud AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*. Op. Cit., p. 54.

⁹³ *Ibid.*, p. 55.

Quando eu cheguei aqui [em São Paulo] em 1961, eu então jovem estudante na capital paulista, queria procurar conhecer, sobretudo, o cinema, mas também, mais do que isso, a literatura. E de imediato eu me confrontei com uma publicação, uma reprodução do “Manifesto antropofágico”, e aquilo praticamente me transformou completamente. Foi entre março e abril de 1961. Me lembro que eu fiquei tão motivado que procurei até desenvolver, tentar aplicar aquelas teorias, *Tupi or not Tupi, Quem atingiu, atingiu*, a revolução antropofágica do olhar com olhos livres.⁹⁴

De fato, esta influência antropofágica é notável – através do desejo de ruptura e experimentação radical, da prática da intertextualidade ou da temática da relação entre nacional e estrangeiro – no conjunto da obra de Sganzerla. *Tudo é Brasil*, no ano de 1998, ganha um prêmio de melhor “colagem antropofágica” no Festival de Brasília. O artista gráfico Rogério Duarte, júri da edição do festival, na época, declara: “o prêmio foi uma homenagem a Oswald de Andrade e também ao trabalho de Rogério Sganzerla, como antropófago”⁹⁵.

Glauber Rocha revela em diversos textos e cartas, a partir do final dos anos 1960, seu entusiasmo com a retomada, em curso, do pensamento de Oswald de Andrade. Em “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”, texto de 1969, ele escreve, por exemplo:

O tropicalismo, a descoberta da antropofagia, foi uma revelação: provocou uma consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental [...], aceitamos [...] a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa, mas também a transformação mediante os *nostri succhi* e através da utilização e elaboração da política correta. É a partir deste momento que nasce uma procura estética nova, e é um fato recente.⁹⁶

Para Glauber, em sua busca por uma revolução descolonizadora, ao mesmo tempo estética e política, a descoberta da antropofagia cultural oswaldiana cumpre um papel importante, ao sublinhar a tomada de consciência de que a cultura ocidental é inevitável – parte constituinte da América Latina – e, ao mesmo tempo, apontar para um caminho de criação estética diferenciada, própria, que se faz, justamente, através da inclusão deste outro inescapável. “Sou um comedor de mitos antropofágico dialético”⁹⁷, afirma Glauber em carta para Peter Schumann, escrita em 1976. Já em carta para Zuenir Ventura, datada de 1974, ele diz: sou “materialista, histórico e dialético porque acredito na ciência e no saque”⁹⁸.

⁹⁴ Depoimento de Rogério Sganzerla presente no filme *Mr. Sganzerla, Os signos da luz* (Joel Pizzini, 2011), aprox. aos 19 min. 30 seg. do filme.

⁹⁵ PREMIAÇÃO antropofágica. Correio Braziliense, Brasília, 20 de outubro de 1998. Disponível em: cinemabrasil.org.br/brasil.98/outros.htm. Acesso em: 26 de maio de 2015.

⁹⁶ ROCHA, Glauber. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 150.

⁹⁷ ROCHA, Glauber. Carta a Peter Schumann, janeiro de 1976. In: BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 570.

⁹⁸ ROCHA, Glauber. Carta a Zuenir Ventura, janeiro de 1974. In: BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. Op. cit., p. 481.

Em *História do Brasil*, assim como em *Triste Trópico* e *Tudo é Brasil*, Oswald também é diretamente convocado na montagem, assumindo papel de destaque. Em uma das poucas pausas da narração, aos 60 minutos do filme, vemos a capa do catálogo da Exposição da Semana de Arte Moderna de 1922, sobre a qual passa um letreiro no qual se lê: “A cultura (inter)nacional: a arte nacional e seus apoios estrangeiros. As metamorfoses de Oswald de Andrade” (fig. 2a e b). Após um silêncio, sobre a imagem ouvimos a voz da narração em *off*:

Onze de fevereiro de 1922, um grupo de intelectuais, liderados pelos escritores Mario de Andrade e Oswald de Andrade, encenam em São Paulo a primeira semana de arte moderna. Os modernistas combatem a cultura parnasiano-simbolista da classe dominante e liberam a força revolucionária da mitologia popular.

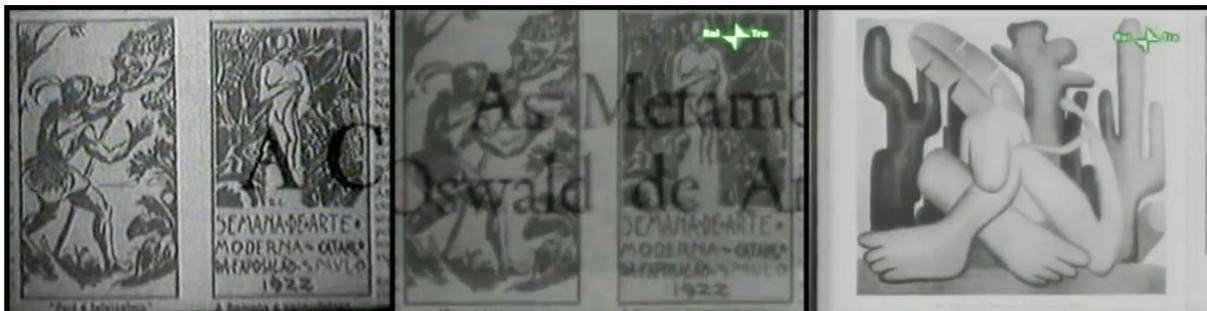
Na parte final da narração, vemos ilustrações, em fundo branco, de representações de mitos populares brasileiros como o Saci Pererê e a Mula sem Cabeça. Poucos minutos depois, vemos uma reprodução do quadro “Abaporu” (que significa “antropófago” em Tupi-Guarani⁹⁹), de Tarsila do Amaral (fig. 2c), enquanto a narração comenta que “o povo não reconhece na revolução linguística modernista o espelho estético da sua inconsciência”. Outros quadros de Tarsila são utilizados também em outras sequências do filme¹⁰⁰, reforçando o destaque que é dado ao modernismo brasileiro.

É na parte final de *História do Brasil*, entretanto, no diálogo que se desenvolve entre os cineastas sobre questões ligadas à situação vivida pelo país no início dos anos 1970, que Glauber revela mais direta e enfaticamente a importância que atribui à Oswald de Andrade. Além de mencioná-lo mais de uma vez para tratar de questões específicas, o cineasta declara no filme: “O único pensamento político avançado que tem no Brasil que eu conheço é o do

⁹⁹ Tarsila do Amaral narra o episódio de origem tanto do quadro “Abaporu”, quanto do movimento da Antropofagia, em reportagem para o *Correio da Manhã*, de 1969, na qual diz: “A 12 de janeiro de 1928, para o aniversário do Oswald de Andrade, terminei um quadro para presentear-lo. Pinte até altas horas. Quando acordei, eu mesma fiquei um pouco assustada. E Oswald também se impressionou. Mas que coisa estranhíssima – dizia – como é que você teve a ideia de fazer isso? Parece-me um Antropófago. No dia seguinte Oswald chamou o Raul Bopp para ver o quadro. Aí me perguntaram se poderiam chamar aquilo de antropófago. Respondi: esperem um instante, vou buscar meu dicionário de Tupi-Guarani. E foi no dicionário de Montoya, que tenho até hoje, que descobri a palavra chave: ABA-PORU”. (JAYME, Maurício. *Tarsila, pau brasil, antropofagia e pintura social*. Rio de Janeiro, *Correio da Manhã*, 10 de abril de 1969. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/100828. Acesso em: 25 de setembro de 2017).

¹⁰⁰ A reprodução do quadro, *Segunda Classe* (de Tarsila do Amaral, 1933) é apresentada a partir de enquadramentos que recortam, sucessivamente, os diversos personagens representados no quadro original. As imagens são mostradas enquanto a voz da narração fala do programa republicano de Benjamin Constant e enquanto nos diz que mais de 500 mil pessoas foram trazidas da África para o Brasil, entre 1840 e 1850, período em que o tráfico já era uma atividade ilegal. A montagem reforça, a partir dos rostos tristes que encaram o espectador, que a profunda desigualdade social brasileira é fruto direto da história do país, sobretudo, do longo passado escravista. No diálogo entre os diretores, já na parte final do filme, vemos o quadro *O Mamoeiro* (de Tarsila do Amaral, 1925), que representa uma colorida paisagem tropical, enquanto se discute a atuação do Partido Comunista no Brasil, em 1964 (ano do golpe).

Oswaldo de Andrade, porque é o único que produz ideologia”.



Fotogramas de *História do Brasil*. Fig. 2a (à esquerda) e 2b (ao centro): Sobre a imagem do catálogo da Exposição da Semana de Arte Moderna de 1922 atravessa o letreiro, que a cruza da direita para a esquerda. Fig. 2c (à direita): Reprodução do quadro “Abaporu” (Tarsila do Amaral, 1928).

Em suas complexas orquestrações para representar e pensar a realidade brasileira, Glauber, Medeiros, Omar e Sganzerla retomam materiais diversos – imagens, sons, textos e referências. Em sintonia com o pensamento oswaldiano apresentado no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e desenvolvido no “Manifesto Antropófago”, cada um dos filmes retoma, com diferentes intensidades, a cultura ameríndia, a experiência da colonização, do carnaval e da religião. As diversas narrativas se constituem “sem perder de vista o Museu Nacional”, reforçando que o que “fizemos foi o Carnaval” e considerando uma grande heterogeneidade de elementos:

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.¹⁰¹

É importante ressaltar que a poética de Oswald de Andrade é marcada pela montagem de frases curtas, justapostas sem conectivos, isto é, pelo uso da parataxe. Seu estilo, mesmo quando não se baseia em citações (como no caso da primeira parte de *Pau Brasil*), é caracterizado por um aspecto de colagem, de junção de imagens distintas, colocadas lado a lado. Por seu caráter fragmentário, de texto-montagem, Kenneth Jackson compara a forma de composição de Oswald a um álbum de fotografias, assim como, justamente, à “prosa cinematográfica”¹⁰². De forma análoga, Jacques Rancière também aproxima o estilo de Blaise Cendrars em “*Profond aujourd’hui*”, muito semelhante ao dos manifestos de Oswald, às “frases igualmente paratáticas”¹⁰³ da jovem arte cinematográfica de Jean Epstein. Pois, ainda segundo Rancière,

¹⁰¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil. In: MENDONÇA TELES, Gilberto (Org.), *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Op. cit., p. 330.

¹⁰² JACKSON, Kenneth. *A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 20-21.

¹⁰³ RANCIÈRE, Jacques. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique éditions, 2003, p. 55.

essa sintaxe paratática, « nós poderíamos também chamá-la de montagem, ampliando a noção para além de sua significação cinematográfica restrita”¹⁰⁴.

Os cineastas montadores atualizam, portanto, o projeto político da antropofagia, bem como um método de abordagem dos materiais, contidos no estilo de Oswald. Assim, a própria estratégia da compilação pode ser entendida, em *História do Brasil, Triste Trópico*, e também em *Tudo é Brasil*, como um método antropofágico de criação cinematográfica, reforçado pela referência a Oswald de Andrade, contida nas próprias obras. Trata-se de uma atitude crítica sobre os diversos materiais, na qual a questão da linguagem, da liberdade da pesquisa estética, é fundamental, tendo a identidade e a história brasileiras como temáticas centrais. Antropofágicos, os filmes inspiram-se na postura de radicalidade e experimentação do poeta modernista, para elaborar narrativas que se baseiam em estratégias de apropriação e transformação e, assim, desenvolvem pensamentos sobre a identidade, que se desdobram em múltiplas camadas, dentre elas, e comuns aos três filmes: a da identidade nacional, em si, e a da identidade da própria linguagem cinematográfica brasileira.

Identidade-alteridade, entre nacional e estrangeiro

A forma como a noção de identidade é entendida e abordada pelos cineastas, assim como na concepção oswaldiana, está intimamente associada à da alteridade. Vale lembrar que o debate sobre o tema da identidade nacional é uma constante que se renova em diferentes períodos históricos da produção cultural e acadêmica brasileiras. Como afirma Renato Ortiz, diferentes autores

concordam que seríamos diferentes de outros povos ou países, sejam eles europeus ou norte-americanos. Neste sentido, a crítica que os intelectuais do século XIX faziam à “cópia” das ideias da metrópole é ainda válida para os anos 1960, quando se busca diagnosticar a existência de uma cultura alienada, importada dos países centrais. Toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença.¹⁰⁵

A longa tradição de pensar a singularidade brasileira enquanto diferença aproxima manifestações culturais, escolas e contextos históricos diversos. Na busca pelos traços distintivos da cultura brasileira, a revisão histórica, o retorno ao passado, sobretudo, às origens,

¹⁰⁴ Ibid., p. 58. Trad. nossa. Texto original : "Cette syntaxe, on pourrait aussi l'appeler montage, en élargissant la notion au-delà de sa signification cinématographique restreinte".

¹⁰⁵ Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 7.

é uma estratégia frequente, já que “o tema da identidade está associado à formação da nação”¹⁰⁶. Porém, os modos e estratégias para definir o que seriam estas diferenças são extremamente discrepantes, muitas vezes, antagônicos entre os movimentos e períodos.

A obsessão dos brasileiros pela noção de “empréstimo cultural”, como ressalta o sociólogo Ruben George Oliven, é vista com estranhamento por intelectuais estrangeiros. Afinal, “os empréstimos culturais são uma constante em qualquer cultura” e “a dinâmica cultural implica um processo de desterritorialização e reterritorialização”¹⁰⁷. Uma das formas de se compreender essa insistência em definir a identidade brasileira a partir de uma perspectiva comparativa, entretanto, é considerar a força do trauma da colonização na experiência brasileira, assim como a marginalização, ainda vigente, do país em relação ao equilíbrio de forças global. Séculos de servidão e dependência da metrópole portuguesa, e o posterior lugar de país subdesenvolvido ou de Terceiro Mundo (ambas classificações comparativas) assumido pela nação, geram uma crise de identidade histórica, retomada em diversos contextos.

É interessante notar que a própria obra de Oswald de Andrade foi frequentemente questionada sobre sua brasilidade e real originalidade, se comparada às vanguardas europeias, como o surrealismo ou o futurismo por exemplo. Da mesma forma, diversas obras críticas importantes se ocuparam em defender o autor de acusações de não autenticidade, diferenciando-o dos movimentos europeus dos quais foi contemporâneo. Independentemente da polêmica e dos argumentos produzidos, a questão causa estranhamento e podemos nos perguntar sobre o que faz com que ela seja formulada. O que motiva esse esforço intelectual em dissecar as referências que se misturam na obra de Oswald de Andrade e em verificar se, para além delas, sobraria algo de específico? São os autores europeus ou dos países considerados centrais, de modo geral, tão questionados quanto os autores brasileiros sobre como se diferenciam das influências que os formam, dos diálogos que travam, enfim, dos empréstimos culturais que efetuam em suas obras? Não seria essa discussão sobre a originalidade da obra do poeta brasileiro sintoma desse lugar de fala periférico, em que não basta ser (ser brasileiro / ser criação), mas é preciso dar provas de uma identidade própria, se diferenciar em relação a um outro?

¹⁰⁶ OLIVEN, Ruben George. Cultura brasileira e identidade nacional (O eterno retorno). In: MICELI, Sergio (Org.). *O que ler na ciência social brasileira*. Volume IV. São Paulo: Editora Sumaré; Brasília, DF: CAPES, 2002, p.16.

¹⁰⁷ Ibid., p. 21.

Oswald de Andrade e o modernismo brasileiro se inscrevem na longa tradição cultural de questionamento do que é o Brasil e a cultura brasileira. Segundo a perspectiva do autor, é preciso destruir o *status quo* e encontrar novas maneiras de ver e de ser. Quando o poeta brasileiro lança seu olhar para a origem da conquista portuguesa, ele a vê como ato original de violência e etnocídio. “Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”, diz uma das frases do “Manifesto Antropófago”. Assumindo o ponto de vista dos índios, portugueses e europeus são definidos como inimigos. É a partir da perspectiva dos vencidos (e da valorização de suas formas de resistência), atento aos “ecos de vozes que emudeceram”¹⁰⁸, como escreve Walter Benjamin, que se pode construir uma nova realidade, em dissonância com a modernidade ocidental. Para Oswald de Andrade, a identidade nacional evocada não é purista e se faz na relação com o outro. Nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro, a antropofagia oswaldiana propõe “comer o inimigo não como forma de “assimilá-lo”, torná-lo igual a Mim, ou de “negá-lo” para afirmar a substância identitária de um Eu, mas tampouco transformar-se nele como em um *outro Eu*, mimetizá-lo”, o objetivo seria o de “transformar-se, justo ao contrário, *por meio* dele, transformar-se em um *Eu Outro*, autotransfigurar-se com a ajuda do contrário”¹⁰⁹.

O que está em questão é justamente este *Eu Outro*, um eu aberto a transformações, desejoso de alteridade, pronto a devorar o inimigo (e também o amigo). “Tupi or not Tupi, that’s the question”, talvez a formulação mais conhecida de Oswald, reflete esta problemática. O autor defende que precisamos “descabralizar”¹¹⁰ e *tupinizar* o Brasil. Entre “tupi *or not* tupi”, Oswald responderia tupi com certeza, *to be* tupi é uma meta declarada. “O índio é que nos deveria inspirar em todos os atos de patriotismo”¹¹¹, segundo o poeta. Mas o índio não é menos outro. Aliás, outro que continua sendo cada vez mais exterminado no Brasil do século XXI. O movimento em direção ao tupi – signo que designa um tronco linguístico compartilhado por diversas etnias indígenas da costa brasileira antes da colonização e que representa o conjunto de culturas ameríndias identificadas como Tupi-Guarani – é uma projeção para o futuro e tem caráter utópico. Trata-se de se distanciar de um outro (europeu), que também sou eu, em direção

¹⁰⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Obras Escolhidas v.1, Mágia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 242.

¹⁰⁹ CASTRO, Eduardo Viveiros de. Que temos com isso?. In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*. Op. cit., p. 15-16.

¹¹⁰ Em entrevista de 1950, a Milton Carneiro, Oswald de Andrade declara: “Precisamos, menino, desvespuciar e descolombizar a América e descabralizar o Brasil”. (ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 2009, p. 287).

¹¹¹ ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*. Op. cit., p. 286.

a outro eu (ameríndio), que também é outro. Referindo a *Pau Brasil*, Maria Augusta Fonseca define

o “Cancioneiro de Oswald de Andrade” como uma leitura da diferença brasileira, seu caráter vacilante, bem traduzindo a porosidade da cultura e da língua, suas projeções ambíguas, a feição híbrida do cá. De novo o problema: *é e não é*, a resumir descompassos¹¹².

No debate travado nos anos 1960 e 1970 sobre o subdesenvolvimento brasileiro e latino-americano, o pensamento sobre a diferença brasileira ganha grande ressonância. É possível notar ecos do pensamento oswaldiano, por exemplo, no influente texto do crítico cinematográfico Paulo Emílio Salles Gomes, “Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento”, publicado em 1973, quando o autor diz: “Não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”¹¹³.

Respondendo ao dilema hamletiano brasileiro, destaca-se, em diversas correntes do pensamento social sobre o Brasil, o reconhecimento do sincretismo como núcleo da cultura nacional. “Pela própria história”, segundo Oliveira, foi “no cruzamento, na junção, no ecletismo”, que o país “encontrou o seu modo privilegiado de exprimir-se”¹¹⁴. Nas palavras de Oliven, “uma das riquezas da dinâmica cultural brasileira é justamente a capacidade de digerir criativamente o que vem de fora, reelaborá-lo e dar-lhe um cunho próprio que o transforma em algo diferente e novo”¹¹⁵. Em uma identidade híbrida, multicultural, como a brasileira, a identidade está justamente na mistura, na montagem. “Só me interessa o que não é meu” pois, nessa perspectiva, nada é meu. Ao mesmo tempo, se nada é ontologicamente meu, tudo pode ser, e a questão está na forma como me apropriado das coisas ou, mais ainda, como me transfiguro através delas. O interesse pelo que não é meu, “Lei do homem. Lei do antropófago”¹¹⁶, deve ser entendido a partir da ambiguidade deste “não é meu”, ambiguidade entre *é não é*, entre ser e não ser. Não é, mas também é. É esta leitura da frase que é transposta para os filmes em questão.

Nos filmes de reemprego o Eu do próprio filme é construído a partir de Outros, ou seja, os materiais produzidos para discursos diversos e anteriores. *História do Brasil*, *Triste Trópico*, assim como *Tudo é Brasil*, espelham, portanto, em suas composições, o ethos híbrido da

¹¹² FONSECA, Maria Augusta. *Tai: é e não é – Cancioneiro Pau Brasil*. Op. cit., p. 127-128.

¹¹³ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. Op. cit., p. 90.

¹¹⁴ OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. Op. cit., p.14.

¹¹⁵ OLIVEN, Ruben George. *Cultura brasileira e identidade nacional (O eterno retorno)*. Op. cit., p. 21.

¹¹⁶ ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago*. Op. cit., p. 353.

formação brasileira, seu caráter de identidade-montagem. Mas a alteridade dos materiais apropriados também pode ser questionada. Em *História do Brasil* são retomados, por exemplo, os próprios filmes de Glauber Rocha (como *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Maranhão 66* e *Terra em Transe*), além de outros filmes do Cinema Novo. Se essas imagens não são, *à priori*, do filme, mas se transfiguram nele, elas são de Glauber Rocha. No caso de *Triste trópico*, entre os múltiplos materiais empregados no filme, há as fotos de viagem pessoais de Arthur Omar, além de um filme de família, realizado por seu avô, também Arthur, em que sua mãe, ainda criança, figura como personagem central. Trata-se, então, de acervos pessoais, íntimos. Essa procedência pessoal não é, porém, revelada no filme, e os materiais são utilizados para contar a história de um outro personagem, ficcional, um médico cuja história rocambolesca nada tem a ver com a do autor, mas que também se chama Arthur! Para além de serem filmes de compilação, a dialética entre identidade e alteridade se desdobra e é trabalhada em várias camadas nas obras.

Sobre a relação entre nacional e estrangeiro, cara à antropofagia oswaldiana, *Triste Trópico*, como vimos anteriormente, retoma documentos – literários e imagéticos – sobre o Brasil dos séculos XVI e XVII, feitos a partir do olhar europeu que “descobre” a América e os índios. O título do filme faz referência à conhecida obra *Tristes Trópicos* de Claude Lévi-Strauss, uma pesquisa de campo que também se configura, de certa forma, como um relato de viagem focado nos grupos ameríndios brasileiros, sob outra perspectiva etnográfica, relativista, já em meados do século XX. Como escreve o próprio Lévi-Strauss nas primeiras linhas a obra: “Eu odeio as viagens e os exploradores. E aqui estou prestes a contar minhas expedições”¹¹⁷. A temática etnográfica, portanto, é apresentada e trabalhada em *Triste Trópico* a partir de discursos europeus diversos. Como escreve Robert Stam:

Assim o filme se insere na extensa discussão sobre a problemática relação cultural do Brasil com a Europa [...], uma discussão que passa por frequentes metamorfoses e mudanças de rótulos: “Nacionalismo”, “Modernismo”, “Tropicalismo”. *Triste Trópico* não é um filme Tropicalista, entretanto, ele é antes uma reflexão distanciada sobre toda a noção dos “trópicos” como outro da Europa, como algo exótico.¹¹⁸

No caso de *História do Brasil*, não há presença de um olhar estrangeiro propriamente dito.

¹¹⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris: Union générale d'éditions, 1962, p. 5.

¹¹⁸ STAM, Robert. On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema. In: JOHNSON, Randal; STAM Robert (Org.). *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995, p. 307. Trad. nossa. Texto Original: “Thus the film inserts itself within the extended discussion of Brazil's problematic cultural relationship to Europe [...], a discussion undergoing frequent metamorphoses and changes of etiquette: 'Nationalism,' 'Modernism,' 'Tropicalism'. *Triste Trópico* is not a Tropicalist film, however, it is rather a distanced reflection on the whole notion of the “tropics” as Europe's other, as something exotic”.

Além de imagens feitas por brasileiros, majoritariamente com temáticas nacionais, de procedências diversas, há apenas trechos do filme cubano *La pelea cubana contra los demonios* (Tomaz Gutierrez Alea, 1971). Este, porém, não é tratado como outro/estrangeiro no filme, mas representante de uma mesma identidade latino-americana. Os estrangeiros, declarados inimigos – dos colonizadores portugueses aos imperialistas norte-americanos –, compõem uma temática que perpassa a narração, mas não tem direito à primeira pessoa em *História do Brasil*. São Outros que não parecem se misturar com o Eu. Entretanto, para Glauber Rocha, como é possível notar em seus escritos, a própria linguagem cinematográfica canônica é considerada como estrangeira. Em texto de 1970, por exemplo, ele escreve:

O cineasta do Terceiro Mundo não deve ter medo de ser “primitivo”. Será *naif* se insistir em imitar a cultura dominante. Também será *naif* se se fizer patrioteiro! Deve ser antropofágico, fazer de maneira que o povo colonizado pela estética comercial/popular (Hollywood), pela estética populista/demagógica (Moscou), pela estética burguesa/artística (Europa) possa ver e compreender a estética revolucionária/popular que é o único objetivo que justifica a criação tricontinental. Mas, também é necessário criar essa estética. [...] A estética revolucionária/popular, entretanto, é uma utopia.
O cinema tropicalista, todavia, é o lado virgem desta utopia.¹¹⁹

A preocupação em construir uma estética própria, não só brasileira, como latino-americana e, cada vez mais, tricontinental – com o projeto glauberiano de integração política e estética das cinematografias dos países pobres da América, África e Ásia¹²⁰ – é constante no pensamento do cineasta. Vem daí, da preocupação em buscar uma expressão cinematográfica singular, em construir essa utopia, o grande interesse de Glauber Rocha pela filosofia antropofágica oswaldiana. Não adianta, “será *naif*”, negar as linguagens cinematográficas hegemônicas, hollywoodiana sobretudo (atacada por Glauber em muitas ocasiões), mas também europeia. São estéticas dos outros, mas já fazem parte de nós. A questão, portanto, é como transformar a própria linguagem, a própria estética, a partir de subversões, invenções, de um processo de americanização capaz de criar a “estética revolucionária/popular”, “nossa”. É no início dos anos 1970, exilado em Cuba, tomado por estas preocupações, que Glauber, em parceria com Medeiros, se lança pontualmente na experimentação a partir de imagens já existentes, com a realização de *História do Brasil*.

Vinte anos mais tarde, em *Tudo é Brasil*, de Rogério Sganzerla, o nacionalismo e a temática

¹¹⁹ ROCHA, Glauber. Das sequóias às palmeiras 70. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit., pp. 236-237.

¹²⁰ Sobre o projeto de Cinema Tricontinental de Glauber Rocha, proposta de integração estética e política das cinematografias da América Latina, África e Ásia, ver, por exemplo, CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 – 1974)*. 2007. 274p. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

etnográfica se reapresentam. A narração de Orson Welles, através dos extratos de emissões radiofônicas e depoimentos, estabelece imediatamente uma perspectiva estrangeira sobre o Brasil. Ouvimos as palavras Brasil/*Brazil/Brazilian* mais de cinquenta vezes ao longo do filme, além destas aparecerem por escrito em imagens e o país ser o tema central da trilha sonora que reúne clássicos da música popular brasileira, como *Aquarela do Brasil* e *Brasileirinho*. No filme, Welles busca mostrar o país e, sobretudo, o samba, para seus ouvintes estadunidenses, “*the neighbors of the North*”. *Tudo é Brasil* parte, portanto, de um olhar que vem de fora, frequentemente marcado por estereótipos e representante de um discurso oficial. Afinal, o cineasta e ator não vem ao Brasil somente para filmar os episódios de *It's All True*, mas também como “embaixador da boa vizinhança”, escolhido pelo *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA). Os trechos de falas ouvidos são repletos de frases que exaltam a grande nação brasileira, com suas “flores, insetos, animais... Tudo em inacreditável quantidade” (“*the flowers, the insects, the animals. All in unbelievable profusion*”). Afirmações, muitas vezes, desconstruídas e subvertidas pela montagem.

Orson Welles: Dizem aqui no Rio que o samba é a alma do Brasil. É um dito popular, e como muitos ditos populares, pode ser mal-entendido. Pode nos fazer crer, por exemplo, que os brasileiros só querem saber de dançar e cantar. Mas isso não é verdade, como muitos brasileiros te dirão.

Carmen Miranda: Isso mesmo, Orson. É verdade. O Brasil é um país grande, muito grande.

Welles: Realmente é, e maravilhoso.

Miranda: Eu gosto muito e todos os brasileiros gostam muito.

Welles: Eu percebi isso Carmen. Alguns gostam dos sertões do Norte, outros [...] do Sul, alguns das cidades portuárias ao longo da costa, outros as florestas do interior. Mas todo brasileiro gosta do Brasil, como você diz. Muito.¹²¹

Se o diálogo entre Orson Welles e Carmen Miranda – por sua vez, embaixadora da boa vizinhança do Brasil nos Estados Unidos – tem caráter oficial e reforça estereótipos, o filme que Welles está filmando sobre o samba “armou a Praça XI no estúdio da Cinédia”, como nos diz um depoimento de Grande Otelo no filme, e é feito com um elenco de não-atores, negros, verdadeiros agentes do carnaval carioca, com Otelo como protagonista. Como diz o ator em outro depoimento: “os tamborins dos negros que trabalhavam com Orson Welles eram tamborins autênticos de couro de gato”. Planos e fotografias dessas cenas ou filmagens são

¹²¹ Fala originalmente em inglês no filme. Trad. nossa. Original: “Welles: They say here in Rio that the samba is the soul of Brazil. This is a very popular saying, and like many popular sayings, it can be misconstrued. Might leave us to believe, for instance, that Brazilians think seriously of nothing but dancing and singing. This isn't true, as any Brazilians will tell you. / Carmen Miranda: That's right Orson. It is true. Brazil is a big country, a very big country. / Welles: Indeed, it is, and a wonderful one. / Miranda: I like it very much and every Brazilian like it very much. / Welles: I noticed that Carmen. Some like the Sertões of the North, some like [...] the South, some like the port cities along the coast, some like the jungle in the interior. But all Brazilians like Brazil as you say, Carmen. Very much.”

vistos reiteradamente no filme. É possível perceber, portanto, a presença de um duplo olhar estrangeiro de Welles sobre o Brasil: um, que confirma uma visão distanciada sobre um país exótico e reforça um nacionalismo officioso, e outro, que, também exterior, busca uma perspectiva mais etnográfica, mergulhado em um universo popular que lhe é novo.

O que é o cinema?

Se *História do Brasil, Triste Trópico*, assim como *Tudo é Brasil*, permitem ao espectador formular as perguntas: “que Brasil é esse?” ou “quem somos?”, em comum, eles também permitem a elaboração de um outro grupo de questões, como: “que cinema brasileiro é esse?” ou “o que é o cinema?”. Assim como para Oswald de Andrade, atrelada à busca pela identidade nacional há um questionamento sobre a linguagem literária que leva à uma intensa experimentação estética, uma certa noção de identidade do próprio cinema, ligada às expectativas do espectador, está também em jogo nos filmes. As fronteiras e possibilidades da linguagem cinematográfica começam a ser questionadas pela própria radicalidade do método antropofágico de construção que compartilham, mas em cada um dos filmes ela é colocada também, e mais explicitamente, de outras formas.

Triste Trópico é considerado um dos “antidocumentários” de Arthur Omar, termo cunhado pelo próprio Omar em seu artigo “O antidocumentário, provisoriamente”, publicado originalmente em 1972. Trata-se de um manifesto que reclama uma desnaturalização da linguagem hegemônica do cinema documentário e conclama que este deve ser repensado. No texto, Omar defende que as convenções do cinema narrativo ficcional foram incorporadas aleatoriamente ao filme documentário e que este, sem autonomia, apresenta sua “realidade documental como se fosse ficção”. O autor continua:

Mas que filigrana é essa que unifica os dois tipos de filme? [ficção e documentário] Simplesmente o ESPETÁCULO. Ambos se oferecem como espetáculo. A FUNÇÃO-ESPETÁCULO pressupõe um tipo de sujeito que o contempla, e é uma função objetivamente situada dentro de uma trama social, é uma instituição. [...] Essa instituição poderia não ter existido, ela tem uma história, onde se registram as vicissitudes e as motivações da sua formação.¹²² (Grifos do autor)

Nesse movimento de pensar o cinema fora de suas convenções construídas historicamente, *Triste Trópico* repete as estruturas tradicionais do gênero documentário – voz do narrador onisciente em *off*, em tom grave e “neutro”, apoiada por imagens ilustrativas – e, ao mesmo tempo, subverte-as ao longo do filme. A narração que começa aparentemente linear, bifurca-se

¹²² OMAR, Arthur. O Antidocumentário, Provisoriamente. *Revista Vozes*, n.6, Agosto 1978, p. 6-7.

e fragmenta-se crescentemente, ao contar uma história, na verdade, e cada vez mais assumidamente, ficcional. Trama esta, porém, como declara o autor: “construída com material documental, recolhido, não especificamente produzido para este filme, visual e sonoro, sendo que a própria história é retirada, e montada a partir de documentos etnográficos”¹²³. As imagens estabelecem relações múltiplas com a narração, ironizando, questionando, invertendo, se distanciando ou duplicando seu sentido. Os elementos da composição são organizados de forma não-convencional e embaralham frequentes hierarquias. Através desses procedimentos, Arthur Omar abala a crença na imagem e na palavra, em uma suposta verdade do documentário, questiona e satiriza seu modo tradicional de representação. O filme trabalha com uma “espessa zona cinza entre o real e o imaginário”¹²⁴, como sublinha Ismail Xavier, e tem um importante caráter desconstrutivo. Através da exposição do artifício cinematográfico, *Triste Trópico* procura desnudar as convenções.

O crítico José Carlos Avellar, em seu texto “O garçom no bolso do lápis”, datado do ano do lançamento do filme, 1974, argumenta que *Triste Trópico* coloca em cena imagens em sons, entendidos enquanto estímulos visuais e sonoros em estado “puro”. “Sua estrutura faz todo o possível para retirar de cada plano o seu significado interno e concentrar a atenção do espectador no jogo de luzes, sombras, cores, formas e movimentos”¹²⁵. Segundo esta perspectiva, o filme age como desconstrutor não somente da linguagem documental tradicional, mas da própria referencialidade das imagens e sons dos quais se apropria. Mas é importante ressaltar que, praticamente, não há imagens abstratas ou distorcidas ao ponto de perder seu caráter figurativo, em *Triste Trópico*. As imagens apresentam referentes marcantes, assim como a narração e a trilha. Vemos corpos que existiram, pessoas que muitas vezes nos olham, uma criança que ri, outra que chora, uma mulher sobe uma escada, foliões dançam, pessoas são torturadas, etc. Não parece possível esvaziar totalmente a função referencial do que vemos e ouvimos. O que os materiais representam, o que mostram, nos afeta e é importante para a construção de uma narrativa de caráter experimental, que leva os espectadores a percepções e interpretações múltiplas. Portanto, juntamente com uma operação e desejo de destruição, há, no filme, uma perspectiva construtiva. Ao mesmo tempo, *Triste Trópico* destrói e constrói perspectivas para o cinema documentário. Trata-se do mesmo “movimento pendular de

¹²³ OMAR, Arthur. Entrevista a M. 1974, Inédita. Entrevista realizada com Arthur Omar, logo ao final do processo de montagem de *Triste Trópico*, que permaneceu inédita e me foi gentilmente concedida pelo cineasta. A entrevista na íntegra está incluída como anexo na tese (Anexo II).

¹²⁴ XAVIER, Ismail. Viagem pela heterodoxia. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, n.14, 2000, p. 15.

¹²⁵ AVELLAR, José Carlos. O garçom no bolso do lápis. *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.158.

destruição/construção”¹²⁶ que Haroldo de Campos evoca para descrever a obra *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade. Aliás, essa postura propositiva já se encontra no manifesto de Omar, que *Triste Trópico*, de certa forma, encarna:

A atitude documental é uma atitude entre outras atividades possíveis no tratamento de um tema. Este texto procura justamente levantar o problema de que novas atitudes talvez sejam mais produtivas hoje no Brasil do que simplesmente partir para o filme documentário generalizado sobre as nossas coisas e a nossa cultura, numa atitude de conservação e preservação que, na verdade, nada conserva e nada preserva, esquecendo que o fundamental é o filme como objeto produzido entrando num circuito cultural, o filme como gesto e ação, uma obra aqui e agora, com sua forma aqui e agora, o resultado concreto de uma decisão de filmar e dar forma a uma obra concreta, e não a repetição mecânica e infinita de conteúdos que estão do outro lado da linha, linha essa que sempre existirá enquanto persistir a atitude documental, a de mero repórter, sem formulação de um projeto de absorção real das lições do objeto no corpo imediato da obra e, em seguida, no setor em que essa obra vai circular. Em suma, sem um novo Método.¹²⁷

E é um novo método, radical, livre, experimental, que Omar tateia e busca propor ao realizar *Triste Trópico*. Desmontar e remontar o cinema, colocar as convenções em destaque, abalar a crença no real e testar novos caminhos e possibilidades é o que faz o filme, através de uma construção meta-cinematográfica que indaga não somente o que é, mas o que pode ser o cinema documentário.

Com interesses bem diferentes de Omar, em *História do Brasil*, Glauber Rocha e Marcos Medeiros também pretendem expandir e explorar as possibilidades do cinema. A questão central é pensar como o filme pode ocupar outros espaços e exercer novas funções, no caso, se prestar a um discurso com fins científicos e pedagógicos. Não se trata apenas do cunho didático-pedagógico dos documentários tradicionais, comum ao cinema documentário brasileiro dos anos 60 e 70, mas realmente testar o audiovisual como uma nova ferramenta de ensino. Como escreve Anita Leandro:

Glauber Rocha e Marcos Medeiros elaboram uma síntese de quase cinco séculos de história do Brasil, sob a forma original de um compêndio escolar audiovisual. Numa época em que os manuais escolares ainda eram bastante tradicionais, oferecendo uma visão desproblematizada da história do Brasil, ideologicamente próxima de disciplinas como a Moral e Cívica ou a OSPB, o filme de Glauber e Medeiros já oferecia uma abordagem metodológica inovadora para os estudos de história, compatível com a história das mentalidades. O filme propõe uma nova forma de ensinar a história do Brasil, abrindo essa disciplina às outras ciências humanas e ao conjunto das artes. Os autores concebem o filme como uma encruzilhada de informações políticas, econômicas, antropológicas, religiosas, jornalísticas e

¹²⁶ CAMPOS, Haroldo. Uma Poética da Radicalidade, Op. cit., p. 25.

¹²⁷ OMAR, Arthur. O Antidocumentário, Provisoriamente. Disponível em:

http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_012_textos.html. Acesso em: 08 de Outubro de 2017.

artísticas.¹²⁸

Em uma carta de Glauber Rocha, destinada a Fabiano Canosa, e datada de 1973, momento em que Glauber estava montando *História do Brasil*, o cineasta declara que “o filme tem pretensões científicas” e “tem a novidade de ser uma história fílmica que poderá infinitamente ser remontada com novos documentos”¹²⁹. Em carta de 1976, à Paulo Emílio Salles Gomes, Glauber também declara: “este filme poderia ser completado aí pelos seus alunos sob sua orientação. [...] Considero a montagem muito boa e como a estrutura é dialética permite elastecer, abrir parênteses, notas, etc. Acrescentar várias coisas”¹³⁰. *História do Brasil* é um trabalho pioneiro, portanto, no uso do meio cinematográfico como material audiovisual acadêmico, que expande as fronteiras e territórios do cinema às ciências humanas e às escolas. Além disso, talvez o aspecto mais inovador do projeto seja sua pretensão de ser passível de eterna transformação, de se constituir como uma obra “ontologicamente inacabada”¹³¹, como define Anita Leandro. Segundo a proposta de Glauber, *História do Brasil* seria, portanto, um filme de autoria cada vez mais coletiva, que se atualizaria ao longo do tempo, apresentando uma história móvel do Brasil. O destino do filme mostra que a intenção não foi levada adiante, e a obra continua até hoje da mesma forma que os seus autores a deixaram, em 1974. Porém, a própria intenção é significativa de um desejo de repensar o cinema, não somente suas finalidades, mas também suas formas de realização, de autoria, ou seu status de obra artística acabada.

1.2. “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça”¹³²: paródia, carnaval e carnavalização

Oswald de Andrade se serve constantemente da paródia, “da força que ela tem para atomizar o discurso oficial, para evidenciar ideologias implícitas”¹³³, em sua literatura antropofágica. O

¹²⁸ LEANDRO, Anita. *História do Brasil*. Obra inédita, p.5.

¹²⁹ ROCHA, Glauber. Carta a Fabiano Canosa, 1973. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. Op. cit., p. 452.

¹³⁰ ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Emílio Salles Gomes, janeiro de 1976. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. Op. cit., p. 585.

¹³¹ LEANDRO, Anita. *História do Brasil*. Op. cit., p.9.

¹³² ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau Brasil. Op. cit.

¹³³ OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. Op. cit., p.77. Entre as poesias paródicas de Oswald podemos citar, por exemplo: “Canto de Regresso à Pátria”; “Meus Oito Anos”; todos os poemas que compõem a primeira parte de *Pau-Brasil*; além de formulações pontuais de seus textos poéticos como “tupi or not tupi”. Os romances *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande* também são marcados pelo uso da paródia.

recurso paródico é também estratégia fundamental dos filmes em questão, em suas formas de se relacionar com os discursos outros que incorporam e recontextualizam, atribuindo-lhes novas significações. A paródia pode designar diferentes operações e antes de abordar sua importância e efetividade nos filmes, se faz necessário definir o entendimento do termo com mais precisão. Para tanto, retomamos a definição de paródia proposta por Gérard Genette, em *Palimpsestes: La littérature au second degré*, como ponto de referência.

Na obra, Genette cataloga diferentes tipos de transtextualidade existentes, entendendo a noção como tudo que coloca um texto “em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”¹³⁴. Entre eles estão: a intertextualidade – que para o autor se refere estritamente à presença efetiva de um texto em outro, através da citação, do plágio, ou da alusão –, e a hipertextualidade – que designa as formas como um texto A se faz presente em um texto B, através da transformação ou imitação do conteúdo e/ou estilo do texto primeiro, e estabelecendo uma relação que seja distinta do comentário. A paródia é, segundo o autor, um dos gêneros hipertextuais. Ela é entendida como uma transformação de ordem semântica de um texto anterior, com função cômica. A operação paródica consiste, portanto, em retomar um texto “para dar-lhe um significado novo, jogando com a essência e se possível com as próprias palavras, [...]. A paródia mais elegante, porque a mais econômica, não é outra (coisa) senão uma citação desviada de seu sentido ou simplesmente de seu contexto e de seu nível de dignidade”¹³⁵. Próximas à paródia, compartilhando sua função humorística ou satírica, Genette define três outros tipos de hipertextualidade: o travestimento, o pastiche e a charge, entendidos em muitos estudos e contextos também como paródias. O primeiro refere-se à transformação estilística de um texto em outro, com função degradante. Neste caso, mantém-se o enredo, a história ou o personagem, mas altera-se o estilo da obra retomada, normalmente, transpondo-a – ou travestindo-a – para uma linguagem popular ou vulgar. Já o pastiche e a charge, diferentemente da paródia e do travestimento, não operam por transformação, mas por imitação estilística. Nestes casos, imita-se as características de um texto em outro, mas para falar de outra coisa, frequentemente, utiliza-se um estilo nobre anterior para tratar de um tema popular ou vulgar, novo. Pastiche e charge são semelhantes em suas operações de imitação de um estilo, mas se diferenciam, na classificação de Genette, quanto suas funções. Enquanto o pastiche têm efeito lúdico, de divertimento, a charge tem finalidade satírica, sendo, portanto, mais agressiva e crítica em relação ao texto de origem.

¹³⁴ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010, p.13.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 35.

Se transpomos esta classificação para o audiovisual, é possível notar que tanto *História do Brasil*, quanto *Triste Trópico*, como também *Tudo é Brasil*, operam através da intertextualidade e da hipertextualidade, predominando as funções lúdica e satírica desta, através das práticas da paródia, sobretudo, mas também do travestimento e da charge. *História do Brasil* pode ser considerado um filme mais intertextual, ao incorporar grande parte do material retomado como citação, ainda que não revelada ou sublinhada enquanto tal. Os quadros de Tarsila do Amaral, por exemplo, são citados no filme, a obra da pintora remetendo aos seus sentidos originais, sem propósito lúdico ou satírico. O mesmo ocorre com muitos dos trechos de filmes citados em *História do Brasil*. Já *Triste Trópico* é, praticamente, todo ele, hipertextual, as citações propriamente ditas sendo pontuais no filme. Como declara Arthur Omar em entrevista inédita de 1974, feita logo ao final da etapa de montagem:

Onde havia transporte, havia transformação. Isto foi tomado como princípio de método e norma de trabalho. Onde se processava uma mudança de lugar, se processava também uma alteração na função do elemento em questão, sempre e necessariamente¹³⁶.

Apesar de se construírem a partir de escalas diferentes de intertextualidade e hipertextualidade, é a partir desta última, das transformações de sentido, resultantes principalmente da paródia, que os dois filmes elaboram seus pensamentos críticos em relação aos discursos com os quais dialogam. É assim que devoram inimigos e se transfiguram com eles.

Glauber Rocha e Marcos Medeiros lançam mão da paródia em diversos momentos ao longo de *História do Brasil*, por exemplo, na sequência em que abordam desde a nomeação de Pedro I como Príncipe Regente em 1821 à proclamação da independência do Brasil em 1822. Esta sequência¹³⁷ é montada a partir de imagens do filme histórico de ficção *Independência ou morte!* (Carlos Coimbra, 1972). Trata-se de um filme épico que narra o processo de independência brasileiro, colocando Pedro I – interpretado pelo ator Tarcísio Meira – como grande herói nacional. O filme foi um grande sucesso de bilheteria na época de seu lançamento. Em *História do Brasil* as imagens do filme, sobretudo, as de Tarcísio Meira interpretando Pedro I (fig. 3b e c), são “congeladas”, utilizadas em preto e branco (como todo o filme), e misturadas, sem diferenciações de valor, com a iconografia da época, por exemplo, com o retrato histórico de Dom Pedro I, realizado pelo pintor português Henrique José da Silva em 1825 (fig. 3a) e com a pintura intitulada *Independência ou Morte*, de Pedro Américo, 1886-1888 (fig. 3d). Na

¹³⁶ OMAR, Arthur. Entrevista a M. Op. cit.

¹³⁷ Ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 1A: *História do Brasil* – Pedro I.

banda sonora, ouvimos a narração didática dos fatos históricos que as imagens ilustram. O *freeze-frame* de fotogramas de Tarcísio Meira, travestidos em documentos fotográficos de época, por meio da paragem da imagem e da montagem que os coloca lado a lado com pinturas históricas, produzem um efeito humorístico. Os espectadores sabem que aquele que vemos não é Pedro I, mas o ator de tantas telenovelas brasileiras, e a seriedade da reconstituição e da narração é quebrada por seu reconhecimento. Com a irreverência do gesto de se colocar o rosto de um ator extremamente conhecido como Tarcísio Meira, no papel de Dom Pedro, numa montagem de estilo documental clássico e sério, *História do Brasil* parodia o filme de Carlos Coimbra, ao mesmo tempo em que subverte e questiona a linguagem tradicional do documentário clássico, que retoma os documentos da história com circunspeção, como que para comprovar a narrativa dos fatos.

Além disso, o discurso ouvido em *off* também se opõe à mensagem do filme original. Enquanto *Independência ou morte!* busca retratar a independência do Brasil de forma épica, ressaltando o heroísmo de Pedro I e reforçando o orgulho nacional, em sintonia com o discurso patriótico da ditadura militar nos anos 1970, a narração didática de *História do Brasil* esvazia o heroísmo da independência e diz que uma conjuntura de interesses – de Portugal e das elites republicanas, aliadas à burguesia brasileira – obriga “o príncipe Pedro a proclamar a independência do Brasil em 7 de setembro de 1822, às margens do riacho Ipiranga em São Paulo”. Os dois polos da interpretação histórica – provavelmente, ambos, simplificadores dos fatos históricos – revelam um embate entre discursos que refletem pensamentos políticos conflitantes, típicos dos anos 70 no Brasil. Ao se apropriar do filme inimigo, Glauber e Marcos parodiam, num gesto tipicamente antropófago, esse outro discurso histórico que englobam e transformam, marcando a oposição entre um discurso de esquerda que reforçam e um discurso oficial e associado ao regime militar que recusam. Vale observar, que mesmo a narração séria e didática dos fatos, ao falar de “riacho Ipiranga”, ao invés de “rio Ipiranga”, também inclui uma pitada de irreverência e humor na dureza do texto.



Fig. 3: Fotogramas de *História do Brasil*. a) Em cima, à esquerda: *Dom Pedro I*, retrato pintado por Henrique José da Silva, em 1825; b) à direita: fotograma de em *Independência ou Morte!* (Carlos Coimbra, 1972), do ator Tarcísio Meira interpretando Pedro I. c) Em baixo, à esquerda: fotograma de *Independência ou Morte!*; d) à direita: *Independência ou Morte*, pintura à óleo de Pedro Américo, 1886-1888. É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 1A: “*História do Brasil – Pedro I*”.

A operação paródica depende, com frequência, de conhecimentos prévios, socialmente compartilhados. Por isso, muitas vezes, as paródias podem perder ou enfraquecer seus sentidos para o espectador, leitor ou observador de uma obra, com a passagem do tempo. Nesse sentido, como escreve Mikhail Bakhtin sobre a paródia, “provavelmente, na literatura mundial não são poucas as obras de cujo caráter paródico nós hoje nem suspeitamos”¹³⁸. Filmes especialmente centrados em operações paródicas podem ter o mesmo destino. Ao se perder um conhecimento outrora comum, o desvio ou transformação semântica pretendida pelo autor pode não se efetuar. A paródia que *História do Brasil* faz do filme de *Independência ou Morte!* é um bom exemplo disso. Não necessariamente, ou mesmo dificilmente, quem não viveu no Brasil dos anos 1970 conhece, hoje, o filme de Carlos Coimbra, sabe que ele obteve grande sucesso de público, que se alinhava ao discurso histórico difundido pela ditadura militar e que ficou conhecido por isso.

¹³⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e Estética – A Teoria do Romance*. São Paulo: HUCITEC; Annablume, 2002, p.170.

Sem essas informações, a leitura de que a narração de *História do Brasil* contradiz a forma como *Independência ou Morte!* narra um mesmo fato histórico se perde. O fato de Tarcísio Meira ser ainda um ator bastante conhecido, no entanto, permite que uma parte da ironia da montagem permaneça viva. Vale ressaltar, portanto, o vínculo frequente entre paródia, sua função crítica e o tempo presente.

Os novos contextos permitem novas leituras. Ao retomarem criticamente imagens e sons de diversas épocas, *História do Brasil*, *Triste Trópico* e *Tudo é Brasil* trabalham conscientemente com esse fator. Se, às vezes, os sentidos tendem a esmaecer-se com o tempo, pois dependem de informações extra-filmicas que integram a memória coletiva de um grupo em determinado momento, outras vezes, ao se apropriar de materiais do passado, o cineasta tem, justamente, o interesse de confrontá-los a novas leituras, que podem ser permanentemente renovadas em épocas e sensibilidades distintas.

É o caso do estranhamento e efeito cômico de muitas das paródias construídas por Arthur Omar, seja a partir de trechos de almanaques dos anos 1940, seja a partir de extratos de relatos dos séculos XVI e XVII de cronistas europeus nas Américas. De almanaques populares, “muito comuns na primeira metade do século (XX), em geral, lançados por fabricantes de remédios”¹³⁹, como explica Omar, a narração do filme se apropria de fragmentos de publicidades ou de cartas dos leitores. “Um dia surge a ideia de almanaque. Editaram uns moldes do almanaque de Bristol ou Capivarol sobre as pílulas do Doutor Arthur”, diz a voz da narração que, assim, apresenta e revela o almanaque como documento, fonte das paródias que se seguirão. “Um dia, lendo nos almanaques desse maravilhoso produto, resolvi experimentar e os resultados foram espantosos”, diz uma das cartas lidas pelo narrador. Em outro trecho, ouve-se: “Digo-lhes que no mundo não existe remédio tão prodigioso, juro, a qualquer hora, se preciso for, que as pílulas do Dr. Arthur são um preparado santo e milagroso. Serei sempre um admirador e um propagandista”. No filme, os depoimentos documentais são parodiados, através de adaptações textuais que os fazem se referir diretamente ao personagem ficcional. O efeito humorístico, aqui, é produzido pelo estranhamento provocado por uma certa forma de se expressar, um estilo de fazer propaganda, pelo resgate de uma mídia de outrora que, por suas características, é reconhecida como do passado, como pertencente a outro tempo e que, três décadas depois (no caso da realização do filme) ou sete décadas depois (hoje), pode ser percebida como patética, cafona, enfim,

¹³⁹ OMAR, Arthur. Entrevista a M. Op. cit.

engraçada.

Já os relatos coloniais são mais constantes ao longo do filme. Vejamos, por exemplo, a sequência, anteriormente mencionada, que informa que o próprio Dr. Arthur praticava o canibalismo¹⁴⁰. Ao descrever o que seria a “vida normal” do personagem, o narrador diz: “Nas festas municipais, Doutor Arthur precisou se acostumar a comer carne humana dos inimigos, os quais antes de morrer, eram obrigados a dizer: ‘Eu, sua comida, estou chegando’. Carne humana era adocicada e macia”. A informação de que os inimigos eram forçados a pronunciar tal frase é proveniente do relato quinhentista do alemão Hans Staden¹⁴¹, sobre a antropofagia ritual Tupinambá. O humor da frase, praticamente autossuficiente, é sublinhado pelo gesto de naturalizar tal afirmação, em um documentário aparentemente clássico, que narra uma história localizada temporalmente, até então, na década de 1920. Na banda visual, as informações iniciais sobre o canibalismo de Dr. Arthur são acompanhadas por uma gravura histórica na qual vemos diversas pessoas, presas a pedaços de madeira, sendo queimadas em uma grande fogueira, enquanto outras pessoas alimentam o fogo (fig. 4a). A violência concreta da imagem, que parece ilustrar o processo de cozinhar a “carne humana”, contradiz com o bom humor e com o tom surrealista da fala parodiada. À primeira vista, a gravura pode ser percebida como uma representação de um ritual antropofágico ameríndio. Entretanto, com um olhar mais atento percebe-se que as pessoas que ateam fogo estão vestidas de maneira ocidental e que, ao contrário, o que vemos é a representação de europeus queimando um grupo de índios em uma fogueira. Se buscamos a origem da imagem, descobrimos tratar-se de uma ilustração de Theodore De Bry, feita em 1539 aproximadamente, para o livro *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, escrito pelo frei dominicano Bartolomé de las Casas. Livro que denuncia os efeitos terríveis da atuação espanhola nas américas, mais especificamente, nas Antilhas. A imagem é também, portanto, parodiada no filme. É a imagem de uma prática branca/europeia que se transforma em ícone do canibalismo narrado no filme, reforçando uma interpretação relativista ou, mais ainda, invertida, do que significa ser uma cultura ou uma prática selvagem. As imagens de De Bry para o relato de Las Casas são também utilizadas em outros momentos do filme. Segue-se à gravura histórica uma fotografia contemporânea de uma mulher jovem, de óculos, que olha para a câmera, havendo uma outra cabeça, de perfil, na sua frente (fig. 4b). Trata-se de uma das fotografias de viagem de Arthur Omar. A imagem

¹⁴⁰ Ver esta sequência de *Triste Trópico* no dvd em anexo, item 1B: *Triste Trópico – Antropofagia*.

¹⁴¹ Segundo seu relato, Hans Staden foi prisioneiro de um grupo Tupinambá durante nove meses. Relatos de Hans Staden estão incluídos no livro de Alfred Métraux, *La religion des Tupinambás*, Op. cit.

aparentemente desconexa causa estranhamento e, agora, reforça o tom surrealista da narração. A mulher que vemos, como Dr. Arthur, também faria parte do banquete antropofágico? Afinal, entra uma cartela de texto, na qual se lê: “eu, sua comida, estou chegando”, sincronizada à fala do narrador.



Fotogramas de *Triste Trópico*. Fig. 4a (à esquerda): ilustração de Theodore De Bry para *La Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas (obra publicada originalmente em 1552). Fig. 4b (à direita): fotografia de autoria de Arthur Omar. É possível ver a sequência de *Triste Trópico*, comentada nesta parte, no dvd em anexo, item 1B: “*Triste Trópico – Antropofagia*”.

Planos médios de um palhaço, que olha e dança para a câmera, enquanto ouve-se uma batucada, proporcionam uma pausa na narração e reforçam o tom paródico geral. Logo adiante ouvimos: “Os nativos não tinham em sua língua o F, o L e o R. E por isso não podiam entender o que é a Fé, a Lei e o Rei”. Na imagem vemos cartelas com as respectivas letras e palavras, em sincronia com a narração, e com breves telas pretas, micro-intervalos, entre os intertítulos (fig. 5). A afirmação que relaciona a ausência de certas letras do alfabeto/fonemas à inexistência de instituições e formas de organização social específicas na cultura ameríndia, provém de outro relato quinhentista, o do português Pero de Magalhães Gândavo¹⁴². A lógica do raciocínio nos é tão distante que não parece possível ser documental. Mas é, e mais uma vez através de seu deslocamento, faz rir. A sequência segue desta forma, transformando e invertendo os sentidos dos textos e imagens de maneira rica e complexa.

¹⁴² Gândavo foi o primeiro historiador português a escrever sobre o Brasil no livro *História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, editado em Lisboa, em 1575. Relatos de Gandavo também estão incluídos no livro de Alfred Métraux, *La religion des Tupinambás*, Op. cit.

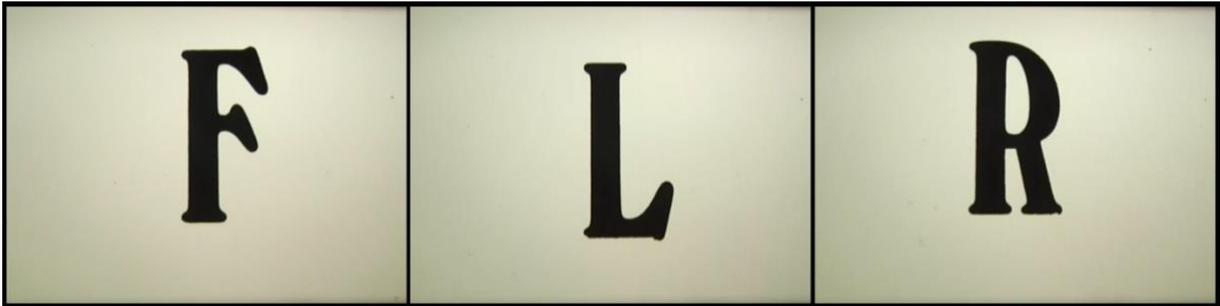


Fig. 5: Intertítulos de *Triste Trópico*.

Como se pode perceber é, principalmente, através da paródia que Arthur Omar constrói a rica e enigmática narração de *Triste Trópico*. “Citações históricas ou literárias são parodiadas, apresentadas de forma fragmentada, [...] de maneira a não podermos identificar seu autor nem seu contexto original”¹⁴³, como escreve Guiomar Ramos em sua interessante análise da voz *off* do filme, que revela as origens de algumas das citações que inspiram e compõem a obra. O estudo do etnógrafo francês Alfred Métraux sobre o messianismo tupi-guarani e, sobretudo, seu ensaio *A religião dos Tupinambás*¹⁴⁴, publicado originalmente na década de 1920, é uma das fontes principais da narrativa do filme, a partir da qual são extraídas muitas citações históricas do período colonial. Ao incluir informações descritas no estudo etnográfico sobre o messianismo indígena na sua história ficcional, *Triste Trópico* não somente parodia certos trechos, mas de certa forma opera um travestimento do livro de Métraux no filme. O conteúdo do estudo etnográfico de *A religião dos Tupinambás*, como a descrição dos costumes cotidianos e das práticas rituais ameríndias, ou da busca pela “terra sem Mal” – mito que motiva as migrações de grupos Tupinambás no século XVI –, é transposto para o filme de Omar, travestido enquanto enredo ficcional, cômico e surreal.

Ao lado da paródia, o travestimento, tal como descrito por Genette, se realiza em várias camadas em *Triste Trópico*. O enredo – que narra a história de um homem que se torna um líder messiânico, conduz uma guerra santa e termina assassinado – retoma e transforma também a história de Antônio Conselheiro e da Guerra de Canudos¹⁴⁵, narrada em *Os Sertões*, romance histórico de Euclides da Cunha, publicado primeiramente em 1902. Euclides da Cunha é citado em mais de um momento do filme, em frases como “bem ao gosto de Euclides da Cunha”,

¹⁴³ RAMOS, Guiomar. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008, p. 61.

¹⁴⁴ Ver MÉTRAUX, Alfred. *La religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus tupi-guarani*. Paris: PUF, 2014.

¹⁴⁵ Antônio Conselheiro foi um líder religioso que no final do século XIX, após mais de 30 anos de peregrinação pelos sertões do nordeste brasileiro, liderou a comunidade alternativa de Canudos, localizada no sertão da Bahia. O exército da recém instaurada república brasileira, entre 1896 e 1897, acaba por matar Antônio Conselheiro e dizimar a comunidade na chamada Guerra de Canudos.

sendo uma das poucas referências reveladas pela narração. Além de transformar a história narrada no livro, adaptando-a a outra linguagem, tom e estilo, fragmentos do texto original são parodiados em determinadas sequências de *Triste Trópico*, como a que descreve, após a morte de Dr. Arthur, o estado de seu cadáver:

Em fevereiro, em pleno carnaval, seu cadáver é revelado. Jazia em um dos casebres anexos a latada, removida breve camada de terra, apareceu no triste sudário de um lençol, o corpo do famigerado e bárbaro médico. Estava hediondo, a cabeça atormentada com a coroa, as mãos e os pés com os cravos, as costas com os açoites, cabelos arrancados, a pele estava esfolada, as veias rasgadas, os nervos estirados, os ossos desconjuntados, o sangue derramado. Desenterraram-no cuidadosamente, fotografaram-no depois, resolveram, porém, cortar e guardar a cabeça tantas vezes maldita, trouxeram aquele crânio para o litoral para que a ciência dissesse a última palavra. Ali, no relevo de suas circunvoluções cerebrais, os cientistas constataram as linhas essenciais do crime e da loucura.

A narração, ao final do filme, adapta trechos dos parágrafos finais de *Os Sertões*, incluindo algumas frases que, evidentemente, não constam no texto original, como a localização temporal “em pleno carnaval”.

Sobre as obras que Arthur Omar utiliza como hipotextos de seu filme hipertextual, *Triste Trópico*, ainda falta mencionar aquela da qual provém o título do filme: *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss, publicada originalmente em 1955. Apesar da operação paródica da qual resulta o nome do filme, a relação entre as duas narrativas é menos evidente do que nos casos das obras de Alfréd Métraux ou Euclides da Cunha. O pesquisador Robert Stam compara as trajetórias do personagem Arthur e de Lévi-Strauss, dizendo que “enquanto Lévi-Strauss foi da Europa para o Brasil somente para descobrir, de certo modo, os preconceitos etnocêntricos europeus, o protagonista de *Triste Trópico* vai para a Europa – e aqui sua trajetória é paralela à de inúmeros artistas e intelectuais brasileiros – somente para descobrir o Brasil”¹⁴⁶. Trata-se de um paralelo possível, apesar do filme já começar sua narrativa ficcional a partir da volta do personagem da França e de sua migração para o interior do país. Porém, mais do que uma simetria entre trajetórias, *Triste Trópico*, o filme, parece espelhar algumas das propostas de *Tristes Tropiques*, o livro, em seus questionamentos sobre a função da antropologia como disciplina e sobre o papel das viagens na compreensão de mundo e das pessoas¹⁴⁷. O filme de

¹⁴⁶ STAM, Robert. On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema. In: JOHNSON, Randal, STAM, Robert (Org.). *Brazilian Cinema*. Op. cit. p. 325. Trad. nossa. Texto original: “While Lévi-Strauss went from Europe to Brazil only to discover, in a sense, the ethnocentric prejudices of Europe, the human subject of *Triste Trópico* goes to Europe — and here his trajectory parallels that of innumerable Brazilian artists and intellectuals — only to discover Brazil.”

¹⁴⁷ Lévi-Strauss desenvolve esta reflexão, sobretudo, no último capítulo de *Tristes Trópicos*, intitulado “O retorno”.

Omar também tem a viagem, ou a migração, como tema central e transformador e desenvolve uma crítica radical ao discurso antropológico científico. A identidade entre propostas, porém, não se reverte, necessariamente, em conclusões comuns, deve-se ressaltar, já que o filme de Omar em seu aspecto desconstrutor e caricatural questiona o discurso científico de maneira abrangente, incluindo o próprio relato de Lévi-Strauss, discípulo de Métraux. A alusão à *Tristes Tropiques*, ainda que a obra seja menos citada ou parodiada diretamente no filme, também acrescenta à narrativa outra camada de um olhar etnográfico estrangeiro sobre o Brasil e, mais amplamente, mais uma história de viagem. A experiência dos cronistas europeus do século XVI na América, os deslocamentos migratórios de grupos ameríndios, descritos em *La religion des Tupinambás*, a peregrinação de Antônio Conselheiro, narrada em *Os Sertões*, a viagem etnográfica de Lévi-Strauss, retomada em *Tristes Tropiques*, assim como o enredo ficcional de peregrinação do Doutor Arthur convergem enquanto viagens rumo a novos mundos.

Por último, *Triste Trópico*, o filme, é também, evidentemente, uma charge do gênero documentário em si que, ao mesmo tempo, mimetiza seu estilo e o satiriza. Pontuais interrupções metatextuais da narração, que revelam seu dispositivo de construção, reforçam o olhar crítico ao gênero. Por exemplo, quando ouvimos a pontual indicação de direção de Arthur Omar ao ator Othon Bastos: “A numeração das relíquias é um troço totalmente sem ênfase”. Ou quando o próprio narrador diz: “Você quer continuar naquele mesmo tom?”, revelando-se enquanto ator que se dirige ao diretor e não a nós espectadores.

A carnavalização continuará presente no caso da composição de *Tudo é Brasil*, nos anos 1990. Em diversos momentos o filme efetua paródias propriamente ditas dos discursos dos quais se apropria, sobretudo, os discursos oficiais, ligados ao Estado Novo brasileiro ou às ações do governo estadunidense em prol do Panamericanismo, como as imagens provenientes dos cinejornais produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)¹⁴⁸ e os fragmentos da emissão radiofônica *Hello Americans*. O filme desvia e inverte seus sentidos e intuítos originais – como a simplificação do samba, o caráter positivista e ufanista da época, ou a exaltação à figura de Getúlio Vargas –, por exemplo: através da pontuação da trilha sonora, do uso de imagens dissonantes na narração, das pistas dadas aos espectadores sobre a insatisfação de Vargas com Welles, sobre a interrupção do filme, a conturbada saída do cineasta do país, ou, simplesmente, através da confiança na passagem do tempo e nas novas leituras que a

¹⁴⁸ Órgão do Estado brasileiro responsável por sua propaganda e pela censura artística e de informações, atuante entre os anos de 1938 e 1945, período do regime ditatorial do Estado Novo.

sensibilidade presente traz daquelas imagens e narrativas.

Podemos citar como exemplo, a sequência em que o filme introduz o ex-presidente Getúlio Vargas como personagem, cena emblemática da forma como *Tudo é Brasil* parodia os discursos nacionalistas e oficiais dos quais se apropria. Nesta, primeiramente vemos um plano em preto e branco da Casa Branca, em Washington, enquanto a voz da narração diz: “Eis uma figura pública das mais raras. Um homem bonito em quem, parece, poderemos confiar. Eles certamente confiam nele, em Washington”¹⁴⁹. Vemos, então, planos de uma máquina de impressão de jornais, extraídos do filme *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941). A voz continua: “Você provavelmente ouviu falar de sua popularidade”. Se muitas pessoas não reconheceram a procedência dos planos, a imagem seguinte a revela ou confirma: trata-se de um fotograma do rosto de Charles Foster Kane (fig. 6a), com Welles interpretando o famoso personagem. Assim, antes de vermos qualquer imagem de Vargas no filme, ele é associado a Kane, protagonista de um dos maiores clássicos do cinema mundial, um personagem conhecidamente poderoso, manipulador, ambicioso e sem muitos escrúpulos. Ao evocá-lo, a menção que se ouve ao ex-presidente como herói nacional que “inspira confiança” é contrariada pelo que se vê na tela. O texto original tem, portanto, seu significado desviado, ganhando uma dimensão cômica e satírica.

Em seguida, começa uma música tradicional gaúcha, tocada em acordeom, ao mesmo tempo em que, na banda de imagem, entram planos documentais de homens tomando chimarrão¹⁵⁰. Diz a voz da narração: “Devo enaltecer a ventura e valentia deste bravo. Trata-se de um gaúcho. Sabem lá o que é isso? Antes de vir para cá o termo não significava muito para mim, era só mais uma palavra para *cowboy*”. Em seguida vemos, enfim, uma fotografia de Getúlio Vargas, em um plano de curta duração. Mas logo voltam os planos bucólicos do campo: homens cavalgando, ordenando um rebanho, montando em seus cavalos, com roupas tradicionais da região sul do Brasil (fig. 6b e c). “Se eu pudesse exprimir em palavras o que o gaúcho representa para o Brasil, o que o gaúcho pensa. (...) Impossível elogiá-lo o suficiente”, exalta o narrador. Do campo, agora a montagem corta para planos de uma corrida de cavalos no Jockey e de Getúlio Vargas, na plateia, assistindo à corrida (fig. 6d). Enquanto isso, na banda sonora, Welles continua a enaltecer o ex-presidente como verdadeiro gaúcho, que infelizmente não pode utilizar suas esporas em situações oficiais.

¹⁴⁹ As falas aqui transcritas estão traduzidas para o português. No filme, Orson Welles fala em inglês.

¹⁵⁰ Ver esta sequência de *Tudo é Brasil* no dvd em anexo, item 1C: *Tudo é Brasil* – Getúlio Vargas.

Nesta sequência é o próprio exagero da narração que produz um efeito irônico, quando ouvida no tempo presente, em outro contexto histórico-político. Mais uma vez, o bom funcionamento da paródia está ligado à passagem do tempo e às leituras socialmente possíveis em cada momento histórico. A montagem não contradiz o que é dito, mas, ao contrário, reforça o tom oficial da fala. A trilha sonora e as imagens escolhidas sublinham e ampliam os excessos do discurso narrador, tornado risível. Dessa forma, tanto o trecho da narração, provavelmente proveniente da emissão radiofônica *Hello Americans*, quanto as imagens dos cinejornais, são desviados de suas funções de propaganda. Não só as mensagens são deslocadas, como a montagem imita o estilo de um cinejornal – com uma narração propagandística em terceira pessoa e imagens em preto e branco que ilustram o que é dito – elaborando, assim, uma caricatura deste. O trecho, ao mesmo tempo, transforma e imita o material do qual se apropria, um cinejornal brasileiro dos anos 1940, feito pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo.



Fig. 6: Fotogramas de *Tudo é Brasil*. 6a (à esquerda): Orson Welles em fotograma de *Citizen Kane* (Welles, 1941); 6b e c (ao centro): Planos documentais de fazendeiros no campo, provavelmente provenientes de cinejornais do DIP; 6d (à direita): Getúlio Vargas ao assistir a uma corrida de cavalos do Jockey Clube do Rio de Janeiro, plano extraído de um cinejornal do DIP. É possível ver esta sequência de *Tudo é Brasil* no *dvd* em anexo, item 1C: “*Tudo é Brasil – Getúlio Vargas*”.

Seja através da transformação e seu conseqüente desvio de sentido ou da imitação estilística, *Tudo é Brasil*, como os dois filmes dos anos 70, continua a aportar na hipertextualidade e na força crítica do riso. A criação paródica e a potência do “riso festivo”, ideia que Mikhail Bakhtin desenvolve a partir do pensamento de Bergson – o riso como remédio social – e de Cassirer – o riso que faz pensar¹⁵¹ –, constituem o núcleo do conceito bakhtiniano de “carnavalização”.

A trajetória de Bakhtin é marcada por um interesse central pelas possibilidades de intersubjetividade na literatura, de convivência entre uma multiplicidade de vozes, estilos e linguagens no discurso. Assim, uma característica que perpassa o conjunto de sua obra é a perspectiva relacional, dialógica, que o autor estabelece para o desenvolvimento de seu

¹⁵¹ Ver BRANDIST, Craig. *The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics*. Londres: Pluto Press, 2002, p. 133-155.

pensamento crítico e teórico seja sobre determinados escritores, gêneros ou métodos. É em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, que Mikhail Bakhtin desenvolve propriamente a noção de carnavalização, que pode ser definida, em suma, como a forma de incorporação na arte, no caso, na literatura, da irreverência carnavalesca, das inversões, liberdades e espírito de igualdade possibilitados pelo carnaval. Na obra, Bakhtin argumenta que as manifestações populares e sociais do carnaval vivem um momento de ápice no início da Renascença, que François Rabelais transpõe de maneira singular em sua literatura, renovando e reinventando a tradição literária dos gêneros sério-cômicos. Os festejos do carnaval “ofereciam uma visão do mundo [...] deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado”, construindo “um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção”¹⁵². O carnaval, baseado no “princípio do riso” e regido por “leis da liberdade”, “era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”¹⁵³. As manifestações culturais populares de tipo carnavalesco possuem, segundo o autor, uma linguagem própria, caracterizada “pela lógica das coisas *ao avesso*”, “do mundo ao revés”, “e pelas diversas formas de paródias, travestimentos, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões”¹⁵⁴. Junto com as mais diversas hierarquias sociais, o carnaval suspende a distância entre as pessoas, que se relacionam de maneira livre e familiar durante a festa. “A percepção carnavalesca do mundo”, definida por Bakhtin, é também marcada pela convivência de elementos heterogêneos e contrastantes. “O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo”¹⁵⁵, em um sistema de “alegre relatividade”. O autor sublinha o rito de coroação (seguido do destronamento) do rei carnavalesco como revelador do “núcleo da cosmovisão carnavalesca”, que enfatiza as mudanças e transformações, a morte e a renovação. “O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova”¹⁵⁶.

¹⁵² BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013. p. 4-5.

¹⁵³ Ibid., p. 8.

¹⁵⁴ Ibid., p.10.

¹⁵⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 140. As características do carnaval assim como da carnavalização na literatura são retomadas e elaboradas por Bakhtin no capítulo “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”, capítulo que o autor acrescenta à obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* na sua reedição de 1963.

¹⁵⁶ Ibid., p. 141.

Mas se o período da Renascença é o auge da vida carnavalesca, segundo Bakhtin, a literatura carnalizada não se limita a determinado período histórico, mas tem origens longínquas e se renova constantemente. Ligada ao emprego do impulso carnavalesco de irreverência e liberdade criativas, ela não apresenta unidade estilística, mas mistura gêneros, vozes, assim como temáticas sérias e cômicas e se desenvolve, principalmente, através da paródia, entendida como sintoma de uma forte consciência crítica. A “carnavalização” (assim como o carnaval) tem um sentido político central, ao visar a quebra simbólica de hierarquias, de poderes ou de regras estabelecidas. Ela desconstrói algo naturalizado na sociedade e, assim, reinventa, faz pensar e, muitas vezes, rir.

O que faz Arthur Omar não é, justamente, carnavalizar o gênero documentário, assim como as narrativas históricas e etnográficas com as quais dialoga? Em entrevista de 74, Omar declara que os materiais incluídos no filme não são tomados “como documentário de época, mas como documentos de uma atitude frente ao objeto”¹⁵⁷. O autor continua: “Nisso consiste o proposital inverossímil sobre o qual o filme faz repousar o afastamento de observador, necessário à análise do seu objeto, que não é tanto etnográfico, como o *modo* como se pretende tratar os objetos etnográficos”¹⁵⁸. Mais do que com as informações etnográficas ou históricas, *Triste Trópico* dialoga com uma atitude científica, com a postura e o olhar, principalmente, etnográficos, mas também, históricos, carnavalizados no filme através de uma perspectiva crítica e satírica. Ouvimos o narrador dizer, já entrando na parte final do filme: “A primeiro de janeiro, o obscuro Santos Atahualpa recebe súbita inspiração divina e grita que o Doutor Arthur não passa de um rei carnavalesco”. Através de um personagem provisório, Santos Atahualpa¹⁵⁹, um dos vários personagens históricos citados pontualmente na montagem, sem qualquer apresentação ou desenvolvimento, *Triste Trópico* denuncia e reconhece sua própria farsa, assim como seu método de carnavalização.

História do Brasil é um filme que, com sua finalidade pedagógica, se relaciona com os discursos tradicionais da historiografia, os livros didáticos principalmente. A narração dos fatos em *História do Brasil* é rigidamente cronológica, porém, as imagens que acompanham a narração não lidam com a temporalidade do mesmo modo. Nelas, há o tempo que a imagem representa (no caso de um filme ou de uma pintura histórica, por exemplo), o tempo de

¹⁵⁷ OMAR, Arthur. Entrevista a M. Op. cit.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Juan Santos Atahualpa foi líder de uma importante rebelião indígena na região da selva central do Peru, em meados do século XVIII, que visava restaurar o império Inca.

realização desta, o tempo para o qual ela pode apontar alegoricamente, ou eventuais choques entre a temporalidade representada na imagem e os tempos dos assuntos que elas ilustram. Enfim, a rede de temporalidades trazida pelas imagens, ou pelo diálogo com as imagens, muitas vezes verticaliza a leitura horizontal da linha do tempo do texto. É, principalmente, através da rica variação das possibilidades da montagem que o filme extrapola a linearidade do discurso, elaborando uma narrativa com múltiplas camadas de leitura, e experimentando, assim, as especificidades do meio audiovisual para trabalhar a história. Pela subversão da forma como as imagens ilustram a narração, do que é considerado como imagem de arquivo, das ironias e paródias da montagem, *História do Brasil*, mais do que propor uma outra ideologia ou chaves de leitura da história, carnaliza a narrativa histórica nacional tradicional com a qual dialoga.

Aliás, como observado anteriormente, tanto *História do Brasil* quanto *Triste Trópico* troçam da própria noção tradicional de arquivo, como lugar do real e instrumento da história. Para a experiência da história que os filmes propõem, tudo vale: o cinema de ficção, a iconografia de época, os acervos pessoais, os materiais de ontem e de hoje. Os filmes trabalham com uma espécie de “efeito-arquivo” das imagens que, ao ilustrarem o que é dito, adquirem certa legitimidade, questionando, assim, o poder pressuposto do material de arquivo, também, de certa forma, carnalizado.

Esta característica retorna e se aprofunda em *Tudo é Brasil*. “Sganzerla instaura [...] um princípio de carnalização, que perverte os sentidos originais dos cinejornais, ironizando-os, satirizando-os”¹⁶⁰, como escreve Samuel Paiva. É possível observar que o filme carnaliza não apenas os cinejornais, mas trechos de rádio, músicas e, muitas vezes, o próprio filme inacabado de Orson Welles, organizando seus materiais sem qualquer hierarquia na montagem. O que é ou não material bruto das filmagens de Orson Welles não é diferenciado, por exemplo, nem tratado no filme com mais legitimidade do que as ilustrações infantis do *Soldadinho de Chumbo*, com as quais convive. *Tudo é Brasil* também tem sua montagem pontuada por risadas, que surgem tanto na trilha sonora quanto na imagem. Mantendo o espírito expresso no *Bandido da Luz Vermelha* (1968), de que “quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha”, o filme trata de uma história de frustração, carnalizando-a.

¹⁶⁰ PAIVA, Samuel. Material de Arquivo e Montagem no Curta-Metragem *Linguagem de Orson Welles*. *Anais – Intercom 2007 – XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, ago/set 2007*, p. 7. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1410-1.pdf. Acesso em: 26 de maio de 2015.

O pesquisador Robert Stam nota um parentesco entre as noções de carnavalização de Mikhail Bakhtin e de antropofagia cultural de Oswald de Andrade, ambas desenvolvidas nos anos 1920. Stam escreve sobre o modernismo brasileiro:

O artista [...] não pode ignorar a arte estrangeira; tem de engoli-la, carnavalizá-la e fazer uma reciclagem para objetivos nacionais. “Antropofagia”, neste sentido, é um outro nome para [...] o que o próprio Bakhtin chama de “dialogismo” e “carnavalização”, mas desta vez num contexto de poder assimétrico gerado pela dominação neocolonial.¹⁶¹

Pela amplitude da ideia de carnavalização e sua independência em relação ao carnaval propriamente dito, ela se torna facilmente aplicável para os fins analíticos mais diversos. Mas, como aponta Stam, a força do carnaval e de seu imaginário nas artes brasileiras faz com que o emprego da ideia de carnavalização e de aspectos da análise bakhtiniana da obra de Rabelais sejam especialmente pertinentes no estudo de obras brasileiras.

Exatamente como a obra de Rabelais foi profundamente imbuída da consciência das festividades populares de sua época, do mesmo modo o artista brasileiro torna-se inevitavelmente consciente do universo cultural do carnaval enquanto repertório onipresente de gestos, símbolos e metáforas, um reservatório de imagens ao mesmo tempo popular e erudito, uma constelação de estratégias artísticas que tem a capacidade de cristalizar a irreverência popular.¹⁶²

Apesar de se sobreporem em certa medida, a carnavalização e a antropofagia agregam elementos complementares à atitude crítica que consiste em devorar, à eleição da centralidade do Brasil como temática, ao incentivo à experimentação estética, ao conflito entre *Eu–Outro* ou entre nacional-estrangeiro. Primeiramente, a carnavalização é um conceito passível de se transformar em verbo. Trata-se, ao mesmo tempo, de um princípio e uma ação, e o ato de carnavalizar sintetiza muito bem a atitude dos filmes frente aos discursos e aos materiais dos quais se apropriam ou para os quais apontam. Uma ação marcada, fundamentalmente, pela quebra de hierarquias. A noção de carnavalização também, no sentido que Stam indica acima, destaca o carnaval, não somente em sentido figurado, mas enquanto festividade e ritmo popular em si. A festa popular do carnaval é central nas narrativas de *História do Brasil, Triste Trópico*, e também de *Tudo é Brasil*, especialmente, para as leituras que os filmes fazem da identidade brasileira.

¹⁶¹ STAM, Robert. *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Editora Ática S.A., 1992. p. 49. No livro, Robert Stam concentra sua análise sobre a carnavalização nas chanchadas brasileiras dos anos 1970.

¹⁶² *Ibid.*, p. 51.

Em *Triste Trópico*, imagens do carnaval de rua do Rio de Janeiro, nos anos 1970, pontuam toda a estrutura do filme, como um *leitmotiv* que retorna constantemente. São imagens de foliões, filmadas com câmera na mão, com enquadramentos médios e fechados, em que vemos pessoas com diferentes fantasias e máscaras (fig. 7). A câmera mergulha na festa e interage com as pessoas, que a encaram diretamente e, muitas vezes, produzem performances para ela. O carnaval, tal como filmado por Arthur Omar, encarna a ideia do travestimento, da paródia, e da ambiguidade da relação entre identidade e alteridade. O folião brinca de ser eu e outro, homens se vestem de mulher, brancos de índios. Através dos disfarces, das máscaras e performances, pessoas encarnam palhaços, monstros ou a própria morte. Na montagem do filme, os personagens construídos são levados a sério e, frequentemente, dramatizados através da trilha sonora e da forma como são combinados à narração, que não fala do carnaval propriamente dito. Como comenta Ismail Xavier,

o carnaval brasileiro se põe, no filme, como um estranho teatro em que a força das máscaras sugere um tipo de afirmação que vai além do clichê da alegria e da paródia. Filmado de forma inusitada, o Carnaval revela uma distância, um tom cerimonial que lhe confere uma dimensão trágica.¹⁶³

A irreverência e a paródia, porém, também estão constantemente presentes, convivendo com a dimensão trágica e enriquecendo o jogo do ser ou não ser. O carnaval é registrado como manifestação cultural catártica, que suspende as identidades prévias. Momento em que paira o mistério do “quem é você?”, e em que cada um pode ser quem quiser, antes de tudo voltar ao normal, como diz a letra da icônica música de Chico Buarque¹⁶⁴. A festa carnavalesca e seus foliões, da forma como filmados em *Triste Trópico*, refletem, portanto, a estratégia de criação do próprio filme, em sua relação com os materiais documentais que o constituem.

Já em *História do Brasil*, as imagens do carnaval não atravessam o filme, mas estão concentradas, sobretudo, na sequência de abertura do que Glauber chama de “comentário musical”¹⁶⁵. Após a conclusão da narrativa que abarca séculos da história brasileira, contada a partir de uma dura narração em voz *off*, entra na montagem a sequência do carnaval, na qual vemos imagens tanto de blocos de rua quanto de bailes e desfiles de escola de samba (fig. 8), acompanhadas por um *pot-pourri* musical que reúne trechos de diversos sambas e de música

¹⁶³ XAVIER, Ismail. Viagem pela heterodoxia. Op. cit., p.14.

¹⁶⁴ Referência à música “Noite dos mascarados”, de Chico Buarque de Hollanda. Trecho da letra: “Mas é Carnaval / Não me diga mais quem é você / Amanhã tudo volta ao normal / Deixa a festa acabar / Deixa o barco correr / Deixa o dia raiar, que hoje eu sou / Da maneira que você me quer / O que você pedir eu lhe dou / Seja você quem for / Seja o que Deus quiser / Seja você quem for / Seja o que Deus quiser”.

¹⁶⁵ ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Emilio Salles Gomes, janeiro de 1976. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. Op. cit., p. 585.

popular brasileira. Ao longo de três minutos vemos pessoas e grupos que dançam e cantam em uma explosão catártica de energia. Em seguida, enquanto a trilha musical continua a alternar trechos musicais (de Noel Rosa, Carmen Miranda, Pixinguinha, Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, etc), a banda visual passa de imagens carnavalescas para planos de cerimônias e cultos religiosos diversos, mostrando religiões de matrizes africanas e cristãs. Culmina a narrativa histórica do filme, portanto, uma ode ao sincretismo da cultura brasileira, representado pelo carnaval, e que se desdobra em práticas religiosas populares diversas. É o Carnaval visto como “acontecimento religioso da raça”, tal como no verso de Oswald de Andrade.

O samba também será um tema chave e fio condutor narrativo de *Tudo é Brasil*. Na banda visual, pontuam o filme imagens diversas do carnaval do Rio de Janeiro dos anos 40: como dos bailes, de foliões em blocos de rua, do casino da Urca e, sobretudo, de fotografias de cena e planos do episódio inacabado de *It's All True* sobre o carnaval carioca, em que figura Grande Otelo, tocando pandeiro ou gaita e sambando (fig. 9). Mais do que as fantasias e o travestimento, destacam-se no filme a força do ritmo e a energia que este suscita, expressa na dança, nos corpos. O carnaval é retratado como potência popular. A persona de Carmen Miranda, através de sua caracterização particular – com sua performance, traje e frutas na cabeça – encarna um ícone de brasilidade, carnavalesca, que também pontua o filme. Carmen, espelhando a ambiguidade do próprio Orson Welles, parece representar no filme, ao mesmo tempo, o Brasil e o carnaval vistos a partir de um olhar estrangeiro, de maneira clichê e exótica, e uma síntese autêntica do espírito carnavalesco, irreverente, caricatural e performático.

Como comenta Craig Brandist, para Bakhtin o carnaval não é “uma prática historicamente identificável, mas uma categoria genérica”, descrita como a “unidade sincrética primordial”¹⁶⁶. Trata-se de uma manifestação que reativa memórias que estão embutidas, incorporadas à cultura e ao corpo e que vêm de um tempo primitivo, pré-clássico. As representações do carnaval nos três filmes parecem querer afirmar esta mesma leitura do carnaval como sendo uma manifestação cultural viva, de origens longínquas, que através do corpo e da música revela um pouco de uma cultura brasileira ancestral e misteriosa. O carnaval e o samba são representações, por excelência, do sincretismo brasileiro, figuras-chave da identidade nacional, singular, que se faz a partir da transfiguração de outros. Centrais em *História do Brasil, Triste*

¹⁶⁶ BRANDIST, Craig. *The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics*. Op. cit., p. 138. No original, em inglês: “‘primordial’ syncretic unity”.

Trópico e Tudo é Brasil, o carnaval e o samba são reflexos de uma atitude oswald-bakhtiniana que devora, digere e assim desvia, inverte e ironiza. A antropofagia cultural e o carnaval se configuram nos filmes tanto como objetos e temáticas, quanto como propostas estéticas e políticas.



Fig. 7: Fotogramas de *Triste Trópico*



Fig. 8: Fotogramas de *História do Brasil*



Fig. 9: Fotogramas de *Tudo é Brasil*

1.3. “Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”¹⁶⁷: barroco e América Latina

Haroldo de Campos, em artigo intitulado “Da razão antropofágica: A Europa sob o signo da devoração”, publicado em 1981, articula as noções de antropofagia e carnavalização para o desenvolvimento de suas concepções de barroco e de barroquismo na literatura brasileira. Segundo o autor, o barroco histórico, estilo que se localiza temporalmente no período da colonização, nos séculos XVII e XVIII, é a não-infância das literaturas da América Latina que “já nasceram adultas [...] e falando um código universal extremamente elaborado: o código

¹⁶⁷ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. Op. cit., p. 355.

retórico barroco”¹⁶⁸. Escritores latino-americanos seiscentistas valem-se de seu hibridismo e “mecanismo permutatório” para elaboração de textos críticos e satíricos.

Na medida em que o estilo alegórico do barroco era um dizer alternativo – um estilo em que, no limite, qualquer coisa poderia simbolizar qualquer outra (como explicou Walter Benjamin em seu estudo capital sobre o *Trauerspiel* alemão) – a “corrente alterna” do barroco brasileiro era um duplo dizer do outro como diferença: dizer um código de alteridades e dizê-lo em condição alterada.¹⁶⁹

Gregório de Matos (1636-1696) é considerado o pioneiro da literatura brasileira barroca, assim como o primeiro antropófago¹⁷⁰. Segundo Campos, o barroco latino americano – “diferencial no universal”, transculturador –, já “se nutre de uma possível ‘razão antropofágica’, desconstrutora do logocentrismo que herdamos do Ocidente”¹⁷¹. Além disso, seu caráter paródico e descentrado é diretamente associado à carnavalização. O barroco, como já notara o poeta e teórico cubano Severo Sarduy, é considerado um “fenômeno bahktiniano por excelência: espaço lúdico da polifonia e da linguagem convulsionada”¹⁷². No texto, Campos reconhece toda uma corrente de escritores ao longo da história da literatura brasileira e latino-americana (incluindo ele mesmo e os poetas concretistas) que seguem esta tradição antinormativa, antropofágica e barroquista, cuja

mandíbula devoradora [...] vem manducando e “arruinando” desde muito uma herança cultural cada vez mais planetária, em relação à qual sua investida excentrificadora e desconstrutora funciona como o ímpeto marginal da antitradição carnavalesca, dessacralizante, profanadora evocada por Bakhtine em contraparte à estrada real do positivismo épico lukácsiano, à literatura monológica, à obra de arte acabada. Ao invés, o policulturalismo combinatório e lúdico, a transmutação paródica de sentidos e valores, a hibridação aberta e multilíngue, são os dispositivos que respondem pela alimentação e realimentação constantes desse almagesto barroquista: a transenciclopédia carnavalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo.¹⁷³

A razão antropofágica barroca, reivindicada como estratégia de descolonização, resistência e reinvenção de si por meio do outro, é por fim postulada pelo autor como universal e urgente: “escrever, hoje, na América Latina como na Europa significará, cada vez mais, reescrever, remastigar”¹⁷⁴. A devoração não deve ser um movimento de mão única e a proposta do poeta é

¹⁶⁸ CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: A Europa sob o signo da devoração. *Colóquio/Letras*, n. 62, Julho 1981, p. 14.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.16.

¹⁷⁰ Como observa Haroldo de Campo, é Augusto de Campos quem primeiro considera Gregório de Matos como antropófago em “Arte final para Gregório” (*Bahia/Invenção*, Salvador: Propeg, 1974).

¹⁷¹ CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica. *Op. cit.*, p.17.

¹⁷² *Ibid.*, p.18.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

a de uma “redevoração planetária”, pois “a alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica”¹⁷⁵.

Haroldo de Campos faz parte de um amplo movimento de ressurgência do barroco no pensamento ocidental do século XX, depois de séculos de ostracismo e desvalorização. Como muitos autores reconhecem¹⁷⁶, as novas ondas de interesse pelo barroco estão ligadas à crise da ideia de progresso, a certo esgotamento e questionamento da razão iluminista e, portanto, da própria modernidade. O barroco histórico, marcado por sua heterogeneidade, desordem e primado da emoção, com a crise do moderno passa a ser revisitado, em determinados contextos, enquanto sensibilidade ou paradigma cultural que oferece caminhos estéticos e formas de pensar e narrar alternativos para o presente.

Entre os precursores desta retomada está um sucinto texto de Friedrich Nietzsche, “Sobre o barroco”¹⁷⁷, datado ainda do final do século XIX (1878). O filósofo alemão, “crítico feroz da estéril herança do racionalismo do Iluminismo e do historicismo Hegeliano”¹⁷⁸, apesar de considerar o barroco uma estética menor, defende que é arrogante não reconhecer seus efeitos e capacidade de persuasão. O barroco, visto por Nietzsche como um estilo atemporal, encontrável em todos os períodos históricos, “compreende, em primeiro lugar, a escolha de materiais e assuntos da maior tensão dramática, que fazem com que o coração trema mesmo sem arte”. Marca também o estilo, “a oratória de fortes paixões e gestos, do feio-e-sublime, de grandes massas, de grande quantidade”¹⁷⁹. Sublinhando a teatralidade e artificialidade de “formas extremamente moldadas”, Nietzsche destaca ainda que o público leigo, ao experimentá-las, tem a sensação de “testemunhar um transbordamento constante e inconsciente de natureza primitiva – desejo da arte pela abundância”¹⁸⁰. Como apontam Zamora e Kaup no completo estudo que organizam sobre as ressurgências do barroco, é possível associá-lo no

¹⁷⁵ Ibid., p. 24.

¹⁷⁶ Ver, por exemplo, CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010; KAUP, Monica e ZAMORA, Lois Parkinson (org.). *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham/London: Duke University Press, 2010; e MOSER, Walter e GOYER, Nicolas. *Résurgences baroques*. Bruxelles: La Lettre Volée, 2001.

¹⁷⁷ Ver NIETZSCHE, Friedrich. On the Baroque (1878). In: KAUP, Monica e ZAMORA, Lois Parkinson (Org.). *Baroque New Worlds*. Durham/London: Duke University Press, 2010, p. 44-45.

¹⁷⁸ KAUP, Monica e ZAMORA, Lois Parkinson, *Baroque New Worlds*. Op. cit., p. 41. Trad. nossa. Original: “Nietzsche was an impassioned critic of the sterile inheritance of Enlightenment rationalism and Hegelian historicism.”

¹⁷⁹ NIETZSCHE, Friedrich. On the Baroque. In: KAUP, Monica e ZAMORA, Lois Parkinson (Org.). *Baroque New Worlds*. Op. cit., p. 44. Trad. nossa. Original: “The Baroque comprises, first, the choice of materials and subjects of the greatest dramatic tension, which make the heart tremble even without art [...]. Then, the oratory of strong passions and gestures, of the ugly-and-sublime, of great masses, of sheer quantity”.

¹⁸⁰ Ibid., p. 44.

pensamento de Nietzsche ao seu conceito de Dionisíaco, elaborado em *O Nascimento da Tragédia* (1872). O barroco, como o Dionisíaco, é visto como “uma força vital e destrutiva”¹⁸¹, caótica, que se opõe e ao mesmo tempo convive dialeticamente com o clássico, a ordem, com o que é Apolíneo. Já em Nietzsche há, portanto, um germe que possibilita a conexão entre o barroco e a festa de Baco (culto à Dionísio), precursora histórica dos carnavais.

O historiador da arte, também alemão, Heinrich Wölfflin é o primeiro a definir o barroco como um estilo e um período da história da arte, a partir da sistematização de suas características formais, inicialmente em *Barroco e Renascimento* (1888) e, posteriormente, em sua obra de maior importância: *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (1915). Trata-se de um estudo formalista que define o barroco em oposição ao classicismo, sem considerá-lo inferior ou dependente deste, mas antagônico. Entre os pares antitéticos que marcam as mudanças de características do estilo predominante no século XVI (o clássico) para o do século XVII (o barroco) estão: “a passagem do ‘linear’ ao ‘pictural’, isto é, da consideração da linha enquanto condutora do olhar à desvalorização gradativa desta linha”¹⁸² na arte barroca; “a passagem de uma apresentação por planos a uma apresentação em profundidade”¹⁸³, transformação da representação que é resultante da desvalorização dos contornos; “a passagem da forma fechada à forma aberta”¹⁸⁴, notando-se no barroco uma imprecisão da forma e um relaxamento em relação a regras; “a passagem da pluralidade à unidade”¹⁸⁵, o estilo barroco não dividindo-se em partes autônomas como o clássico; e, por último, a oposição entre “a clareza absoluta e a clareza relativa dos objetos apresentados”¹⁸⁶, a inteligibilidade não sendo considerada o propósito central da representação barroca em sua nova postura diante do mundo. Como sublinham Zamora e Kaup, “a categorização formalista de Wölfflin continua a ser a mudança de paradigma indispensável no processo através do qual, ao longo do século XX, o barroco seria recuperado para um uso moderno”¹⁸⁷.

¹⁸¹ KAUP, Monica e ZAMORA, Lois Parkinson. *Baroque New Worlds*. Op. cit., p. 42.

¹⁸² WÖLFFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art: le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. Paris: G. Monfort, 1994, p. 15. Trad. nossa. Original: “Le passage du « linéaire » au « pictural »; c'est-à-dire de la considération de la ligne en tant que conductrice du regard, à la dévalorisation croissante de cette ligne.”

¹⁸³ Ibid., p. 16. Trad. nossa. Original: “Le passage d'une présentation par plans à une présentation en profondeur.”

¹⁸⁴ Ibid., p. 16. Trad. nossa. Original: “Le passage de la forme fermée à la forme ouverte.”

¹⁸⁵ Ibid., p. 16. Trad. nossa. Original: “Le passage de la pluralité à l'unité.”

¹⁸⁶ Ibid., p. 17. Trad. nossa. Original: “La clarté absolue ou la clarté relative des objets présentés.”

¹⁸⁷ KAUP, Monica e ZAMORA, Lois Parkinson. *Baroque New Worlds*. Op. cit., p. 48. Trad. nossa. Original: “Wölfflin formalist account remains the indispensable paradigm shift in the process whereby over the course of the twentieth century, the Baroque would be recuperated for modern use.”

Tendo em vista a estreita relação da reemergência do barroco com a crise do pensamento cartesiano e cientificista da modernidade do século XIX, não é de se estranhar que o primeiro *boom* do barroco se dê nas décadas de 1920 e 1930, contemporaneamente ao desenvolvimento da antropofagia cultural oswaldiana ou da carnavalização bakhtiniana, momento histórico marcado pela ascendência dos fascismos europeus. Quando no berço do que se considerava as mais “avançadas” civilizações mundiais acontecem enormes “barbarismos”, uma forte crise da civilização ocidental e da perspectiva de uma evolução social positivista se instaura, e é justamente neste período que, em diferentes áreas e países do mundo, ressurgem um interesse pela arte barroca do século XVII.

É em 1925 que Walter Benjamin escreve sua célebre obra *Origem do drama trágico alemão*¹⁸⁸, publicada em 1928, dedicada ao estudo da dramaturgia barroca alemã do século XVII, especificamente, dos chamados *Trauerspiels* (dramas trágicos). Em sua forma de escrita, Benjamin se inspira e imita a estética de seu objeto de estudo elaborando um texto fragmentado e descontínuo. É interessante notar, como comentam Kaup e Samora, que “o primeiro rascunho [do texto] se constituiu quase que exclusivamente por citações extraídas de seus contextos e reorganizadas de acordo com o quadro conceitual de Benjamin”¹⁸⁹, e que a própria obra, portanto, tem um caráter de compilação, de livro-montagem, em seu processo de criação. Ao debruçar-se nos *Trauerspiels*, Benjamin ressalta uma concepção barroca da história, desencantada e pessimista, na qual o mundo e o passado são vistos como irremediavelmente transitórios e lacunares.

É também ao longo da década de 1920 que escritores hispanofônicos interessados em novos caminhos de experimentação artística, como o argentino Jorge Luis Borges e os integrantes da chamada Geração de 27 (que inclui, entre muitos outros, os poetas espanhóis Federico García Lorca e Jorge Guillén), se voltam à metáfora barroca de Luis de Góngora (1561-1627), Francisco de Quevedo (1580-1645) e Miguel de Cervantes (1547-1616) como “um modelo poético e uma referência crítica”¹⁹⁰. Estas vanguardas literárias, como demonstra Irlemar Chiampi, resgatam a “legibilidade estética” do barroco¹⁹¹, enquanto teóricos e críticos ibero-

¹⁸⁸ Ver BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

¹⁸⁹ KAUP, Monica e ZAMORA, Lois Parkinson. *Baroque New Worlds*. Op. cit., p. 55. Trad. nossa. Original: “The first draft consisted almost exclusively of quotations torn from their contexts and rearranged according to Benjamin’s conceptual framework”.

¹⁹⁰ CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 5.

¹⁹¹ Ver *Ibid.*, p. 4-5.

americanos como o mexicano Alfonso Reyes, o argentino Angel Guido e o espanhol Eugênio D'Ors, também se lançam em uma reavaliação crítica do estilo.

Dentre eles, Guido, com o texto *Resdescobrimiento de América en el arte*¹⁹² (1936), é o precursor de uma reivindicação do barroco histórico latino-americano como arte anti-imperialista, fruto da mestiçagem e de um processo de transculturação do barroco em território americano. Interpretação que será retomada e desenvolvida a partir dos anos 1940 na América Latina, e que terá seu auge nos anos 1960, quando o barroco é reivindicado como fator determinante na construção de uma identidade cultural transnacional. Neste período, ganha força uma leitura invertida do papel do barroco no continente, que começa a ser entendido não como instrumento de dominação, mas como *A Expressão Americana* (1957), título da importante obra do poeta cubano José Lezama Lima, isto é, como uma estética de “contraconquista”¹⁹³. Simplificando a ideia de fundo do pensamento de Lezama Lima, bem como de outros intelectuais como Angel Guido, Pedro Henrique Ureña e Alejo Carpentier, o barroco histórico, estética e ideologia da contrarreforma católica, no século XVII, é importado para a América como um instrumento imperialista, uma representação do poder da metrópole. Mas logo que é apropriado por artistas locais, muitas vezes negros e indígenas, responsáveis por construções arquitetônicas, por exemplo, há uma subversão dos cânones e padrões católicos (e europeus), através da inserção de outros símbolos culturais e religiosos, da distorção, do exagero ou simplesmente de novas organizações das formas. O barroco latino-americano é entendido, assim, como um processo de transculturação. Mais do que de resistência, trata-se de uma verdadeira recodificação, do início de uma nova cultura híbrida, latino-americana, feita a partir do encontro entre as culturas europeias, ameríndias e africanas. E o que permitiu esse processo de transformação foram as características da estética barroca original, como o excesso, a abertura, a porosidade/permeabilidade, a fragmentação e, justamente e especialmente, a possibilidade de reunião de contradições, a tensão resultante da coexistência de elementos heterogêneos e díspares, própria da estética barroca. Como escreve Irlemar Chiampi:

A nossa América, ela própria uma encruzilhada de culturas, mitos, línguas, tradições e estéticas, foi um espaço privilegiado para a apropriação colonial do barroco, e o continua sendo para as reciclagens modernas e pós-modernas daquela “arte da contraconquista”, na qual Lezama Lima tão bem situou a fundação do autêntico devir americano.¹⁹⁴

¹⁹² Ver GUIDO, Angel. *Resdescobrimiento de América en el arte*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1941.

¹⁹³ Ver LEZAMA LIMA, José. *A Expressão Americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 80.

¹⁹⁴ CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade*. Op. cit., p. 15.

A autora argumenta em *Barroco e Modernidade*, que a consciência americanista está ligada à “legitimação histórica” do barroco na literatura latino-americana, legitimação esta que “requer uma dialética”, ao converter um instrumento de poder em resistência, de conquista em “contra-conquista”. Sob esta perspectiva, a reapropriação do barroco no Novo Mundo pode ser entendida, como o faz Haroldo de Campos, como adotando uma razão antropofágica, *à la* Oswald. Ela se faz a partir da transformação do tabu em totem, deslocando algo “do valor oposto, ao valor favorável”¹⁹⁵. Os principais artífices desta virada do barroco latino-americano são José Lezama Lima, nos anos 1950, e o também poeta e teórico cubano, Alejo Carpentier, nos anos 1960.

O conjunto destes trabalhos pioneiros sobre o barroco abrem caminhos para diversos estudos sobre o tema que se desenvolveram ao longo dos séculos XX e XXI. Os pensamentos dos autores latino-americanos e europeus sobre os barrocos históricos ou sobre suas ressurgências contemporâneas, através de efeitos barroquistas ou de narrativas consideradas neobarrocas ou pós-barrocas, têm muitos pontos de contato e diálogo. Partem, entretanto, de perspectivas historicamente distintas, pois é sobretudo ao longo do século XVII que a América vive sua “não-infância” cultural, retomando a expressão de Haroldo de Campos, a partir da violenta origem de uma nova civilização ocidental, o Novo Mundo. Os diferentes lugares de fala que ocupam ao observar um mesmo período ou fenômeno, levam, muitas vezes, pensadores latino-americanos e europeus a questões distintas. Entretanto, determinadas características transpassam grande parte das lentes de observação, como a quebra da função referencial do signo na obra barroca, através de uma comunicação por metáforas e alegorias, que tem como consequência frequente a opacidade dos sentidos, que se multiplicam. Também, dentre as qualidades barrocas, como já apontaram Kaup e Zamora, desde Nietzsche, passando por Benjamin, Lezama Lima, Carpentier, Sarduy ou Campos, é ressaltada a tensão, a relação conflituosa que se estabelece entre elementos díspares reunidos. Como definem os autores, “formas barrocas florescem a partir de oposições, contradições, propósitos cruzados. Não harmonia, mas heterogeneidade, não historicidade hegeliana, mas ‘estratos e camadas, simultaneidades e sincronias”¹⁹⁶.

¹⁹⁵ ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972, p. 77.

¹⁹⁶ KAUP, Monica e ZAMORA, Lois Parkinson. *Baroque New Worlds*. Op. cit., p. 12. Trad. nossa. Original: “Baroque forms thrive on oppositions, contradictions, cross-purposes. Not harmony but heterogeneity, not Hegelian historicity but ‘strata and layers, simultaneities and synchronies’.”

Triste Trópico e *História do Brasil* se voltam para o passado (incluindo para as origens ou “não-origens” da colonização), reúnem e acumulam fragmentos heterogêneos, para a elaboração de narrativas excessivas, transbordantes, abertas, com intensões e temáticas históricas e identitárias, latino-americanas. Entrar no labirinto da “história da crítica sobre o barroco – tão prolixa como a etimologia da palavra e tão contorcida como o mesmo estilo”¹⁹⁷, não é uma tarefa fácil. Mas parece claro que, de diferentes formas, os filmes se filiam a tradições artísticas dos “novos bárbaros” com suas “mandíbulas devoradoras”. Interessa pouco a classificação, em si, dos filmes como barrocos ou neobarrocos, considerando que a própria definição do que é barroco é escorregadia e móvel. São determinadas características que perpassam diversos estudos ou pensamentos específicos sobre o barroco que interessam, como ferramentas de análise para melhor compreender as composições, formas de pensamento e percepção desses filmes não canônicos. Certas perspectivas da sensibilidade ou narrativa barrocas se apresentam como chaves de leitura interessantes para a compreensão das construções particulares de suas narrativas histórico-poéticas. Bastante diferentes entre si, cada filme requer o estabelecimento de diálogos com pontos de vista distintos. Enquanto o discurso de *História do Brasil*, realizado no contexto das preocupações de Glauber Rocha com a descolonização de um novo cinema propriamente latino-americano, pode ser aproximado a escritos dos anos 60 de Alejo Carpentier, por exemplo; Benjamin, Sarduy e certas leituras pós estruturalistas do barroco parecem mais eficazes para iluminar certos aspectos de *Triste Trópico*.

A aproximação do barroco com filmes de reemprego pode parecer estranha quando pensamos em filmes de ficção frequentemente abordados como barrocos/neobarrocos, como os de Raoul Ruiz ou Peter Greenaway, ou mesmo, o último filme de Glauber Rocha, *A Idade da terra* (1980). Filmes esteticamente distantes de *História do Brasil*, *Triste Trópico* ou *Tudo é Brasil*. Porém, por outra via estética e narrativa, os radicais filmes de reemprego de Guy Debord, por exemplo, mais próximos das obras trabalhadas aqui, também já foram lidos como obras neobarrocas¹⁹⁸ e até, para minha surpresa, como antropofágicos¹⁹⁹. Trata-se de outro caminho de experimentação das possibilidades da montagem e de trabalho com o tempo na narrativa, que podem ser ligadas ao paradigma barroco ou à sua herança. Além do mais, a heterogeneidade das obras que possuem efeitos barrocos ou podem ser pensadas enquanto barrocas não é tão surpreendente se

¹⁹⁷ CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade*. Op. cit., p. 81.

¹⁹⁸ Ver PERNIOLA, Mario. Une esthétique du grand style: Guy Debord. In: MOSER, Walter; GOYER, Nicolas (Org.). *Résurgences baroques*. Bruxelles: La Lettre Volée, 2001.

¹⁹⁹ Ver BRESSANE, Júlio. Pequena leitura do cinema elementar e alimentar do antropófago Guy Debord. In: *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

considerarmos que é, justamente, a tensão e a possibilidade de convivência de elementos díspares, a característica mais fundamental e constante do barroco.

Barroco e identidade cultural latino-americana

A partir dos anos 1960, encontramos nos escritos públicos e pessoais de Glauber Rocha menções ao escritor Alejo Carpentier, a partir dos quais podemos notar que o cineasta brasileiro conhece bem e admira o escritor cubano. Em sua correspondência com Alfredo Guevara, por exemplo, Glauber comenta certas obras ou pede que lhe sejam enviados livros do autor (“continuo esperando os livros do Carpentier em espanhol...”²⁰⁰). Em carta de 1973, ele chega a afirmar que “a magia histórica de Carpentier é a fonte mais rica da dramaturgia latinoamericana”²⁰¹. A referência à Carpentier é notável em vários outros textos, como em um artigo de 1969 no qual Glauber escreve, a partir de um vocabulário antropofágico: “Comerei tranquilo... Neruda, Astúrias, Alejo, Villar etc, para vomitar como um vulcão”²⁰².

No pensamento de Alejo Carpentier, a noção de mestiçagem é uma ideia chave (em consonância com outros autores das ciências sociais brasileiras que são referências para Glauber). Em *Tientos y diferencias*, publicado primeiramente em 1964, obra na qual o autor começou a dedicar-se a refletir criticamente sobre o estilo barroco, Carpentier escreve sobre a arquitetura cubana: “a superposição de estilos [...] foi criando em Havana esse *estilo sem estilo* que a longo prazo, por processo de simbiose, de amálgama, se transforma em um barroquismo peculiar que faz as vezes de estilo”²⁰³. Trata-se, portanto, de um estilo transformativo, que se faz a partir de reciclagens. O autor escreve em outro ensaio de *Tientos y diferencias*: “nossa arte sempre foi barroca: desde a esplendida escultura pré-colombiana e dos *códices*, até o melhor romance da América atual”, trata-se do “legítimo estilo do romancista latinoamericano”²⁰⁴. A ideia de um espírito barroco atemporal, deshistoricizado, é central em sua proposta de entendimento da cultura latinoamericana como profundamente inclusiva, como uma cultura capaz de acumular

²⁰⁰ ROCHA, Glauber. Carta a Paulo César Saraceni, janeiro de 1962. In: BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. Op. cit., p. 304.

²⁰¹ ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara, setembro de 1973. In: BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. Op. cit., p. 465.

²⁰² ROCHA, Glauber. *América Nuestra* 69. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit., p.163.

²⁰³ CARPENTIER, Alejo. *Tientos y diferencias*. Havana: Ediciones Unión, 1966, p. 52. Trad. nossa. Original: “La superposición de estilos [...] fueran creando a La Havana ese *estilo sin estilo* que a la larga, por proceso de simbiosis, de amálgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo.”

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 32-33. Trad. nossa. Original: “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombiana y de los *códices*, hasta la mejor novelística actual de América, (...) El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco.”

e transformar constantemente.

Em termos estéticos, o estilo “real maravilhoso” da literatura de Carpentier (que ele tanto pratica quanto teoriza) é marcado pela abundância de detalhes, por longas descrições do espaço, dos objetos e das texturas. Descrições necessárias, segundo o autor, para a representação da paisagem, da cultura e da experiência da América Latina, que não estariam incluídas no repertório da literatura universal. Constituindo-se de uma natureza ela mesma periférica, faltariam significantes para representar os objetos, as descrições sendo, portanto, imprescindíveis. Carpentier reivindica uma “barroquização” da prosa para que seja possível expressar as realidades americanas, que são vistas, da perspectiva do real maravilhoso, como tendo um caráter sobrenatural, misterioso e milagroso. Em *El reino de este mundo*, o autor escreve: “Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não acreditam em santos não podem curar-se com *milagres* de santos, nem os que não são Quixotes podem entrar de corpo, alma e bens, no mundo de Amadis de Gaula ou de Tirante o Branco”²⁰⁵. Adiante no texto, ele declara:

Pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela Revelação que constituiu seu recente descobrimento, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, a América está longe de ter esgotado seu caudal de mitologias.²⁰⁶

Tais interpretações de Carpentier se fazem presentes na obra e no pensamento de Glauber Rocha, que em entrevista de 1967, afirma, por exemplo, que “este aspecto surreal” é “um fato dentro da realidade da América Latina e do Terceiro Mundo”²⁰⁷, formulação que faz eco à pergunta de Carpentier: “Mas o que é a história de toda a América senão uma crônica do real maravilhoso?”²⁰⁸

Glauber está em Cuba na primeira etapa de realização de *História do Brasil*. Alfredo Guevara, diretor do ICAIC, e com quem Glauber se corresponde há muitos anos, é o produtor do filme. Neste momento, os pensadores cubanos estão no centro da discussão sobre o barroco

²⁰⁵ CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Lima: impr. S. Valverde, s. d., p. 7-8. Trad. nossa. Original: “Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadis Gaula o Tirante el Blanco.”

²⁰⁶ Ibid., p. 11. Trad. nossa. Original: “Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.”

²⁰⁷ ROCHA, Glauber. Positif 67 [entrevista a Michel Ciment]. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit., p. 124.

²⁰⁸ CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*, Op. cit., p. 11. Trad. nossa. Original: “Pero que es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?”

latinoamericano. Além de Carpentier e Lezama Lima, há também as influentes obras do cubano Severo Sarduy, que propõe na década de 1970 (na França) a noção de neobarroco, que irá influenciar Carpentier na continuação de um pensamento sobre o espírito barroco. Glauber está, portanto, muito perto deste debate. Vale lembrar também, que nesse período o cineasta buscava financiamento para filmar seu roteiro *America Nuestra* – que, finalmente, nunca saiu do papel –, e que ele está especialmente preocupado com a problemática de uma estética transnacional do cinema latinoamericano. Nesse contexto, o barroco se torna para Glauber, cada vez mais, um qualificativo (deshistoricizado) que designa um estilo particular, e mais, descreve seu próprio estilo. Por exemplo, em carta à Gustavo Dahl, de junho de 1976, ele diz: “eu diria que no Cinema Novo tem os barrocos e os clássicos, entre os barrocos estou eu, Ruy, Cacá, entre os clássicos você e Sarra, Leon, Zuquincas...”²⁰⁹ Já sobre uma retrospectiva de seus trabalhos que estava sendo organizada no ano de 1978, ele escreve :

Assim a retrospectiva seria: *barravento, deus e o diabo, terra em transe, o dragão, o leão, cabeças e claro*. [...] Trata-se do mesmo Longo Filme Barrocoko que se desdobra entre negros, camponeses, políticos, revolucionários – os filhos do terceiro mundo – a Eztetyka da Fome.²¹⁰

Esta afirmação resume bem a importância que certa concepção de barroco assume para o pensamento de Glauber Rocha, a ponto de resumir todos os seus filmes, além de se vincular diretamente à identidade (política e estética) do terceiro mundo. Sobre a citação acima, é interessante ressaltar, também, seu estilo de escritura que, como no conjunto da escrita glauberiana, substitui a letra “i” por “y”, assim como utiliza com frequência o “k”, letras não existentes no alfabeto da língua portuguesa. Tais inclusões, através do lúdico jogo de letras, podem remeter, ao mesmo tempo, à presença estrangeira na própria linguagem (e, assim, ambigualmente, à colonização intelectual do Brasil e da língua portuguesa) e, dialeticamente, a uma *tupinização* do português, através do resgate e protagonismo do “y”. Trata-se de uma operação de linguagem, portanto, que em si, se inspira na antropofagia e na carnavalização.

Em duas cartas de janeiro de 1976, Glauber compõe uma expressão instigante, interessante de ser observada. Em carta à João Carlos Teixeira Gomes, ele diz: “O estilo barroco/tropical/dialético do Cinema Novo nasceu da *mis-en-scène* jogralesca”²¹¹; e dias depois

²⁰⁹ ROCHA, Glauber. Carta a Gustavo Dahl, junho de 1976. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. Op. cit., p. 600

²¹⁰ ROCHA, Glauber. Carta a Fabiano Canosa, novembro de 1978. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. Op. cit., p. 638.

²¹¹ ROCHA, Glauber. Carta a João Carlos Teixeira Gomes, janeiro de 1976. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. Op. cit., p. 568.

à Carlos Diegues, ele escreve: “queria escrever um poema barroco tropical dialético que nos descodificasse a neurose deixasse fluir a luz inconsciente: sexo, prazer, glória”²¹². A “*mis-en-scène jogralesca*” faz referência aos espetáculos do grupo teatral do qual Glauber e João Carlos fizeram parte, ainda na adolescência, o Jogralescas Teatralização Poética. Grupo que teve forte impacto no cenário cultural de Salvador, no final dos anos 1950. As encenações consistiam na interpretação intimista de poemas brasileiros e latino-americanos. As duas frases citadas são complexas e abrem caminhos para questionamentos variados, por exemplo, para a indagação sobre as relações entre as Jogralescas e o Cinema Novo, mas vamos focar aqui em buscar esmiuçar o termo, a união dos qualificativos: barroco, tropical e dialético.

A palavra tropical tem um caráter de localização espacial, refere-se a uma região geográfica do mundo, a uma zona climática situada entre as linhas dos trópicos, marcada por calor, umidade, etc. A relação entre a América Latina e seu clima tropical foi e ainda é um fator importante de identidade coletiva. “América do Sul, América do Sol, América do Sal”²¹³, diz um verso de Oswald de Andrade, no qual o poeta reforça o elo entre o sol, o mar e a América. Para além do interesse pela identidade nacional, *História do Brasil* e *Triste Trópico* também são marcados por uma determinação territorial transnacional, tropical e latinoamericana.

Há certa correspondência entre os países considerados de Terceiro Mundo, ou subdesenvolvidos, e a zona tropical, o que torna a palavra especialmente útil ao Glauber, em seu projeto de integração política e estética das cinematografias dos países pobres dos três continentes (América Latina, África e Ásia). O “barroco tropical” pode ser entendido, portanto, como um barroco do Terceiro Mundo, que se aproxima, por sua vez, à perspectiva do pensamento específico sobre o barroco do Novo Mundo, de pensadores como Carpentier. Tropical, assim, especifica a ideia de barroco, remetendo não ao barroco em geral, mas ao barroco transformado, americanizado, que se diferencia do pensamento europeu sobre o barroco histórico.

O título do filme de Arthur Omar, *Triste Trópico*, aponta para outra camada da noção de tropical. Remete-se à obra de Lévi-Strauss, é claro, mas, mais do que isso, a uma ideia de trópico que se

²¹² ROCHA, Glauber. Carta a Cacá Diegues, janeiro de 1976. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. Op. cit., p. 574.

²¹³ ANDRADE, Oswald de. Hip! Hip! Hoover! In: *Poesias Reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

liga a um olhar etnocêntrico/eurocêntrico. Em entrevista de 1974, Omar faz uma observação interessante sobre o título do filme, ele diz:

A palavra *Trópico* deveria ser lida em itálico, ou melhor entre aspas, isto é, Triste “Trópico”, pelo seu caráter de citação. Onde se diz “*Trópico*” se está querendo dizer a *noção de Trópico* — Triste noção de Trópico —, uma noção cunhada para a apreensão da realidade brasileira. Realidade vista como tropical. Essa tropicalidade é que talvez não seja tão interessante, ou melhor, tão produtiva para a feitura de filmes onde a História é o tema. Ou se faz *análise histórica*, ou se faz *análise tropical*. Mas *esta* geralmente é confundida com *aquela*, ou melhor, a existência desta detonaria automaticamente a existência daquela.²¹⁴ (Grifos do autor)

Arthur Omar deixa claro neste depoimento que está interessado em questionar certa noção de trópico, vista como triste e improdutiva para o pensamento sobre a história. O cineasta sublinha e critica, assim, a carga pejorativa do termo, e aponta para o fato de que este integra uma longa história nas ciências sociais, nos campos da etnografia e da antropologia. Trata-se de um topos corrente no pensamento científico colonial português para a designação das colônias. Também é um termo amplamente utilizado nos estudos etnográficos europeus do século XIX, por exemplo. O sociólogo Renato Ortiz enfatiza como teorias positivistas do evolucionismo social, muitas vezes relacionadas ao determinismo geográfico e ao racismo científico, como os escritos de Arthur de Gobineau e Louis Agassiz²¹⁵, por exemplo, são influências importantes para os precursores das ciências sociais brasileiras, como Euclides da Cunha, Sílvio Romero e Nina Rodrigues, na virada dos séculos XIX para o XX²¹⁶. Nina Rodrigues, por exemplo, “tece inúmeras considerações a respeito da vinculação entre as características psíquicas do homem e sua dependência do meio ambiente”²¹⁷. Segundo o autor, “a apatia do mameluco amazonense revela os traços de um clima tropical que o tornaria incapaz de atos previdentes e racionais”²¹⁸. A ideia de tropical é, portanto, por muito tempo e em diversos estudos, diretamente relacionada à existência de povos e civilizações considerados primitivos ou menos desenvolvidos. Preconceito cientificista que, apesar de ter deixado há muito o campo das ciências, deixa raízes profundas nas sociedades. Como diz ironicamente o refrão da música *Caravanas* de Chico Buarque, de 2017, mais uma vez evocando a impressionante capacidade do célebre compositor de descrever poeticamente questões importantes da realidade brasileira: “Sol, a culpa deve ser

²¹⁴ OMAR, Arthur. Entrevista a M. Op. cit.

²¹⁵ De Arthur de Gobineau ver, por exemplo, *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853), e de Louis Agassiz, *A Journey in Brazil* (1868).

²¹⁶ Ver ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, pp. 13-35.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 16. Ortiz menciona especificamente a obra de Nina Rodrigues *As Raças Humanas e a Responsabilidade Penal no Brasil*, publicada originalmente em 1894.

²¹⁸ RODRIGUES, Nina apud ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit., p. 16.

do sol / Que bate na moleira, o sol / Que estoura as veias, o suor / Que embaça os olhos e a razão”.

Pois é o tórrido sol tropical, por tantas vezes culpado pelos atrasos dos países latino-americanos, que as vanguardas brasileiras do final dos anos 1960 reivindicam (e subvertem), ao assumirem o nome de Tropicália ou Tropicalismo, inspirados pelo modernismo brasileiro. Em paralelo a este movimento, *Triste Trópico* ao mesmo tempo que critica certa ideia depreciativa de “trópico”, desconstrói esta acepção ao contar outra história da América Latina, que focaliza a experiência dos índios. Os discursos eurocêntricos são devorados criticamente pelo filme, pelo carnaval, pelo calor e, assim, as concepções etnocêntricas das ideias de trópico/tropical são invertidas e valorizadas enquanto identidade local e continental. Mas esta inversão não anula a presença da compreensão triste de “trópico”, sublinhada pelo próprio título do filme. *Triste Trópico* traz uma dupla significação ou experiência da noção de trópico, isto é, uma tensão entre acepções conflitantes.

No caso do pensamento de Glauber Rocha, a ideia de trópico não carrega a mesma tensão. Seu sentido negativo praticamente desaparece, ela sendo utilizada com orgulho para referir-se ao diferencial da identidade latino-americana, tropicalista. É possível observar uma estreita ligação entre as ideias de tropicalismo e de antropofagia no discurso glauberiano. “O tropicalismo, a descoberta da antropofagia, foi uma revelação”²¹⁹, diz Glauber em frase já citada anteriormente. Para o cineasta, o que determina a virada para um movimento cultural e, especificamente, para um cinema tropicalista é, justamente, a retomada da filosofia oswaldiana da antropofagia cultural na arte brasileira. Segundo o autor, os anos 1970 marcam o começo de um novo período tropicalista do Cinema Novo, com filmes como *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Jr, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1971), *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1970) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), que “geraram as imagens do sentimento brasileiro-latino-americano”²²⁰. Então, tanto o tropicalismo quanto o barroco, para Glauber, sublinham a tomada de consciência de que a cultura ocidental faz parte da América Latina e, ao mesmo tempo, apontam para um caminho para a criação de uma estética diferenciada, própria. No caso do barroco, uma estética dominante, imperialista, é apropriada por um outro impensado, que a transforma por dentro, mantendo, entretanto, suas características fundamentais como a heterogeneidade, o excesso, a abertura, a permeabilidade ou a tensão. Da

²¹⁹ ROCHA, Glauber. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit., p. 150.

²²⁰ ROCHA, Glauber. Das sequóias às palmeiras 70. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit., p. 237.

mesma forma, o termo “tropical” continua a fazer referência ao clima de uma região geográfica do mundo, que é considerada determinante para sua constituição cultural, entretanto, o calor passa de carma, de estereótipo ligado a um primitivismo, à trunfo: marca da sensualidade, do erotismo, da alegria profanadora. Assim, os termos “barroco” e “tropical” se reforçam mutuamente, ao se basearem em uma dinâmica dialética análoga, a partir de uma razão antropofágica.

O último termo da expressão glauberiana “barroco tropical dialético” ressalta, justamente, a perspectiva dialética que deve ser assumida para a compreensão dos termos barroco e tropical, ou barroco tropical. Isto é, reforçam suas leituras enquanto qualificativos não oficiais, anti-imperialistas, americanizados, que convivem em tensão com suas acepções tradicionais ou europeias. De certo modo, a ideia de “dialético” pode ser entendida, através de uma lente oswaldiana, como a transformação do Tabu em Totem. A transfiguração do inimigo devorado seria, assim, uma dialética propriamente tropical.

Outro poeta e teórico cubano, Severo Sarduy, também se dedica ao estudo do barroco, e articula-o a uma identidade especificamente latino americana. É ele quem teoriza, nos anos 1970, a noção de neobarroco, cunhada por Haroldo de Campos em ensaio intitulado “A Obra de Arte Aberta”²²¹ (de 1955). Em seus escritos sobre o tema, Sarduy se distancia dos escritos teóricos de caráter essencialista de Carpentier, ao argumentar que o barroco não está ligado à natureza, ou à paisagem da América Latina, mas é, antes de tudo, artifício. O autor não considera que se trate de um “espírito”, mas de uma estética resultante de uma ruptura epistemológica ocorrida no século XVII, que pode ser transposta para no século XX, período no qual nas ciências e nas artes vive-se um momento de crise e ruptura considerado análogo ao anterior, momento de nova e maior instabilidade e descentramento. Sarduy concentra sua análise no terreno da retórica, da narrativa, dos códigos semióticos desta estética que se faz especialmente presente nas artes ibero-americanas do século XX, que a elegem como importante forma de expressão. Em “Barroco y neobarroco”, ensaio de 1972, o autor destaca entre as características fundamentais do código barroco: a quebra da função referencial da linguagem, isto é, a opacidade do sentido e a desvinculação entre significante e significado; a ruptura da linearidade da enunciação; e seu caráter intertextual, polifônico, ou até

²²¹ CAMPOS, Haroldo de. A Obra de Arte Aberta. In: CAMPOS Augusto de, CAMPOS Haroldo, PIGNATARI Décio, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. Publicado originalmente no *Diário de São Paulo*, em 03/07/1955.

“estereofônico” (“adicionando um neologismo que certamente agradaria Bakhtin”²²²), sublinhando a relação que a retórica barroca estabelece com outros discursos, outros textos. Certos aspectos da descrição da retórica neobarroca de Sarduy contribuem, particularmente, para a reflexão da narrativa e montagem de *Triste Trópico*, mas também de *História do Brasil*. Por isso, vale a pena observá-los mais de perto.

Irlemar Chiampi afirma que Sarduy, ao destacar, neste e em outros textos, a centralidade da hipertextualidade, da prática da reciclagem, na estética barroca, efetua um deslocamento e “esclarecimento fundamental” para o debate sobre o tema, que nos últimos cem anos centrava-se na discussão “sobre a condição histórica ou ahistórica do barroco”. O autor

considera-o não como um estilo epocal ou um éon atemporal, mas como um modo de dinamizar esteticamente o amontoado inútil dos saberes acumulados; é usar, para produzir beleza ou saber, o lixo cultural, o repertório obsoleto e desacreditado de leis e premissas, o montão de restos e ruínas que a imaginação barroca converte em metáforas, reciclando-os. [...] O barroco seria, pois, uma reciclagem de formas, a energização de materiais descartados, cujo primeiro momento de evidência como fato cultural ocorreu no século XVII e ocorrerá sempre que o discurso literário reproduza o imaginário da ciência, manejando seus enunciados (seus fragmentos) como se fossem metáforas. [...] Por isso a ópera barroca recusa a totalidade: sua estrutura de excessos e proliferações não permite “formar” a imagem global²²³.

A maneira como essa reciclagem de elementos múltiplos e díspares se dá, tem como base uma temporalidade narrativa não linear, baseada em estratos e camadas, em relações de simultaneidade, sobreposição e sincronia. Não se trata de inversões da cronologia, por exemplo, de uma história que começa por seu evento final, mas de uma quebra mais radical da ideia de ordem ou ordenação narrativa. “O barroco se apresentaria, então, como uma rede de conexões, de filigranas sucessivas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica.”²²⁴ A opção por explicar as conexões entre elementos e fios discursivos do código barroco, a partir da evocação de uma imagem tridimensional, é sintomática desta outra maneira de organizar o tempo. Uma maneira que prioriza a sobreposição, ou a circularidade, à sucessão. Em sua reflexão sobre as formas de artificialização do neobarroco, Severo Sarduy cita, justamente, Glauber Rocha para exemplificar o método da “condensação diacrônica”, quando há uma “superposição de várias sequências que se fundem

²²² SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011, p. 20. Trad. nossa. Texto Original: “Añadiendo un neologismo que seguramente hubiera gustado a Bakhtin”.

²²³ CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e Modernidade*. Op. cit., p. 62-63.

²²⁴ SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Op. cit., p. 20. Trad. nossa. Original: “Espacio del dialoguismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica”.

em uma única unidade de discurso na memória do espectador”²²⁵, isto é, se embaralham sem pontos de referência de antes e depois.

Para Sarduy o “espaço barroco é o da superabundância e do desperdício”²²⁶. Ao opor-se à hegemonia da função informativa da linguagem, o estilo contradiria a lógica utilitarista e produtivista dominante na sociedade. Nesse sentido, a ideia de desperdício empregada por Sarduy pode ser aproximada à de “despesa improdutivo” (“*dépense improductive*”) desenvolvida por Georges Bataille. A partir do *Essai sur le don*²²⁷, de Marcel Mauss, Bataille retoma o ritual do “potlatch”²²⁸, com o intuito de criticar um modelo econômico e social utilitarista moderno e de propor novas vias de organização social²²⁹. O potlatch é um ritual de doação praticado por tribos arcaicas do noroeste americano, no qual através de trocas, sobretudo, mas também da destruição de bens materiais, as tribos se desafiam em generosidade. Podemos dizer, que é essa mesma linha de pensamento que segue Sarduy ao falar sobre o desperdício próprio do estilo do barroco. Mas no caso do escritor cubano, este é pensado dentro do domínio da linguagem e da estética. Segundo o autor, a apreciação do barroco solicita o prazer da forma, o deleite textual e estilístico, o erotismo da própria linguagem. “A linguagem barroca se satisfaz no suplemento, no excesso e na perda parcial de seu objeto. Ou melhor: na busca, por definição frustrada, do objeto parcial”²³⁰. De forma paradoxal, o excesso se liga à certo interesse pela perda. O que está no centro desse pensamento é a ideia de um acúmulo não funcional, ou improdutivo, que ao mobilizar restos, materiais variados, excessos já existentes, torna-se gesto político.

Ao destacar o sacrifício da função informativa ou da própria inteligibilidade da narrativa, Sarduy aponta para uma característica, diretamente vinculada ao *topos* do excesso, que é valerosa para a análise das narrativas de *Triste Trópico* e *História do Brasil*: a frustração

²²⁵ Ibid., p. 17. Trad. nossa. Texto original: “Superposición de varias secuencias, que se funden en una sola unidad del discurso en la memoria del espectador – condensación diacrónica –, procedimiento frecuente en Glauber Rocha.”

²²⁶ Ibid., p. 32. Trad. nossa. Texto original: “El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio”.

²²⁷ Ver MAUSS, Marcel. *Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris: Presses universitaires de France, 2012.

²²⁸ Georges Bataille observa o ritual potlatch em dois textos, “*La notion de dépense*”, 1933 e “*La parte maudite*”, 1949, que apesar de apresentarem pontos de vista distintos, reforçam o sacrifício da utilidade como nódulo de um pensamento político alternativo. Ambos os textos de Bataille estão reunidos na publicação BATAILLE, Georges. *La part maudite*. Paris: les Éd. de Minuit, 2011.

²²⁹ É interessante notar que o movimento do pensamento de Bataille é comparável ao de Oswald de Andrade. Ambos os escritores retomam práticas rituais ameríndias ancestrais para questionar o sistema político ocidental então vigente.

²³⁰ SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Op. cit., p. 32. Trad. nossa. Texto original: “El lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasia y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*.”

inescapável sentida pelo criador em relação ao objeto, ao tema escolhido e abordado (lacunaridade que o autor relaciona diretamente à experiência social latino-americana). Ele escreve:

El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. [...] El trayecto – real o verbal – no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está “apaciblemente” cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.²³¹

Em entrevista com Arthur Omar no âmbito da presente pesquisa, ele reitera com frequência a ideia de que *Triste Trópico* é um filme “não realizado em sua plenitude”, ao mesmo tempo, em que o considera “absolutamente radical como reflexão sobre o Brasil”. Para o autor, a contribuição de *Triste Trópico* não é propriamente o resultado desta reflexão, mas a articulação de materiais díspares, a criação “de uma estrutura onde elementos (do real) que em princípio não estariam presentes e co-presentes” são reunidos, “criando uma tensão inteiramente nova”.

Ele (o filme) ousa, de alguma maneira, estabelecer uma visão de Brasil que eu acho que é mais rica, mais radical, mais ampla, mais cheia. Embora o resultado propriamente dito, talvez, não seja definitivo. [...] Você tem um almanaque, mas [a intenção do filme] não é a de dizer: “nos anos 20 os almanaques eram isso”. Você tem aquele universo confrontado com o universo do carnaval, misturado com uma fotografia da Europa, com fotografias de família e outros elementos. Então ele abre uma perspectiva, que eu acho que ele provavelmente não realizou plenamente, mas que é sua originalidade, e a razão pela qual ele mantém uma potencialidade de desdobramento. Ainda que essa potencialidade não seja realizada.

O depoimento de Omar expressa a importância da quebra da função referencial imediata dos materiais documentais retomados, a serem compreendidos partir das relações que estabelecem na montagem com a narração e com os outros elementos da composição. Não é que a função referencial deixe de existir. O espectador reconhece, por exemplo, as imagens do carnaval enquanto documentais, bem como o filme de família enquanto tal. Mas há um trabalho a ser feito por parte do espectador, que frequentemente se sobrepõe à identificação imediata, para que ele apreenda a natureza ou a função do elemento apropriado na estrutura do filme. São as metáforas, alegorias e digressões, os motores da elaboração de uma narrativa que apresenta, como o cineasta reconhece, “uma visão de Brasil inédita”. Diferentes formas de “proliferação”

²³¹ Ibid., p. 35.

são empreendidas para a elaboração desta perspectiva “mais ampla” e “mais cheia”. Como Omar declara em uma entrevista dos anos 1990 sobre seu trabalho audiovisual, de modo geral:

Não existe tela vazia [...], eu tenho a tela permanentemente preenchida, o tempo todo. [...] Então, essa ideia de campo cheio é uma ideia que vem para trabalhar com a ideia de tempo cheio. Eu, como os árabes que trabalham caligraficamente o espaço, entrelaçando as letras, formando uma superfície inteiramente preenchida, também tenho horror ao vazio.²³²

Eis o “*horror vacui*”²³³ de que fala também Sarduy. Enquanto contracorrente estética, em busca da livre expansão e novas invenções da linguagem cinematográfica, *Triste Trópico* pode ser considerado um filme neobarroco no sentido sarduyano. Trata-se de um filme “que em sua ação de oscilar, em sua queda, em sua linguagem pictural, às vezes estridente, eclética e caótica, metaforiza a contestação da entidade logocêntrica que até então o estruturava e, por consequência, nos estruturava também, a partir de sua distância e autoridade”²³⁴. A força do filme produzido, reconhecida pelo próprio autor, convive, entretanto, com certa sensação de frustração em relação a um resultado considerado “não definitivo” ou a uma “potencialidade não realizada”, que é um “reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto”²³⁵, desejo por uma apreensão utópica do passado no presente, por uma apreensão do país, da história e de sua experiência de sofrimento ou êxtase²³⁶.

Sobre a relação entre a retomada do paradigma barroco no século XX e a identidade da América Latina, cabe ressaltar um último ponto, que une o pensamento de caráter mais essencialista de Alejo Carpentier (e de *História do Brasil*) ao relativismo de Severo Sarduy (e de *Triste Trópico*). Esse ponto concerne a vinculação entre certa ausência de lógica da narrativa barroca (muitas vezes ligada ao seu caráter não realista/naturalista) e uma *epistème* propriamente

²³² OMAR, Arthur. O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta. *Cinemais: Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n.10, março/abril 1998, p. 23.

²³³ SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Op. cit., p. 33.

²³⁴ Ibid., p. 36. Trad. nossa. Texto original: “Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad.”

²³⁵ Ibid., p. 35. Trad. nossa. Texto original: “reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto.”

²³⁶ A tetralogia de Rogério Sganzerla sobre a passagem de Orson Welles pelo Brasil é também sintomática de um certo sentimento de frustração, que só é entendido enquanto fracasso, se visto a partir da ótica produtivista logocêntrica, com a qual seus filmes rompem. Sganzerla retoma o mesmo objeto de interesse em quatro filmes diferentes, documentais e ficcionais, cada um deles concentrando-se em determinados estratos do “objeto parcial”. O cineasta tem consciência de que cada filme “busca algo que constantemente lhe escapa”²³⁶. Mas a impossibilidade de apreender o todo, a imagem global, não o impede de remontar sucessivamente os restos, traços e memórias do evento. Sganzerla experimenta linguagens e organiza múltiplas narrativas, irremediavelmente abertas. No caso particular de *Tudo é Brasil*, o cineasta opta por abrir mão de tudo que não seja ruína do momento que resgata. Não há cartelas de texto ou narração escritas para o filme. Os múltiplos materiais também não são diferenciados na montagem. Eles acumulam-se e proliferam-se.

latinoamericana, fruto de uma “modernidade dissonante”²³⁷. Enquanto Carpentier defende que essa “não-lógica” seria uma essência cultural, Sarduy argumenta que a estética neobarroca é especialmente retomada e explorada nas manifestações culturais da América por expressar de forma particularmente justa sua realidade. Seja esta realidade essencial ou construída, ambos concordam que uma marca da modernidade latino americana é o fato de que “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”, citando, aí, mais um verso síntese do “Manifesto Antropófago”. Esta é também uma premissa de Haroldo Campos. Ele considera que o Iluminismo não foi assimilado da mesma maneira na América Latina e não promoveu a mesma ruptura que na Europa. Tanto é que enquanto o barroco histórico desaparece rapidamente na Europa no início do século XVIII, na América ele persiste ao longo de todo o século. Assim, a desrazão da paixão, o pensamento inconsciente, a ordenação fluida não-organizada, características típicas dos paradigmas barrocos, teriam especial ressonância na América Latina. Este é um tema de interesse central para os cineastas aqui abordados, independentemente deles o vincularem ou não com o barroco.

A memória inscrita no corpo ou na performance, o instante do êxtase carnavalesco, a formação de conceitos audiovisuais ou as indagações sobre a percepção, o que acontece antes do pensamento consciente, são grandes motores da obra artística e teórica de Arthur Omar. Aliás, apesar de Arthur Omar não ter seguido propriamente a via que abriu em *Triste Trópico*, seu filme pode ser interpretado à luz de muitas questões da teoria da imagem que o autor desenvolve em *Antropologia da face gloriosa* (1998) ou em *Antes de Ver: fotografia, antropologia e as portas da percepção* (2014), como veremos adiante.

Para Glauber Rocha, o inconsciente coletivo popular, latino americano, é um fator fundamental. Como escreve Ivana Bentes: “ao invés de tentar explicar a miséria e a escravidão de uma forma puramente política e racional, Glauber lança mão da experiência mítica e religiosa e mergulha no inconsciente explodido e no transe latino-americano. Fé, Transe e Celebração são a base da sua nova política”²³⁸. Na estética-política de Glauber, a irracionalidade é valorizada enquanto resistência descolonizadora, como o autor vai sublinhar em seu célebre manifesto de 1971, “Eztetyka do Sonho”. Em *História do Brasil* a forte racionalidade do texto convive com a imprevisibilidade de sua relação com as imagens, dos cruzamentos de temporalidades e discursos. No filme, “Eztetyka da Fome” e “Eztetyka do Sonho” coexistem e acreditamos que

²³⁷ CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade*. Op. cit., p. 4.

²³⁸ Ibid., p.1.

é a partir dessa dupla perspectiva – considerando a abertura, os diferentes estratos da narrativa e as operações simbólicas que se fazem a partir de invenções da montagem – que se pode fazer uma análise mais interessante do filme.

Rogério Sganzerla também filia sua busca constante por expandir os limites do cinema à relatividade dos sentidos e lógicas rígidas da narrativa. “Relatividade voluntária” e “desarticulação do discurso tradicional” estão no coração do que o cineasta considera como o cinema moderno, que considera possuir “evidente vocação neo-barroca”²³⁹.

Cinema moderno é uma questão de distância entre câmera e ator, autor e personagem, diálogo e inconsciente coletivo. [...] Fundamentalmente, o cinema moderno constitui essa passagem ao relativo [...] – sobretudo no terceiro mundo, onde a precariedade técnica, mais que a física, e a fenomenologia impõem a provisoriade estética – prova da relação com o real. Abandonando qualquer certeza, os filmes ingressam na perspectiva de um talvez: hoje a narração é falível, incompleta e até obscura. Os personagens se tornam ambíguos; toda rigidez tende a desaparecer. [...] Sentimos a limitação (base instrumental da arte barroca) destes filmes frágeis e nervosos que não ambicionam se eternizarem.²⁴⁰

“Barroco” e “neobarroco” são, desde os anos 1960, termos correntes no vocabulário das críticas cinematográficas de Rogério Sganzerla, que iriam se refletir no filme dos anos 90. Eles são frequentemente atrelados, na perspectiva do autor, ao cinema moderno, que se contrapõe ao clássico. Ao tratamento clássico – linear, unitário, de clareza absoluta, contínuo e lógico –, se opõe o tratamento moderno – complexo, múltiplo, de clareza relativa, descontínuo e ilógico²⁴¹. As cinco categorias que diferenciam o clássico do moderno, segundo Sganzerla, são muito semelhantes às propostas por Wölfflin no início do século XX, para opor o estilo barroco ao estilo clássico. Barroco/neo-barroco e moderno são, portanto, termos que designam aspectos semelhantes no vocabulário de Sganzerla. O cineasta dialoga, sobretudo, com a crítica cinematográfica francesa dos anos 1960²⁴², que se serve do barroco como uma categoria estética bastante generalista para pensar o cinema moderno. Segundo essa perspectiva, a expressão cinematográfica do barroco é a dos “diretores que primam pela forma perfeita e complexa, abundante e virtuosa, simbólica e singular”²⁴³, como Orson Welles. Para além de características formais, Sganzerla vincula o caráter barroco da obra de Welles à incompletude

²³⁹ SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001, p. 11.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

²⁴¹ Ver, por exemplo, o “Diagrama de Tratamento” feito por Sganzerla incluído em SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Op. cit.

²⁴² Para saber mais sobre a compreensão de barroco cinematográfico da crítica francesa, ver *Baroque et Cinéma*. Col. Études Cinématographiques. Paris : Minard, Lettres modernes, 1960.

²⁴³ BAECQUE, Antoine. “Du concept au fétiche : Penser un nouvel âge du cinéma, la critique et le baroque”. *Vertigo, Projection Baroque*, hors-série, 2000, p. 29.

e opacidade das narrativas que constrói, que geram a exigência “de um jogo a ser mentalmente organizado pelo espectador”²⁴⁴. Ao tratar do termo de maneira ampla e vaga, Sganzerla não reforça sua ligação com um pensamento específico do barroco na América Latina, mas ainda assim, como na citação acima, sublinha que esse cinema relativo, interessado pelo inconsciente coletivo e ilógico, se torna eficaz “sobretudo no terceiro mundo”. Em sua filmografia, Rogério Sganzerla busca explorar a abertura da narrativa do cinema moderno, preocupado constantemente com a experimentação, com a expansão das fronteiras do cinema. *Tudo é Brasil* se inscreve nesse movimento radicalizando, mais do que em qualquer outro filme do autor, a explosão da narrativa e da clareza do sentido.

Glauber e Omar, assim como Sganzerla, a partir de perspectivas distintas, se dedicam a trabalhar com o “*impensado* latino americano” enquanto “motor de um pensamento, novo”²⁴⁵. Ainda que em contextos diferentes, os três autores se lançam na produção artística de outras formas de saber, não estáveis. *História do Brasil*, *Triste Trópico* e, mais tarde, *Tudo é Brasil* inscrevem-se, portanto, de diferentes formas, em tradições do pensamento latino-americano ligadas ao paradigma cultural do barroco, que, em comum, buscam refletir sobre as formas de expressão mais afeitas à modernidade alternativa transnacional do continente americano.

As ideias de antropofagia cultural, carnavalização e barroco ou efeito neobarroco se sobrepõem mutuamente. Todas estão ligadas ao imbricamento entre identidade e alteridade, à transtextualidade ou à hipertextualidade, à relevância do aspecto construtivo ou da montagem, a um pensamento sobre identidade cultural brasileira ou latinoamericana, além de serem, ao mesmo tempo, propostas estéticas (com características formais) e visões de mundo. Há muitas áreas de intercessão entre as três noções, mas cada um aponta para determinadas particularidades. Mas não há somente afinidades entre os termos. A centralidade da cultura popular da carnavalização se opõe, por exemplo, à erudição do barroco. A capacidade de síntese tão marcante na estética oswaldiana, com seus “minutos de poesia”²⁴⁶, também se contrapõe à frequente proliferação e estética do excesso barroquista. Mas é justamente a convivência de contradições e tensões o cerne das montagens propostas. Deixemos, então, a literatura e

²⁴⁴ SGANZERLA, Rogério. O legado de Kane. In: *Textos críticos I*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010, p. 98. Texto publicado originalmente no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 28 de agosto de 1965.

²⁴⁵ BENTES, Ivana. Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*, 2002, p. 1. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>. Acesso em: 26 de outubro de 2017.

²⁴⁶ PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas VII - Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, p. 8.

passemos definitivamente ao cinema e à análise das narrativas histórico-poéticas de *História do Brasil* e *Triste Trópico*, buscando analisar como elas transformam, nas palavras de George Didi-Huberman, “o tempo do visível parcialmente lembrado em construção reminiscente, em forma visual de assombração (*hantise*), em musicalidade do saber”²⁴⁷ e da história.

²⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, George. *Images malgré tout*. Paris: Les éd. de Minuit, 2003, p. 172. Trad. nossa. Original : “Le temps du visible partiellement souvenu en construction réminiscente, en forme visuelle de hantise, en musicalité du savoir”.

2. Reemprego de imagens, uma questão de montagem para o Brasil da ditadura

Neste capítulo, continuamos a explorar os cruzamentos entre *História do Brasil e Triste Trópico*, refletindo sobre como a atitude antropofágica, carnavalesca e de caráter barroquista assumida por eles se reflete nas escolhas estéticas da montagem e da construção narrativa. Primeiramente, investigamos suas reivindicadas filiações com o legado teórico do cineasta soviético Serguei Eisenstein, especialmente, com sua ideia de montagem vertical. A ideia de verticalidade é então pensada tanto em relação às operações específicas da montagem de *História do Brasil e Triste Trópico*, quanto no que concerne a estrutura das narrativas elaboradas. Por fim, adotamos uma perspectiva mais ampla e refletimos sobre a montagem e narrativa dos filmes dentro do campo de discussão sobre o reemprego como um fazer histórico alternativo e em comparação com outras experiências europeias.

2.1. Montagem vertical: aproximações com Serguei Eisenstein

A ideia de montagem vertical, atribuída à Serguei Eisenstein, se faz presente em análises existentes sobre as montagens tanto de *História do Brasil* quanto de *Triste Trópico*. Maurício Cardoso em sua análise sobre *História do Brasil* afirma que no filme a “montagem vertical” é “usada à exaustão, multiplicando infinitamente o efeito de estranhamento”²⁴⁸ entre som e imagem. A noção é atrelada ao pensamento eisensteiniano sobre o “monólogo interior” e parece ser entendida pelo autor, sobretudo, a partir do artigo de Ismail Xavier sobre o filme *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972)²⁴⁹. Neste artigo, Xavier argumenta que é Eisenstein quem formula, nos anos 1930, um pensamento sobre as formas complexas de relação entre voz e imagem que podem ser construídas na narrativa cinematográfica, apesar de ressaltar que essa experimentação se efetiva na prática, sobretudo, no cinema moderno a partir dos anos 1960. O autor menciona o texto de Eisenstein “Da literatura ao cinema: uma tragédia americana”²⁵⁰, originalmente publicado em 1932, como um texto fundador nesse sentido, ao refletir sobre a

²⁴⁸ CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha*. Op. cit., p. 174.

²⁴⁹ Trata-se do artigo de XAVIER, Ismail. O Olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em “São Bernardo”. *Literatura e Sociedade*, n.2, p. 127-138, 1997.

²⁵⁰ Variações do mesmo texto de Serguei Eisenstein foram publicadas com diversos títulos em diferentes publicações. Na edição americana de *Film Form*, editada por Jay Leyda, o artigo é intitulado *A course in treatment*. Um trecho deste artigo foi publicado em português, intitulado “Da literatura ao cinema: uma tragédia americana”, em XAVIER, Ismail (Org.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, pp. 203-215. Depois, na versão brasileira de *A Forma do filme* (Jorge Zahar Ed., 2002), o texto é reeditado, na íntegra, sob o título “Sirva-se!”.

“presença simultânea de um discurso interior (palavras que evidenciam o movimento subjetivo da personagem num dado instante) e uma cena exterior que corresponde à situação prática vivida pela personagem enquanto pensa”²⁵¹, isto é, sobre as potencialidades criativas da montagem do monólogo interior no cinema, através de uma voz em *off* extradiegética. Segundo Cardoso, através de um pensamento sobre o monólogo interior,

Eisenstein sugeriu [...] as possibilidades de uma “montagem-vertical” entre som e imagem, desde que a locução não se prestasse unicamente a comentar as imagens, mas a questioná-la, provocando o entrechoque e o estranhamento no interior do plano e não apenas pela “montagem horizontal” entre os planos²⁵².

Em *História do Brasil*, justamente, “a constante assimetria entre imagem e voz *over* desqualifica o narrador como única fonte de interpretação, produz um terceiro sentido; instaura outra instância narrativa que não está simplesmente na fala do narrador, nem na imagem, mas na composição do conjunto”²⁵³, provocando uma permanente instabilidade, como argumenta Cardoso.

Ismail Xavier ao escrever sobre *Triste Trópico* aponta que, seguindo diferentes correntes do cinema moderno, o filme se configura a partir do jogo duplo entre questionamento ou suspensão da narrativa e reafirmação desta “por outras vias”, através de um “fascínio pelo relato de experiências”²⁵⁴. Segundo o autor, no filme de Arthur Omar

esse jogo duplo é trabalhado de forma original, conduzido por uma *montagem vertical* que dispõe voz e imagem em descompasso. Aqui, o cineasta, sem dúvida, dialoga com Godard, notadamente *One plus one* (1969), e também com experiências do cinema brasileiro (Glauber, Bressane, Hirszman) mas radicaliza o estranhamento de som e imagem, ao mesmo tempo em que assume mais decididamente o legado de Eisenstein na concepção da montagem. Esta é assumida como um instrumento de precisão, divisões milimétricas, efeitos calculados, engenharia emocional.²⁵⁵

É interessante observar que o pesquisador Samuel Paiva, ao escrever sobre *Tudo é Brasil*, também afirma que o filme de Sganzerla é baseado no “princípio de montagem vertical”²⁵⁶. Nos textos do autor, a noção é igualmente entendida em relação à ideia eisensteiniana do monólogo interior. Paiva ressalta que “se deve a Eisenstein esse princípio de montagem,

²⁵¹ XAVIER, Ismail. O Olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em “São Bernardo”. Op. cit., p. 127-128.

²⁵² Ibid., p. 174.

²⁵³ Ibid., p. 174.

²⁵⁴ XAVIER, Ismail. Viagem pela heterodoxia. *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, n.14, 2000, p. 10.

²⁵⁵ Ibid., p. 10-11.

²⁵⁶ PAIVA, Samuel. *A Figura de Orson Welles no Cinema de Rogério Sganzerla*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, 2005, p. 280.

caracterizada pelas relações assíncronas entre imagem e som, como forma de instaurar o conflito, tão caro às teorias do cineasta russo”²⁵⁷.

Apesar de mencionada em diversas análises sobre os filmes aqui em questão, em nenhuma delas a ideia de montagem vertical é desenvolvida mais profundamente, ou a partir de exemplos específicos. A primeira parte deste capítulo pretende investigar esta noção. Como ela foi definida e desenvolvida por Eisenstein? Como ela é – ou não – atualizada em *História do Brasil* e *Triste Trópico*? Como ela contribui para o pensamento sobre os filmes? Quais são seus efeitos em relação à montagem de materiais já existentes?

Vale ressaltar que Serguei Eisenstein é também uma referência importante tanto para Glauber Rocha, quanto para Arthur Omar, influência assumida pelos próprios cineastas em diferentes ocasiões. Arthur Omar cita Eisenstein com certa frequência. Em entrevista a Carlos Alberto Mattos e Ivana Bentes de 1998, por exemplo, ao refletir sobre sua trajetória audiovisual o artista diz trabalhar com “a tentativa de gerar conceitos através das imagens [...]. Uma tentativa de gerar conceitos não-verbalizáveis, ou seja, não traduzíveis em palavras”²⁵⁸. Omar complementa a ideia ressaltando sua admiração pela “prática da montagem eisensteiniana”, que também buscava gerar conceitos, apesar de, no caso de Eisenstein, tratar-se de “traduzir conceitos previamente existentes”, “conceitos traduzíveis em palavras”²⁵⁹. Em outro momento da entrevista, quando Omar nos fala sobre a importância do espectador em sua obra, ele faz nova referência espontânea à Eisenstein, evocando sua noção de montagem de atrações. “Nesse sentido eu diria que sou soviético”, diz, “no sentido de que quero criar atrações que coloquem esse espectador num permanente turbilhão sensorial e emocional”²⁶⁰.

Glauber Rocha, principalmente, projeta uma grande identificação com o cineasta russo e sua obra. Em carta a Paulo Emílio Salles Gomes, de janeiro de 1976, ele escreve:

“E segundo minhas próprias ideias de materialização foi o mito Eisenstein que me fez ser cineasta. [...] Primeiro quando era jovem me identificava fisicamente com suas fotos. Depois os filmes. E os livros que li e reli durante a vida sem nunca entender bem. Conscientemente. E a revolução. [...] Não conheço bem nem gosto

²⁵⁷ PAIVA, Samuel. Material de Arquivo e Montagem no Curta-Metragem “Linguagem de Orson Welles”. In: *Intercom 2007 – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Santos, SP, 2007. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2007. p. 2. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1410-1.pdf>. Acesso em: 19 de março de 2018.

²⁵⁸ OMAR, Arthur. O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta. *Cinemas: Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n.10, março/abril 1998, p. 9.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 29.

de Dziga Vertov. Mas creio que entendi a montagem dialética de Eisenstein à minha maneira”²⁶¹.

Nesta mesma carta, o cineasta diz especificamente sobre *História do Brasil*: “Considero a montagem muito boa e como a estrutura é dialética, permite elastecer, abrir parênteses, notas, etc”²⁶². Glauber não somente faz referência ao cineasta soviético em suas cartas, mas também em diversos textos sobre seus próprios filmes ou os de outros cineastas, além de escrever especificamente sobre Eisenstein em artigos como “Eizenstein e a Revolução Soviétyka”²⁶³. Como aponta Mateus Araújo, desde seus primeiros textos críticos (a partir de 1956) aos seus escritos finais, “abundam as referências a Eisenstein (mais de 200 nos seus 5 livros principais)”²⁶⁴.

Eisenstein e a montagem vertical

Entre 1937 e 1940, Eisenstein se lança em uma revisão crítica de seu conceito de montagem chegando à noção de montagem vertical, desenvolvida em três ensaios datados de 1940. Em *Montage Eisenstein*, Jacques Aumont ressalta que estes anos são, “inegavelmente, junto com os últimos anos de sua vida, aqueles em que Eisenstein trabalha o mais diretamente e explicitamente em um projeto teórico”²⁶⁵, desenvolvendo um pensamento sobre a montagem que pode ser considerado “um dos momentos mais fortes, mais condensados, de toda sua reflexão”²⁶⁶. “Montagem 1937” é o primeiro texto deste conjunto, ensaio incompleto e fragmentado, que não foi publicado na época. Entretanto, segundo Aumont, este é o texto que apresenta de forma mais completa e coerente sua reflexão teórica sobre a questão da montagem no período, constituindo-se como base dos ensaios seguintes: “Montagem 1938” e as três partes

²⁶¹ ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Emílio Salles Gomes, janeiro de 1976. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: Cartas ao mundo*, Op. cit., p. 582.

²⁶² Ibid., p. 585.

²⁶³ Ver ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 161-169.

²⁶⁴ ARAUJO, Mateus. Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade. In: Adilson Mendes (Org.). *Eisenstein / Brasil 2014*. São Paulo / Rio de Janeiro: MIS / Azougue, 2014, pp.145-163. Os livros de Glauber Rocha aos quais Araújo se refere são: *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963); *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965); *Revolução do Cinema Novo* (Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981); *O Século do Cinema* (Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1983); e *Cartas ao Mundo* (São Paulo: Cia. das Letras, 1997).

²⁶⁵ AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Paris: Images Modernes, 2005, p. 230. Tradução nossa. Texto original : “Les années 1937-40 sont, sans conteste, avec les toutes dernières années de sa vie, celles où Eisenstein travaille le plus directement et le plus explicitement à un projet théorique”.

²⁶⁶ Ibid., p. 230.

de “Montagem Vertical”²⁶⁷, que retomam suas ideias principais²⁶⁸. Estes últimos textos compõem o volume intitulado *O Sentido do Filme*, publicado primeiramente em inglês em 1942, única publicação editada enquanto Eisenstein ainda era vivo.

Em “Montagem 1938”²⁶⁹ Eisenstein busca atualizar seu pensamento sobre a montagem, no contexto do cinema sonoro soviético do final da década de 1930, entendendo-a como um processo artístico que ultrapassa os limites do cinema. Ao analisar “o que estava certo, ou errado, nas nossas entusiásticas declarações da época?”²⁷⁰, quer dizer, dos anos 1920, Eisenstein critica seu pensamento anterior, argumentando que não foi dada a devida atenção ao problema “da análise do material justaposto”²⁷¹, ou seja, ao conteúdo do plano em si e à importância dos elementos específicos escolhidos, individualmente. Porém, o cineasta afirma que:

O fato fundamental estava certo, e permanece certo: a justaposição de dois planos isolados [...] não parece a simples soma de um plano mais outro plano - mas o produto. Parece um produto [...] porque em toda justaposição deste tipo o resultado é qualitativamente diferente de cada elemento considerado isoladamente²⁷².

A tese central do texto de Eisenstein, aqui bastante simplificada, é de que tanto a escolha dos elementos particulares, quanto a articulação entre eles, se fazem em função de um tema ou sentimento maior, que rege o conjunto e forma uma “imagem total”. Os vários detalhes ou fragmentos de uma obra de arte – Eisenstein apresenta exemplos, sobretudo, provenientes da literatura e da pintura –, devem se harmonizar para o que ele considera a “concretização intensa do tema”. O cineasta evoca a ideia musical de harmonia como chave para seu entendimento mais amplo da obra de arte como um todo orgânico, unificador, formado por múltiplas partes. A partir de 1937, a concepção de montagem de Eisenstein se amplia, em relação ao seu pensamento anterior, participando de todo o processo de produção da imagem, desde o momento das filmagens. Há montagem no trabalho do ator, do escritor, do pintor, do diretor. Ou seja, entendida como processo que produz significados a partir de associações, ela ultrapassa os limites do cinema, sendo considerada o centro de toda obra de arte²⁷³. A ideia de organicidade

²⁶⁷ Eisenstein publicou três ensaios intitulados originalmente “Montagem Vertical”, o primeiro artigo foi publicado em setembro de 1940, o segundo em dezembro de 1940 e o último janeiro de 1941, na revista soviética *Iskusstvo Kino*. Na coletânea em inglês, *The Film Sense*, cada texto ganhou um título próprio. Na versão brasileira do livro os títulos são: “Sincronização dos sentidos”, “Cor e significado” e “Forma e conteúdo: prática”.

²⁶⁸ Ver AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Op. cit., p. 230-231.

²⁶⁹ Na edição de *O sentido do filme* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002), o artigo intitula-se “Palavra e imagem”.

²⁷⁰ EISENSTEIN, Serguei. Palavra e imagem. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 16.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

²⁷² *Ibid.*, p. 16.

²⁷³ Sobre o conceito de montagem e suas redefinições na obra teórica de Eisenstein ver, por exemplo, o último capítulo de *Montage Eisenstein* (AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Op. cit., p. 205-258).

torna-se central no pensamento eisensteiniano. O grande objetivo da montagem é alcançar esta organicidade, que é a união (ou sincronização) ideal dos múltiplos elementos heterogêneos, para a efetivação do tema, que somente se realiza ao atingir o espectador, produzindo neste um efeito de êxtase.

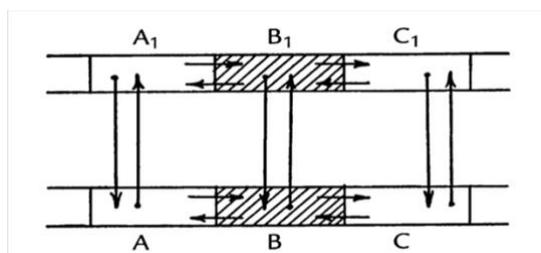
Esse tratado sobre a montagem, escrito no final da década de 1930, é uma base teórica importante para o desenvolvimento do pensamento sobre a montagem vertical propriamente dita. Para ilustrar a ideia de montagem vertical, Eisenstein começa seu primeiro ensaio sobre o tema evocando a imagem de uma partitura de orquestra para mostrar que é sua estrutura vertical que interliga todos os elementos do conjunto, dentro de uma unidade de tempo determinada. Análoga às relações verticais das notas musicais e instrumentos de uma partitura musical, está a montagem vertical cinematográfica, que trata das relações entre imagem e som. A explicação do autor é clara:

Por fazermos um diagrama do que ocorre na montagem vertical, devemos visualizá-la como duas linhas, tendo em mente que cada uma dessas linhas representa *todo um complexo de uma partitura de muitas vozes*. [...]

O Diagrama 2 revela o novo fator "vertical" da intercorrespondência, que surge no momento em que as unidades da montagem sonoro-visual são conectadas.

Do ponto de vista da estrutura da montagem, não mais temos uma simples sucessão horizontal de quadros, mas uma nova 'superestrutura' é erigida verticalmente sobre a estrutura horizontal do quadro. [...] As unidades sonoras não se encaixam nas unidades em ordem sequencial, mas em ordem simultânea²⁷⁴.

Eis o diagrama apresentado no livro:



A montagem vertical tem como fundo, portanto, a ideia bastante simples de que a “montagem sonoro-visual” não deve considerar simplesmente as justaposições de sua linha horizontal, sequencial e progressiva, mas também, sua linha vertical, que trabalha a sobreposição entre as bandas visual e sonora. Enquanto em sua horizontalidade a montagem trabalha a sucessão, em sua verticalidade ela trabalha a simultaneidade, ou seja, a co-presença de elementos. No texto, Eisenstein cita, inclusive, a sobreposição de imagens (dupla-exposição) como decorrente desse

²⁷⁴ EISENSTEIN, Serguei. Sincronização dos sentidos. In: *O Sentido do filme*. Op. cit., p. 56-57.

fator vertical da montagem, já existente no cinema mudo. Também, ao ressaltar que cada linha de seu diagrama representa “todo um complexo de uma partitura de muitas vozes”, o cineasta aponta para o fato de que em seu sistema o plano não é necessariamente a unidade mínima de montagem. Este pode ser decomposto em muitos níveis, considerando-se, por exemplo, questões como luz e sombra, composição gráfica, movimento interno do plano, etc. Assim, a verticalidade pode ser considerada no pensamento teórico de Eisenstein para além da relação entre imagem e som, mas mesmo em seu sentido mais amplo, mantendo a ideia de simultaneidade de elementos²⁷⁵.

Como podemos observar, o diagrama que Eisenstein desenha no início dos anos 1940 é muito parecido com a *timeline* de qualquer software de edição contemporâneo (fig. 10), que separa, verticalmente, as camadas de imagem e de som:

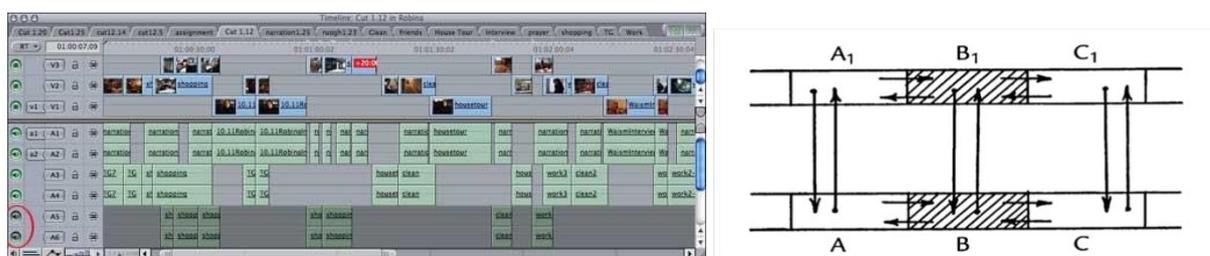


Fig. 10: À esquerda, *timeline* (linha do tempo) do software de edição Final Cut Pro 7. Na parte superior, as camadas de vídeo/imagem (V1, V2, V3), na parte inferior as faixas de áudio (A1, A2, A3, etc). À direita, o diagrama desenhado por Eisenstein em 1940.

A teoria eisensteiniana não se restringe a esta explicação da verticalidade. A montagem vertical deve, segundo o autor, resolver o problema do que ele chama de “sincronização interna” dos múltiplos elementos que a compõem. Ao longo dos artigos nos quais se dedica a pensar a questão, Eisenstein investiga as formas ideais de relação entre imagem e som (esferas consideradas opostas), para que a organicidade desejada do todo, ou seja, a representação fiel do tema ou sentimento previamente escolhido, seja alcançada. Retomando sua teoria anterior sobre os métodos de montagem²⁷⁶, Eisenstein explora as maneiras de obter a almejada harmonia, e conclui que é através de uma correspondência entre movimento da imagem, ou do olhar do

²⁷⁵ É neste sentido que Aumont vai constatar, em *Montage Eisenstein*, que a ideia de verticalidade já se faz presente na teoria eisensteiniana desde o ensaio “Dramaturgia da forma do filme”, de 1929, quando Eisenstein desenvolve uma reflexão sobre a montagem sem considerar o plano como sua menor unidade, mas considerando os diversos tipos de conflito que se estabelecem “dentro do plano”, além do conflito entre “experiência ótica e acústica”, o “contraponto audiovisual”.

²⁷⁶ No artigo “Métodos de montagem”, de 1929 (In: *A forma do filme*. Op. cit, p. 79-87), Eisenstein estabelece uma tipologia da montagem, na qual desenvolve as categorias de “montagem métrica”, “montagem rítmica”, “montagem tonal”, “montagem atonal” e “montagem intelectual”, que apresentam, segundo o cineasta, níveis crescentes de complexidade. São estas categorias que são retomadas e mencionadas eventualmente nos textos de 1940 sobre a montagem vertical.

espectador para a imagem, e movimento do som, da música, principalmente, que se pode chegar à sincronização interna ideal. Toda sua busca é por uma estrutura polifônica (o termo “polifonia” é repetido inúmeras vezes) em que cada uma das múltiplas vozes, e também as formas de articulação entre elas, sejam expressivas do tema. Relacionando sua teoria e sua prática, ele convoca, nesse texto, seu filme *Alexandre Nevski* (1938), como um modelo para exemplificar a montagem vertical e seus métodos²⁷⁷. Os exemplos de planos e sequências mencionados no texto visam demonstrar, através de gráficos diversos, como a sincronização ideal entre o movimento da imagem e o da música pode ser efetivamente realizada. Todavia, os exemplos dados são bastante abstratos e de difícil compreensão. Vale ressaltar, também, que todos os diálogos de *Alexandre Nevski* são sincronizados de maneira realista.

Jacques Aumont considera que é *Ivan, o terrível*, partes 1 e 2, o filme que melhor apresenta, na prática, o pensamento eisensteiniano sobre a montagem vertical, que o teórico francês renomeia como montagem orgânica. “A ideia de verticalidade remete a uma vontade de decomposição de diversos elementos que compõem cada pedaço, cada fragmento da cadeia fílmica”²⁷⁸, escreve Aumont, que centra sua definição da montagem vertical na busca eisensteiniana pela “imagem global”, através de um trabalho de construção metafórica de cada elemento da composição (do enquadramento à montagem)²⁷⁹. É o caso, por exemplo, da sequência do “assassinato no quarto nupcial” de *Ivan I*. Nesta, Aumont demonstra como seus diversos elementos: os temas musicais que a compõem – que entram e saem através de cortes abruptos –; os ruídos da banda de áudio, tal como o das gotas que caem – amplificados e assíncronos –; a fala – esta sim em sincronia com a imagem –; e aspectos do enquadramento – como “a invasão da superfície do quadro pelo casaco preto de Euphrosine”²⁸⁰ –, se acumulam na montagem, fazendo com que “imagem e som, um com o outro, um sobre o outro, um contra o outro, produzam um significado global (a traição), do qual cada atualização parcial (...) já é uma micrometáfora.”²⁸¹ Apesar de destacar a questão da decomposição eisensteiniana em múltiplas

²⁷⁷ Ver EISENSTEIN, Serguei M. Forma e conteúdo: prática. In: *O sentido do filme*. Op cit., p. 105-145.

²⁷⁸ AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Op. cit., p. 57. Trad. nossa. Texto original: “L’idée de verticalité renvoi à une volonté de décomposition de diverses éléments qui composent chaque morceau, chaque fragment, de la chaîne filmique”.

²⁷⁹ Ver AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Op. cit., p. 189.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 190. Trad. nossa. Texto original: “L’envahissement de la surface du cadre par le noir du manteau d’Euphrosine”.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 189-190. Trad. nossa. Texto original: “Image et son, l’un avec l’autre, l’un sur l’autre, délivrent un signifié global (la trahison), dont chaque actualisation partielle [...] est déjà une micrométaaphore. (On retrouve, très logiquement, la notion d’image globale, ici sous la forme d’un thème unique, qui circule d’élément en élément, de figurant en figurant, mettant en jeu à chaque fois une *matière* différente, un principe figuratif différente, un nouveau type de métaphore, etc.)”.

instâncias, Aumont também focaliza sua análise da montagem vertical na relação simultânea entre imagem e som.

Se voltamos ao uso da ideia de montagem vertical nas análises sobre *História do Brasil e Triste Trópico*, citadas no início do texto, podemos estranhar sua associação, por parte dos autores, à noção eisensteiniana de monólogo interior, ou mesmo às ideias de assincronia, estranhamento e conflito, desenvolvidas anteriormente nos escritos teóricos de Eisenstein. Mas não é difícil entender o porquê desta aparente confusão. Se pensamos a montagem vertical, em seu sentido mais pragmático e imediato, como um termo que descreve as relações de simultaneidade estabelecidas pela montagem, e que tem como essência, ou elemento incontornável, a relação entre imagem e som, esta pode ser observada retrospectivamente no pensamento do cineasta russo, sobretudo, no conjunto de seus escritos sobre as potencialidades do cinema sonoro. A exploração das relações entre bandas visual e sonora, tendo como meta um anti-naturalismo cinematográfico, é uma característica constante ao longo de diferentes fases do pensamento de Eisenstein. Em diversos momentos, Eisenstein dedica-se a pensar nas possibilidades dessa superestrutura “erigida verticalmente sobre a estrutura horizontal” da montagem, com o intuito de produzir determinados efeitos no espectador, através de um trabalho de composição dos elementos expressivos. Dentro dessa problemática do cinema sonoro, um dos grandes temas ao qual o autor se dedica, no início da década de 1930, é o do “monólogo interior” e é interessante apresentá-lo um pouco melhor.

Quando Eisenstein estava nos Estados Unidos, contratado pela Paramount Pictures, escreveu uma adaptação para o cinema do romance *Tragédia Americana*, de Theodore Dreiser. O roteiro, porém, como Eisenstein conta no artigo “Sirva-se”²⁸², publicado originalmente em 1932, não foi aceito pelo estúdio e nunca foi filmado. Ao buscar formas de transpor o texto literário para as telas, Eisenstein defronta-se com a questão do monólogo interior, ou seja, a representação do pensamento do personagem, e chega à conclusão de que o cinema é um meio privilegiado para expressá-lo. “Quando me encontrei com Joyce em Paris, ele se interessou vivamente pelos meus planos de um monólogo interior cinematográfico, cujo alcance é infinitamente mais vasto do que o possível à literatura”²⁸³, escreve Eisenstein que, mais adiante, no texto, complementa: “quantas perspectivas de reflexão e de invenção criativa! E como era evidente que o material do filme sonoro não é o diálogo! *A verdadeira matéria-prima do cinema sonoro é sem dúvida*

²⁸² EISENSTEIN, Serguei. Sirva-se! In: *A forma do filme*. Op. cit., p. 89-107.

²⁸³ EISENSTEIN, Serguei. Da literatura do cinema: uma tragédia americana. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983, p. 212

o monólogo”²⁸⁴. A representação da subjetividade, das sensações e pensamentos íntimos dos personagens, a partir de múltiplas relações possíveis entre palavras, sons, silêncio e imagens, é, para Eisenstein, a grande potência da montagem que inclui o som. Não é a sincronia naturalista entre fala e corpo, portanto, que é considerada a força do cinema sonoro, mas o som como representação do processo interior de pensamento humano. Vale ressaltar que é este o texto citado na tese de Cardoso, assim como na de Paiva, para elucidar a ideia de montagem vertical, neste momento ainda não desenvolvida por Eisenstein nestes termos.

Em *A forma do filme: novos problemas*²⁸⁵, artigo de 1935, Eisenstein dedica-se a desenvolver sua teoria do monólogo interior²⁸⁶. Segundo o autor, o discurso interior, “o fluxo e sequência do pensamento não-formulado nas construções lógicas”²⁸⁷, é dotado de uma estrutura e uma sintaxe específicas, em oposição ao discurso exterior, a fala, que se baseia em construções lógicas. E as “leis de construção do discurso interior” correspondem às que “governam a construção da forma e composição das obras de arte”²⁸⁸. Isto é, os princípios que regem o mecanismo ou funcionamento do discurso interior, definido como “pensamento sensorial”, são considerados por Eisenstein os mesmos da arte, de modo geral. Neste texto, o cineasta busca, então, sistematizar estas leis, com o objetivo de “dominar os ‘mistérios’ da técnica da forma”²⁸⁹. Para tanto, opera mais uma relação de correspondência, argumentando, a partir de diversos exemplos, que o “pensamento sensorial” segue as mesmas leis de “primitivos processos de pensamento”²⁹⁰ de outras épocas e civilizações, podendo ser elucidado por estas. Influenciado pela obra do antropólogo francês Lucien Lévy-Bruhl, Eisenstein faz, assim, um paralelo entre pensamento sensorial e pensamento pré-lógico. O cineasta evoca para sua argumentação o caso da etnia indígena brasileira dos Bororos, tratado anteriormente por Bruhl. Os Bororos, segundo o texto, se considerariam, ao mesmo tempo, como seres humanos e como pássaros (no caso, araras), cada indivíduo sendo uma “identidade total simultânea de ambos”²⁹¹. Eisenstein argumenta que essa condição de existência dupla, simultânea, também pode ser observada na prática artística, e exemplifica seu argumento citando o trabalho do ator, que prescinde da

²⁸⁴ Ibid., p. 214.

²⁸⁵ EISENSTEIN, Serguei. A forma do filme: novos problemas. In: *A forma do filme*. Op. cit., p. 120-140. O mesmo artigo, com outra tradução, foi publicado em *A experiência do cinema*, intitulado “Novos problemas da forma cinematográfica”.

²⁸⁶ O monólogo interior é considerado por Eisenstein como o sucessor de seu pensamento sobre o cinema intelectual, desenvolvido nos anos 1920.

²⁸⁷ Ibid., p. 125.

²⁸⁸ Ibid., p. 125.

²⁸⁹ Ibid., p. 126.

²⁹⁰ Ibid., p. 127.

²⁹¹ Ibid., p. 129.

construção de uma simultaneidade entre o “eu” (ator) e o “ele” (personagem). Para Eisenstein, se o “pensamento sensorial”, fora da obra de arte, leva a comportamentos sociais que julga como primitivos e regressivos, para a arte ele é um elemento fundamental. E o cineasta conclui:

A dialética de uma obra de arte é construída sobre uma “unidade dupla” muito curiosa. A eficácia de uma obra de arte é construída sobre o fato de que ocorre nela um processo duplo: uma impetuosa ascensão progressiva ao longo das linhas dos mais elevados degraus explícitos da conscientização e uma simultânea penetração através da estrutura das formas nas camadas do mais profundo pensamento sensorial. [...] Apenas na interpretação “duplamente unida” dessas tendências reside a verdadeira unidade formada pela tensão de forma e conteúdo.²⁹²

Eisenstein complementa, ainda, que na atual fase do cinema sonoro soviético a questão do conteúdo ideológico está em primeiro plano, e plenamente desenvolvido, e é preciso voltar a olhar para a forma, suas leis de construção e composição. Sua questão central, portanto, é a busca em direção “à suprema forma expressiva e à suprema forma emocional”²⁹³, que exige um mergulho no pensamento sensorial (parte constituinte da estética e da montagem cinematográfica), que pode ser entendido como um mergulho no irracional ou na desrazão (ainda que Eisenstein não utilize estes termos). É essa imersão que o cineasta se dedica a fazer neste momento, através de sua pesquisa sobre o “discurso interior”, que se efetivaria na realização de *O Prado de Bejin*.

Lévy-Bruhl foi um intelectual renomado e muito influente na Europa na década de 1920, e é interessante notar que Oswald de Andrade também dialoga com Bruhl para o desenvolvimento de seu pensamento sobre a antropofagia cultural²⁹⁴. “Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar”²⁹⁵, diz um dos aforismos do Manifesto Antropófago. Oswald não nega um pensamento outro, que pode mesmo ser considerado pré-lógico (afinal, “nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”), mas, contra Bruhl, o valoriza enquanto sabedoria (mais uma vez, operando uma transformação de tabu em totem). Em seu texto, Eisenstein também critica a abordagem positivista e de caráter imperialista de Lévy-Bruhl, porém, ele mantém a ideia de

²⁹² Ibid., p. 135-136.

²⁹³ Ibid., p. 137.

²⁹⁴ O antropólogo francês Lucien Lévy-Bruhl também exerceu influência no modernismo brasileiro. Como comenta Beatriz Azevedo: “não apenas Oswald de Andrade lê e cita Lévy-Bruhl, mas também diversos modernistas, entre eles Mário de Andrade”. Ver AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*. Op. cit., p. 123-124.

²⁹⁵ ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In: MENDONÇA TELES, Gilberto (Org.), *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Op. cit., p. 354.

que há diferentes níveis de desenvolvimento cultural, inferiores e superiores, enquanto Oswald busca abolir mais radicalmente, ou mesmo inverter, as hierarquias estabelecidas.

Vale ainda ressaltar, como destaca Aumont em *Montage Eisenstein*, que a teoria do monólogo interior não sobrevive por muito tempo nos escritos de Eisenstein. O seu desaparecimento se deve, por um lado, às fortes críticas ao terreno filosófico no qual se apoia (a noção de “pensamento pré-lógico” sendo bastante criticada e renunciada por seu próprio autor, Lévy-Bruhl), e por outro, às “acusações de subjetivismo (...) e idealismo que ela rendeu a Eisenstein”²⁹⁶. Finalmente, o cineasta nunca conseguiu experimentar a ideia em sua prática cinematográfica. O *Prado de Bejin*, cuja filmagem foi interrompida e o filme censurado pelo governo soviético, em 1937, seria, a princípio, o laboratório para as experimentações da teoria. Os negativos das filmagens foram, entretanto, perdidos ao longo da Segunda Guerra. É interessante notar, portanto, que as declaradas tentativas de efetivação de um monólogo interior eisensteiniano foram vetadas tanto pela indústria cinematográfica estadunidense, quanto pela União Soviética stalinista²⁹⁷.

Concluindo esta trajetória de breve revisão retrospectiva de fases importantes do pensamento eisensteiniano sobre as relações entre som e imagem no cinema²⁹⁸, é importante mencionar os primeiros escritos do autor sobre o tema, contemporâneos do advento do cinema sonoro, nos quais ele desenvolve a ideia de “contraponto”. No final dos anos 1920, Eisenstein argumenta que o uso mais interessante da então recente tecnologia que inclui o som no cinema não é o da sincronização naturalista, mas o do som como novo elemento de choque da montagem, através de um “método de contraponto de imagens visuais e auditivas combinadas”²⁹⁹.

“E APENAS UM USO POLIFÔNICO do som com relação à peça de montagem visual proporcionará uma nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem.
O PRIMEIRO TRABALHO EXPERIMENTAL COM O SOM DEVE TER COMO DIREÇÃO A LINHA DE SUA DISTINTA NÃO-SINCRONIZAÇÃO COM AS IMAGENS VISUAIS. E apenas uma investida deste tipo dará a palpabilidade

²⁹⁶ AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Op. cit., p. 87.

²⁹⁷ O próprio Eisenstein vai fazer uma autocrítica e assumir publicamente que *O Prado de Bejin* foi um erro, se conformando, ao menos publicamente, com a censura sofrida.

²⁹⁸ Como se sabe, a produção textual de Eisenstein é extensa e uma grande parte de seus escritos permanecem inéditos, ou foram publicados somente em russo. Nessa análise focamos, sobretudo, no conjunto de artigos que compõem as duas mais conhecidas coletâneas de textos teóricos do cineasta, organizadas por ele e publicadas primeiramente em inglês, na década de 1940: *O sentido do filme* e *A forma do filme*.

²⁹⁹ EISENSTEIN, Serguei. Uma inesperada junção. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 31. Artigo originalmente publicado na revista *Zhinz Iskusstva*, n.34, em 1928.

necessária que mais tarde levará à criação de um CONTRAPONTO ORQUESTRAL das imagens visuais e sonoras”³⁰⁰,

escrevem Eisenstein, Poudovkin e Alexandrov em texto-manifesto publicado em 1928, em Moscou. “Declaração, sobre o futuro do cinema sonoro”, primeiro texto em que a ideia de contraponto aparece, logo circulará pelo mundo. No Brasil, como aponta Fabiola Notari, é reproduzido em 1930, no jornal *O FAN*, traduzido para o português a partir das versões já existentes do artigo em inglês e em francês³⁰¹. Entre 1928 e 1929, Eisenstein continua a desenvolver uma reflexão sobre o cinema sonoro, de maneira cada vez mais complexa, mas mantendo a ideia central de contraponto. Se, como escreve o cineasta neste período, “montagem é conflito”³⁰², o som é mais uma variável expressiva a ser considerada para produzi-lo. Uma preocupação que mobiliza Eisenstein neste momento é a busca de formas de tratar os diferentes elementos da composição cinematográfica de maneira igualitária, sem relações de dominância, o que resulta na definição do método de montagem atonal, por ele definido³⁰³. *A Linha Geral* (Serguei M. Eisenstein, 1929) é, segundo o cineasta, o primeiro filme a seguir este “método de igualdade democrática de direitos de todas as provocações ou estímulos, considerando-os um sumário, um complexo”³⁰⁴. Em analogia com o campo da música, este complexo é entendido a partir da ideia de harmonia. É, portanto, “do conflito contrapontístico entre as atonalidades visuais e auditivas”, segundo Eisenstein, que “nascerá a composição do cinema sonoro soviético”³⁰⁵.

Como podemos perceber, as primeiras ideias de Eisenstein sobre o som contrastam, em muitos sentidos, com o pensamento que o mesmo desenvolve a partir do final dos anos 1930, quando a não sincronia é substituída pela busca de uma sincronização ideal entre opostos, e a questão

³⁰⁰ EISENSTEIN, S., POUDOVKIN, V., ALEXANDROV, G. Declaração. Sobre o futuro do cinema sonoro. In: EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Op. cit., p. 226. Originalmente publicado na revista *Sovietski Ekran*, n.32, e *Zhinz Iskusstva*, n.32, em agosto de 1928.

³⁰¹ O texto é publicado em português com o título “O cinema sonoro e o manifesto dos três cineastas russos”. O jornal *O FAN*, com sede no Rio de Janeiro, foi uma publicação especializada em cinema, que circulou entre 1928 e 1930, organizada pelo grupo *Chaplin Club*. Ver NOTARI, Fabiola B. A recepção de Serguei M. Eisenstein no Brasil: Anos 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes. In *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro. Lisboa: AIM, 2016, p. 237-249.

³⁰² EISENSTEIN, Serguei M. Fora de Quadro. In: *A forma do filme*. Op. cit., p. 43. Escrito originalmente em 1929.

³⁰³ O método de montagem atonal é desenvolvido em textos de Eisenstein como “A quarta dimensão do cinema” e “Métodos de montagem”. Como escreve o cineasta, a montagem atonal “é distinguível da montagem tonal pelo cálculo coletivo de todos os apelos do fragmento. Esta característica eleva a impressão de um colidido melodicamente emocional” (EISENSTEIN, Serguei. *Métodos de montagem*. *A forma do filme*. Op. cit., p. 84).

³⁰⁴ EISENSTEIN, Serguei. A quarta dimensão do cinema. *A forma do filme*. Op. cit., p. 73. Primeiramente publicado no jornal soviético *Kino*, em agosto de 1929.

³⁰⁵ EISENSTEIN, Serguei. *La quatrième dimension au cinéma. Le film: sa forme, son sens*. Paris: Christian Bourgeois Editeur, 1976, p. 61. Tradução nossa. Texto original : “Et du conflit contrapuntique entre les *harmoniques* visuelles et auditives naître la structure du film parlant soviétique.”

chave deixa de ser o conflito e passa a ser a da organicidade que deve ser construída através da montagem. A discussão a ideia de “contraponto audiovisual” tem outros desdobramentos no amplo conjunto de escritos do cineasta. Mas para a avaliação da influência de Eisenstein no projeto de montagem de imagens de arquivo de Glauber e Omar, já temos um ponto de partida suficiente.

Tanto a ideia de “conflito contrapontístico” quanto a de “monólogo interior” são resultados da reflexão eisensteiniana sobre as possibilidades artísticas e dramáticas da relação entre imagem e som. Ao observar os usos do termo “montagem vertical” nas análises de *Triste Trópico* e *História do Brasil*, ou mesmo de *Tudo é Brasil*, é possível notar que elas mesclam esses diversos momentos do pensamento eisensteiniano sobre a articulação entre imagem e som, fundindo-os na ideia única de montagem vertical. Mas enquanto Eisenstein desenvolve uma reflexão teórica sobre a montagem vertical voltada para o cinema de ficção, a partir da perspectiva de uma narrativa linear, e preocupado em produzir efeitos dramáticos específicos no espectador; os filmes aqui trabalhados podem ser considerados ensaísticos, com narrativas abertas, feitos a partir de materiais já existentes e sem a construção de cenas ou diálogos ficcionais. Em termos estéticos, os filmes brasileiros são, portanto, especialmente distantes de *Alexandre Nevski* ou de *Ivan*. As múltiplas evocações de Eisenstein por parte da crítica e dos realizadores talvez possam, em parte, ser explicadas por um componente geracional. O cineasta soviético foi amplamente retomado e discutido pelas novas ondas do cinema mundial dos anos 1960 e, especificamente, pelo cinema brasileiro. Glauber e Omar, além de teóricos como Ismail Xavier, por exemplo, compartilham um lugar de fala impregnado por um vocabulário eisensteiniano, evocado, sobretudo, em reflexões sobre a montagem, grande tema do cineasta soviético.

Mas também, a designação de um termo para se referir, especificamente, às relações verticais entre bandas visual e sonora na montagem é, nesse sentido, particularmente produtiva para a análise dos filmes brasileiros que nos ocupam. E a repercussão da ideia de montagem vertical nos textos existentes sobre esses filmes só confirma a pertinência dessa aproximação com Eisenstein. O cineasta russo, em seu esforço constante de decomposição analítica da composição cinematográfica, no intuito de calcular a eficácia da narrativa e seus efeitos no espectador, cria um termo bastante prático para a análise fílmica, ao distinguir o eixo vertical da montagem de seu eixo horizontal, ou sequencial, complementar. *História do Brasil* e *Triste Trópico*, ao explorarem criativamente a verticalidade das montagens, centrando suas narrativas

nas relações significantes entre bandas visual e sonora, e na própria expressividade da composição, seguem um caminho não somente descrito, mas aberto e estimulado pelo cineasta soviético em seus textos, que nos conclamam a pensar as potencialidades desta relação para além da sincronia naturalista. Neste sentido, os filmes atualizam e renovam uma via inaugurada, especialmente, pelo legado teórico de Eisenstein.

Este eixo vertical da montagem, o da simultaneidade, apesar de presente em todo filme feito com imagem e som é, na grande maioria das vezes, secundário, sendo uma consequência da organização sequencial dos diversos elementos filmicos. Nos casos de *História do Brasil* e *Triste Trópico*, entretanto, as relações verticais são alçadas a primeiro plano e os filmes são concebidos, sobretudo, a partir da exploração das possibilidades de associação e dissociação entre as bandas de som e imagem. Neste sentido, não deixa de fazer sentido evocar o termo, cunhado por Eisenstein, de “montagem vertical”, para se pensar as estratégias de montagem empreendidas pelos filmes. Assim, para analisar as formas como as obras trabalham na montagem a sobreposição de elementos, em especial, as relações simultâneas entre imagem e som, manteremos aqui a noção de montagem vertical, entendida em seu sentido mais fundamental e pragmático. Mas buscaremos também, em determinados casos, pensá-la em sua complexidade, que a atrela à ideia de organicidade e “imagem global”, em relação aos filmes em questão.

Num breve parêntese, vale lembrar que, ao longo da história do cinema, pontualmente, outros termos foram utilizados para se pensar o que estamos chamando de eixo vertical da montagem. Curiosamente, André Bazin, em texto de 1958 no qual analisa o filme de Chris Marker, *Lettre en Sibérie* (1957), vai elaborar a noção de *montagem horizontal* para pensar, justamente, a relação entre som e imagem. Segundo o autor, a montagem horizontal se opõe “à montagem tradicional que se faz no sentido do comprimento da película, através da relação de plano a plano. Aqui, a imagem não se refere ao que a precede ou ao que a sucede, mas lateralmente de certa forma ao que é dito sobre ela”³⁰⁶. A definição de altura e comprimento, de vertical e horizontal, é uma questão de perspectiva e Bazin a estabelece de forma inversa a Eisenstein. Parece que o crítico francês se refere, ali, ao formato vertical da película, em que cada fotograma está em cima do outro, enquanto as perfurações do áudio estão na lateral. O mais

³⁰⁶ BAZIN, André. *Le Cinéma français, de la Libération à la Nouvelle vague (1945-1958)*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998, p. 259. Trad. nossa. Texto original: “Chris Marker apporte dans ses films une notion absolument neuve du montage que j’appellerai horizontal, par opposition au montage traditionnel qui se joue dans le sens de la longueur de la pellicule par la relation de plan à plan. Ici, l’image ne renvoie pas à ce qui la précède ou à ce qui la suit, mais latéralement en quelque sorte à ce qui en est dit.”

importante é que, apesar de utilizarem termos opostos, o que ambos os autores descrevem é que há duas linhas perpendiculares que compõem a montagem de um filme, uma responsável pela organização sequencial e outra pela simultaneidade, ou concomitância, e que diferentes tipos de montagem podem alterar a hierarquia entre elas. Como no caso de Eisenstein, a definição bazianiana não se restringe a nomear um eixo da montagem. A ideia de um comentário que se relaciona “lateralmente” com a imagem, também parece designar uma narração que se faz à margem dos códigos tradicionais, rompendo com o encadeamento narrativo linear, e estabelecendo vinculações complexas e menos diretas. Além disso, a montagem horizontal a que se refere Bazin, efetuada em *Lettre en Sibérie*, designa, também, uma direção. Ela se faz “do ouvido para o olho”³⁰⁷. O som é considerado o elemento primordial desta forma de montagem, no caso, a inteligente e poética voz do comentário de Marker, “e é a partir dele que o espírito deve saltar para a imagem”³⁰⁸. Esta ideia de que há um direcionamento (e um protagonismo) na relação que se estabelece entre imagem e som, assim como a distinção entre os dois eixos da montagem, para além do estudo do filme específico de Marker, também pode ser eficaz para a análise fílmica, de modo geral. Porém, nesse estudo, nos concentramos na ideia de montagem vertical, seguindo o vocabulário e a proposta de Eisenstein, que influenciaram, especificamente, os cineastas brasileiros em questão. Passemos, enfim, às formas como *História do Brasil* e *Triste Trópico* empreendem suas explorações da verticalidade da montagem, considerando, especialmente, o alcance desse procedimento no tratamento de materiais de arquivo.

2.2. Montagem vertical em *História do Brasil* e *Triste Trópico*: cruzamento de temporalidades e anacronismo

A primeira imagem de *História do Brasil* é um mapa da América do Sul, em que vemos um movimento de *zoom in* no Brasil. Enquanto isso, a voz da narração anuncia o título e créditos do filme: “*História do Brasil*, realizado por Marcos Medeiros e Glauber Rocha; narração de Jirgis Ristum; Roma, outubro, 1974”. Do mapa, a banda visual corta para o plano médio de um homem jovem, sem camisa, abatido, que fala diante de um microfone, olhando para baixo (fig. 11). A banda sonora da fala desse homem foi suprimida e, no lugar dela, articulado à imagem,

³⁰⁷ Ibid., p. 259. Trad. nossa. Texto original: “De l’oreille à l’œil”.

³⁰⁸ Ibid., p. 259. Trad. nossa. Texto original: “L’élément primordial est la beauté sonore et c’est d’elle que l’esprit doit sauter à l’image”.

ouve-se o início da narração dos fatos históricos: “O capitalismo mercantil europeu, iniciado no século XI, provoca uma revolução cultural cujo auge é o Renascimento no século XV”. O narrador continua a falar do contexto histórico-político do período das grandes navegações portuguesas, enquanto o plano do homem continua, com enquadramento mais aproximado. Os primeiros trinta segundos do filme já deixam claro ao espectador que a montagem das imagens não segue a cronologia da voz narradora, nem é necessariamente ilustrativa do que é dito. Enquanto a voz em *off*, atual, remete ao século das navegações, vemos um homem doente, da segunda metade do século XX.

Sobre essa cena que abre o filme, Anita Leandro informa, em seu mapeamento das imagens de *História do Brasil*, que se trata de um plano de *Maranhão 66* (Glauber Rocha, 1966), no qual um homem doente, na cama de um hospital, dá uma entrevista em que denuncia a situação de abandono dos pacientes e os maus serviços de saúde prestados pela instituição³⁰⁹. Para quem identifica o filme original, portanto, o plano em questão já vem preenchido por certos significados. Neste caso, o reconhecimento da imagem fortalece o caráter de denúncia social de *História do Brasil* e torna-se possível pensar em uma conexão entre a experiência da colonização, fruto das navegações e conquistas portuguesas, e o presente de desigualdades sociais vivido pelo país. De toda forma, independentemente de quão carregada já venha a imagem para o espectador, sua montagem com a voz *off* estabelece uma conexão entre passado e presente, entre as origens do Brasil e os dias e questões então atuais.



Fig. 11: Fotogramas de *História do Brasil*. Plano extraído do filme *Maranhão 66* (Glauber Rocha, 1966). É possível ver a sequência inicial de *História do Brasil*, comentada nesta parte, no *dvd* em anexo, item 2A: “*História do Brasil – Abertura*”.

Em sua análise desta cena de *História do Brasil*, Maurício Cardoso se detém ao fato de, neste

³⁰⁹ Ver LEANDRO, Anita (Org.). *História do Brasil*. Op. cit., p. 11-12.

plano, haver um entrevistador fora de quadro, que segura o microfone e, assim, media o discurso do homem entrevistado. A partir da escolha desta imagem, o filme questionaria, segundo Cardoso, as relações entre entrevistador e entrevistado no cinema documentário, trazendo questões como: “quem teria, de fato, direito à fala? Quais os termos reais da negociação entre entrevistado e entrevistador?”³¹⁰. Entrevistador e entrevistado sugeririam, “assim, os termos de uma relação entre intelectual e povo, na qual cabe ao primeiro mediar a fala do segundo”³¹¹. Parece-nos ser possível ir mais longe na análise dessa imagem no filme. Mais do que a presença do entrevistador no quadro, é o procedimento de silenciar um homem que fala e de substituir sua voz, através da montagem, por uma narração no estilo acadêmico, de cunho sociológico, já na abertura do filme, que ataca de frente, e de maneira deliberadamente ambígua, o problema da relação, então muito discutida, entre o intelectual e o povo. O próprio filme assume o lugar de fala do intelectual que fala pelo outro ao mesmo tempo em que o critica. Mais do que o poder de mediação do entrevistador, a mudez desse homem, enquanto ouvimos uma voz que não é a dele, pode levantar a questão sobre quem, de fato, tem direito à fala no Brasil.

Como vemos, há muitas possíveis elucubrações sobre as intenções do filme que podem ser feitas a partir de uma única relação vertical entre imagem e som. Independentemente das possíveis interpretações, é fato que o corpo sem voz e a voz sem corpo, juntos, produzem uma espécie de dublagem tosca, à primeira vista, ou de efeito de “falsa dublagem”, e causam uma sensação imediata de estranhamento no espectador. *História do Brasil*, diferente de *Triste Trópico*, em sua maior parte, segue uma cronologia rígida, com uma narração linear e lógica. Porém, ao longo das mais de duas horas e trinta minutos de duração do filme, as formas como as bandas visual e sonora se associam, de diversas maneiras, desestabilizam a linearidade da narrativa e subvertem o que, à primeira vista, poderia parecer um documentário didático tradicional, em que a voz em *off* explicativa é ilustrada e legitimada por imagens.

Continuemos a análise da sequência inicial do filme³¹². Depois da imagem do jovem que fala, entra um plano, em movimento, de um nascer do sol por detrás de montanhas. Em seguida, há uma sequência de planos que remetem à chegada dos portugueses em terras brasileiras, vemos: um plano geral, em *plongé*, de três pessoas – uma delas carregando uma grande bandeira - que caminham do mar em direção a um cruzeiro fincado na areia; o plano médio de um índio, vestindo um cocar com grandes penachos, que encara a câmera; e o plano médio de um homem

³¹⁰ CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha*. Op. cit., p.167.

³¹¹ *Ibid.*, p. 167.

³¹² Ver a sequência de abertura de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 2A: *História do Brasil – Abertura*.

branco, de barba negra, portando um traje europeu nobre e, também, olhando fixamente para o espectador. Não se trata de planos quaisquer, mas provenientes de um dos filmes mais conhecidos de Glauber Rocha, *Terra em transe* (1967). É possível notar que o plano ficcional do cruzeiro na praia faz referência às conhecidas representações do que se considera a primeira missa realizada no Brasil, no contexto da chegada dos portugueses no continente, como, por exemplo, a pintura “Primeira missa no Brasil”, de Victor Meireles (1860), que, minutos depois, será incluída na montagem, reforçando a ligação entre as imagens de diferentes origens. Enquanto vemos os planos de *Terra em transe*, ouvimos a narração que fala da expedição comandada por Cristóvão Colombo que “descobre a América a 12 de outubro de 1492”. Destaca-se, imediatamente, o tom irônico da representação, já presentes nos planos originais, por meio da irreverência e do aspecto caricatural da atuação dos atores e da caracterização alegórica do europeu e do índio em *Terra em transe*. Na montagem efetuada, o viés satírico da imagem se contrapõe à seriedade da voz em *off*. Ao retomar as imagens de *Terra em Transe* – imagens facilmente reconhecidas, sobretudo nos anos 1970 -, *História do Brasil* remete, especialmente, à obra citada. Em *Terra em Transe*, estes planos articulam simbolicamente a experiência da colonização e o regime ditatorial da fictícia República de Eldorado, expondo as origens longínquas da dominação das elites, que continua a ecoar naquela sociedade. Em *História do Brasil*, os planos de *Terra em transe* guardam o seu sentido original, permitindo à montagem articular, mais uma vez, passado e presente. Ao falar (através da narração) do passado da colonização, o documentário evoca, na imagem, a República de Eldorado que, alegoricamente, espelha o presente da ditadura vivida pelo país em 1974, momento de realização do filme.

Como já é possível notar, em relação ao trabalho com materiais de arquivo, a montagem, pensada em sua verticalidade, pode trazer contribuições específicas. Ao articular, simultaneamente, materiais heterogêneos, oriundos de diferentes temporalidades e que podem representar e remeter a outros tempos históricos, é possível criar complexas redes de temporalidades. No caso de *História do Brasil*, os cruzamentos de temporalidades, trazidos pelas imagens em sua relação com a narração, muitas vezes verticalizam a leitura horizontal da linha do tempo do texto, subvertendo o tempo da narrativa aparentemente cronológica. É a relação entre imagem e som que produz, por exemplo, o desvio de sentido das imagens extraídas do filme histórico *Independência ou morte!* (Carlos Coimbra, 1972), na sequência analisada no capítulo anterior. É a experimentação da montagem vertical, das múltiplas estratégias de copresença entre banda visual e sonora, portanto, a principal força criativa de *História do Brasil*.

Concordamos com a análise de Maurício Cardoso quando ele argumenta que “o andamento entre estes dois vetores” – o que é dito e o que é visto – “dá forma ao princípio geral do filme, marcado pela *tensão permanente entre os vários elementos que compõem o discurso filmico*”³¹³. Tensão que, como observa em seguida o historiador, apesar de constante, varia de intensidade ao longo do filme. Cardoso já aponta que há uma oposição entre os eixos vertical e horizontal da montagem, ao concluir que “estas tensões na composição geral do filme comportam uma “forma latente”, vertical, que atravessa o filme como uma espinha dorsal, por oposição à “forma ostensiva”, marcada pelo trajeto cronológico e pelo percurso linear da narrativa”³¹⁴.

Triste Trópico é ainda mais radical neste sentido e cada plano do filme pode ser analisado a partir da rica relação vertical que estabelece com a banda sonora, produzindo diferentes graus de disjunção e ligação. A sequência final do filme³¹⁵, que narra a morte do protagonista, é emblemática para destacar a complexidade das relações estabelecidas entre voz, trilha e imagens na montagem. Primeiramente, vemos um plano fechado de mais de um minuto de duração de um homem coberto por uma fantasia preta com ilustrações brancas de caveiras, vestindo uma máscara também negra, com grandes dentes brancos e pequenas cruzeiras também brancas. A câmera na mão se movimenta em torno do personagem, que também se move, filmado de perto. Ouvimos uma trilha de sons distorcidos e perturbadores. A imagem carnavalesca é, assim, teatralizada pela montagem. A forma como o personagem é filmado, sua encenação para a câmera e, sobretudo, a trilha musical que acompanha a imagem, descola-a de seu contexto original, transformando-a em verdadeira assombração. A situação do carnaval de rua do Rio de Janeiro, porém, continua se fazendo presente na imagem, através de pessoas que, eventualmente, aparecem no fundo do quadro, olhando para a câmera, rindo, ou andando normalmente pela rua e, assim, quebrando o jogo teatral no qual personagem e câmera estão imersos. A figura personificada da morte – ao mesmo tempo brincadeira e fantasma – é o prenúncio da eminente morte trágica de Dr. Arthur. A música é interrompida em corte seco e vemos uma cartela onde lê-se: “O único filme do Dr. Arthur em pessoa”. Entra um canto à capela, que se assemelha a gritos de lamentação em língua árabe. Na banda de imagem, vemos planos em preto e branco de um filme de família dos anos 1930: a menininha, identificada no início do filme como provável filha de doutor Artur (e, na verdade, mãe do cineasta), está alegre. Ela joga beijos para a câmera e, em seguida, abraça e beija um homem mais velho, que seria o

³¹³ CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha*. Op. cit., p. 176.

³¹⁴ Ibid., p. 177.

³¹⁵ Ver a sequência de *Triste Trópico*, comentada nesta parte, no dvd em anexo, item 2B: *Triste Trópico* – Final.

Dr. Arthur “em pessoa”. Corta para a imagem contemporânea, a cores, de uma criança negra gritando e chorando desesperadamente, abraçada a outra criança um pouco mais velha, talvez um irmão. O plano começa muito fechado, com detalhes do rosto do menino e vai se abrindo aos poucos, revelando a situação. A música continua. A montagem estabelece assim um contraste, ou, em termos eisensteinianos, um *choque* entre a imagem em preto e branco da menina burguesa feliz e a imagem colorida do menino pobre e sofrido (fig. 12). Se o canto articulado ao primeiro plano causava estranhamento, devido ao seu contraste total com a imagem, no segundo caso, imagem e som ecoam um no outro através do tema comum da dor. Mas enquanto o plano continua, o canto é interrompido e entra uma nova música, uma espécie de salsa, alegre, em espanhol. A dissonância que a trilha sonora provoca reforça o silenciamento da imagem original. Aqui não parece haver efeito de dublagem, voz e imagem não encontram sintonias possíveis. Como em um pesadelo, a voz do menino não sai, não é ouvida e o gesto de emudecê-lo na montagem reforça a sensação de angústia provocada pela imagem. Mas apesar do conflito entre imagem e som, da música feliz que destoia da imagem triste, também há pontes sutis entre as bandas visual e sonora. Na letra da música ouvimos: “*No cunda el pánico / Viejo maldito me hala los pelos / Y si grito y si grito / Cállate soldado que te voy a matar*”. A música, que em seu conteúdo fala de pânico e gritos, reforça o conteúdo da imagem, apesar da sensação de destoar dela, completamente.



Fig. 12: Fotogramas de *Triste Trópico*. É possível ver a sequência de *Triste Trópico*, comentada nesta parte, no *dvd* em anexo, item 2B: *Triste Trópico* – Final.

Na entrevista de 1974 sobre o filme, Omar destaca a “estrutura contrapontística” da montagem de *Triste Trópico*, ligada a forma como se relacionam no filme imagem e som. Ele argumenta que o fio narrativo

é apenas um dos elementos do filme, limitando-se à voz do locutor, enquanto a banda de imagens trabalha numa outra faixa, não ilustrando o que a locução conta, mas reagindo contra ela. Estrutura contrapontística, onde música e ruídos vêm colaborar no conflito geral de todos os elementos filmicos entre si. (...) A imagem afronta o som — mas num regime invertido, onde a trilha sonora é o corpo principal, onde vem submeter-se a imagem.³¹⁶

³¹⁶ OMAR, Arthur. Entrevista a M. Inédita, 1974.

Aqui, com um vocabulário bastante eisensteiniano, o autor sublinha uma das funções da montagem vertical, tal como empreendida pelo filme, que é a de estabelecer o contraponto, apesar de tudo: o do colocar imagem e som em oposição – alegria e angústia, erudito e popular, passado e presente, antigo e moderno -, gerando efeitos a partir do conflito entre as bandas³¹⁷. Esta dimensão contrapontística é, frequentemente, complexa no filme. Como no exemplo da sequência citada acima, a montagem de *Triste Trópico* pode, ao mesmo tempo, construir incompatibilidades e elos entre as bandas. Também, a relação vertical de contraponto não é a única explorada pela montagem do filme. A banda sonora cumpre um papel de resignificação e deslocamento das imagens, em diversos momentos do filme, distanciando-as de seus contextos originais e criando para elas novos ambientes ou universos de re-existência.

Na continuação da sequência examinada, entra a voz da narração que anuncia o assassinato de Dr. Arthur, cometido por sua esposa, Grimesa Le Petit, como anuncia a voz do narrador, em *off*: “disfarçada por uma cabeça mecânica com barbas, bigode e queixo movendo, inventada pelo célebre Bustefanini de Veneza, num acesso de ciúme que nada tinham com as lutas, matou seu marido com 35 tiros na cabeça, número que faz supor que ela foi ajudada por outras pessoas”. Diversos planos fixos, curtos, acompanham a narração, destacando-se fotografias de mulheres que representam, na montagem, Grimesa. No momento em que a voz *off* fala dos tiros, uma fotografia em silhueta de um braço que segura uma arma de fogo é intercalada, primeiramente, com uma representação da cabeça decapitada de João Batista sobre uma bandeja e, em seguida, com fragmentos de gravuras de anjos com espadas e rostos de homens, que gritam desesperados (fig. 13). A imagem da cabeça cortada de João Batista reproduz a pintura renascentista do italiano Giovanni Bellini, datada de 1468. Não reconhecemos as gravuras que se seguem, mas muitas das reproduções identificadas do filme provêm de pranchas do século XVI, e é possível que seja também o caso destas imagens. Ainda que não reconheça a referência, o espectador pode perceber que se trata de gravuras históricas, que apresentam pessoas que gritam de dor ou medo.

³¹⁷ A montagem contrapontística entre imagem e som se faz também presente em diversos momentos de *História do Brasil*, constituindo o que Glauber descreve como a “estrutura dialética” do filme, também inspirado em Eisenstein. Mas voltaremos ao filme de Rocha no próximo capítulo.



Fig. 13: Fotogramas de *Triste Trópico*, seguindo a ordem da sequência.

Este trecho, e a montagem de *Triste Trópico* como um todo, pensada, sobretudo, em termos de verticalidade, constrói elaborados cruzamentos de temporalidades. A iconografia histórica se articula com a narração dirigida a nós, espectadores, hoje, no momento do visionamento, contando uma história que, a princípio, se passaria nos anos 1920. No caso desta sequência, a mescla de temporalidades acontece a partir de um tema, um fio condutor comum, a violência, ou melhor, os sentimentos de dor e de medo. Esta temática latente, que perpassa as imagens de diferentes séculos e suportes, assim como a narração, torna-se especialmente simbólica no tempo presente da realização, o ano de 1974. Os torturados, mortos e desaparecidos políticos se acumulam nos porões da ditadura enquanto a sociedade segue amordaçada. Como nos planos emudecidos pela montagem, os gritos não são ouvidos. O momento da realização, e do visionamento do filme, soma a ele uma importante camada de temporalidade, fazendo ecoar no tempo presente de exceção e repressão a violência brasileira de vários séculos.

Depois do anúncio do assassinato passional de Dr. Arthur, ouvimos a descrição do estado hediondo de seu cadáver, após sua morte. Trecho, já citado no capítulo anterior, baseado nos parágrafos finais de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que se refere ao corpo de Antônio Conselheiro, líder de Canudos. Junto com a violenta narração, que detalha os “ossos desconjuntados” e “o sangue derramado” e se localiza temporalmente “em fevereiro, em pleno carnaval”, ouve-se um samba de roda, com palmas, canto e triângulo, em volume baixo. A banda visual começa abstrata. Em plano fechado, a câmera se move. O quadro, predominantemente preto, com o movimento, revela cores, texturas, partes do corpo, silhuetas. Vai ficando cada vez mais claro que se trata de uma imagem de carnaval, em sincronia com o som do samba, ao fundo. Imagem e voz da narração estão mais uma vez em descompasso, contrastando a morte e a vida, o horror e a alegria. Porém, a música de fundo sincronizada à imagem (provável o som direto da situação filmada), assim como elementos da narração, tal

qual a alusão ao carnaval como marco temporal, criam simultaneamente laços tênues entre imagem e som.

Em corte seco, entra um novo plano do filme de família, em preto e branco, em que vemos a menina em um campo, dando um adeuzinho para a câmera. Em *off* inicia-se um discurso de Hitler, em alemão. As imagens do carnaval retornam, um pouco mais abertas, e percebemos várias pessoas dançando. A câmera passeia pelos rostos alegres dos foliões. A montagem dura mais de um minuto, produzindo um contraste perturbador entre a energia e alegria carnavalescas e o discurso hitleriano. Não parece haver um sentido ou mensagem precisa a ser desvendada a partir desta junção. Colocando imagem e som em tensão, o que a montagem provoca, sem dúvida, é uma sensação de desconforto. Muitas elucubrações são, porém, possíveis. A alegria do carnaval pode simbolizar, por exemplo, a paz reinante no Brasil, enquanto o país vive um regime autoritário e assassino. Mas essa interpretação não parece dar conta da proposta do filme. A complexidade e mesmo a magnitude com que as imagens do carnaval são tratadas ao longo de *Triste Trópico*, não corresponde a uma visão da festa como “ópio do povo”. A montagem aqui, não passa nenhuma mensagem precisa, mas provoca, sobretudo, sensações, o que parece, de modo geral, o principal propósito do filme como um todo: suscitar a sensibilidade e reflexão do espectador através da montagem, sem necessariamente propor interpretações específicas.

O discurso termina e vemos a imagem filmada de um muro pintado com uma bandeira do Brasil imperial (1822-1889), e com os escritos: “Bandeira da independência total do Brasil. Setembro 1822!”; e logo abaixo, com menos destaque, a data da proclamação da república: “15 de novembro 1889...”. Encostados ao muro, há um grupo de meninos negros, sem camisa. Mixado com a imagem, ouvimos o som de uma música clássica, épica, interpretada por orquestra. Trata-se da abertura de *Egmond*, música de cena composta por Bethoven. A bandeira e o texto fazem uma ode ao Brasil Império, sublinhada pela música, mas em contradição com o que simbolizam os magros meninos negros na rua, mostrados na imagem, a evocar a pobreza e a desigualdade social e racial do país, legados do passado da escravidão. O plano é longo, dura em torno de 1 minuto e meio, e apenas ligeiros movimentos dos meninos diferenciam-no de uma imagem fixa. A música termina, ouve-se, então, uma voz entoar uma espécie de hino, acompanhada por um instrumento de percussão. Em seguida, a banda visual corta para os dois últimos planos do filme: uma fotografia em preto e branco, contemporânea (dos anos 1970), de uma mulher que chora segurando uma pequena bandeira do Brasil na mão, ao lado de uma criança que também

segura uma bandeira nacional (como era comum, por exemplo, em desfiles militares). A imagem entra primeiramente em enquadramento mais aberto e, em seguida, em plano próximo, que destaca seu rosto sofrido (fig. 14). Entra a cartela de “fim”. A última fotografia do filme acumula a violência evocada na sequência, ou melhor, durante todo o filme, reforçando a relação entre passado, colonial e escravista, e tempo presente, de ditadura.

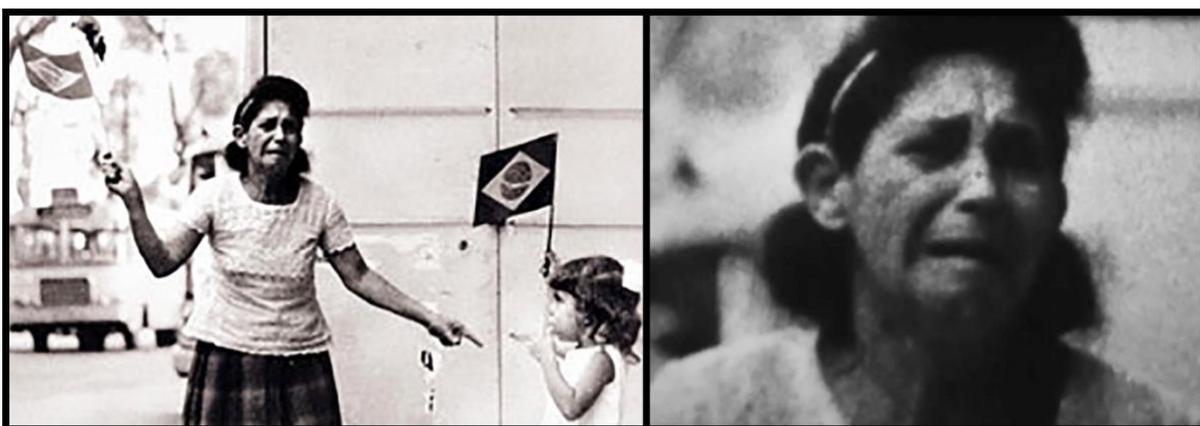


Fig. 14: Fotogramas finais de *Triste Trópico*.

É interessante notar que *História do Brasil* e *Triste Trópico* são filmes que praticamente não utilizam sobreposições de imagens. Ao se pensar nesta ideia imediata de montagem vertical, de um modo geral, é possível que venham logo em mente filmes que utilizam abundantemente a sobreposição de camadas de imagem, no campo da videoarte ou do chamado cinema de poesia, por exemplo. Mais clássicos em sua abordagem da montagem, os dois filmes aqui estudados arquitetam uma verticalidade na associação dos materiais, principalmente, a partir da relação fundamental entre banda sonora e banda visual³¹⁸. Também, a linha horizontal, sequencial e narrativa continua importante em todos esses filmes, sendo particularmente forte em *História do Brasil*. Mas mesmo no filme de Glauber Rocha e Marcos Medeiros, é através do que consideramos aqui como montagem vertical que o filme constrói seus principais questionamentos, desvios ou ironias. São os experimentos entre as relações entre imagem e som, e sua conseqüente produção de efeitos e significados, isto é, a montagem pensada, sobretudo, a partir de seu eixo vertical, que constituem as maiores riquezas e inovações das montagens e das narrativas dos filmes em questão.

Vale reforçar que a montagem com materiais já existentes e heterogêneos, pensada em sua verticalidade, é capaz de construir redes complexas de temporalidades, e que a exploração de

³¹⁸ Arthur Omar, em seu trabalho como realizador e como fotógrafo, vai cada vez mais explorar a verticalidade a partir da exploração das possibilidades de sobreposição, somando múltiplas camadas de imagem. Uma característica marcante em seu trabalho.

suas possibilidades provoca a percepção e inteligência do espectador, de maneira particular. Podemos dizer que os filmes assumem o anacronismo, tal como entendido por Didi-Huberman³¹⁹, como método de montagem e forma de trabalhar suas intenções históricas. Eles criam expressamente extratos temporais simultâneos, através de conexões e disjunções estabelecidas pela montagem. Assim, valorizam e buscam explorar não o distanciamento, o recuo crítico, em relação ao passado, mas “momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis”³²⁰ com ele, isto é, a “soberania do anacronismo”³²¹. À margem do trabalho científico do historiador, esta opção leva a uma abordagem da história que prioriza a subjetividade, a memória, o afeto, e, no caso dos filmes, o trabalho com o inconsciente.

Na entrevista concedida em 1974, Arthur Omar reforça essa atitude anti-científica de *Triste Trópico*, seu diálogo crítico com os métodos científicos da antropologia, da sociologia ou da história. Ele define *Triste Trópico* como “um filme anti-sociológico, porque vê, provisoriamente, na sociologia, um abuso de causalidade. *Triste Trópico* é uma cascata de efeitos”³²². E também declara que o filme,

ao se voltar para a História – a “ciência” histórica, a “reconstituição do passado” – adota a postura de um almanaque, a fragmentação de um almanaque. Postura que, ao ser assumida, se transforma numa tentativa de rever o modo, altamente problemático, como a História vem sendo tratada e manipulada no grande filme histórico brasileiro dos últimos cinco anos³²³.

Os almanaques, uma das inúmeras fontes documentais de *Triste Trópico* se tornam uma alternativa metodológica – “história de almanaque” – definida como uma abordagem não “rigorosa e controlada da história dentro do cinema”. Abordagem que se define, então, sobretudo, por seu fator negativo, pelo que não é. Parodiando uma formulação típica do manifesto Oswaldiano, poderíamos sintetizar e formular assim o argumento de Omar (e de *Triste Trópico*): Contra a ciência histórica, a história de almanaque.

Em *Devant le temps*, Didi-Huberman destaca o anacronismo inerente à própria imagem. O autor defende que a imagem é “altamente sobredeterminada (*surdeterminée*) em relação ao tempo”³²⁴,

³¹⁹ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Editions de Minuit, 2000.

³²⁰ Ibid., p. 21. Tradução nossa. Texto original: “des moments de proximités empathiques, intempestifs et invérifiables”.

³²¹ Ibid., p. 19. Tradução nossa. Texto original: “Souveraineté de l'anachronisme”.

³²² OMAR, Arthur. Entrevista a M. Op. cit. Esta entrevista de 1974 que permaneceu inédita está incluída como anexo da tese (Anexo II).

³²³ Ibid.

³²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Op. cit., p.18-19. Trad. nossa. Texto original: “L'image est donc hautement surdeterminée au regard du temps”.

trata-se de “um objeto de tempo complexo”³²⁵, composto pela “montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos”³²⁶, o que leva à necessidade de uma abordagem que leve em consideração essa complexidade, essa impureza de temporalidades. A história, por sua vez, sobretudo a história da arte, também não pode escapar completamente do seu próprio anacronismo. Apesar de tradicionalmente considerado um grande inimigo a se evitar, o anacronismo é, paradoxalmente, um componente de todo fazer histórico, já que o historiador parte do presente e a ciência da história não pode se desligar totalmente de sua dimensão subjetiva³²⁷. Ao lidar com a imagem, o anacronismo se torna indispensável, como argumenta o filósofo, que declara:

Eu não quero dizer que a imagem é “intemporal”, “absoluta”, “eterna”, que ela escapa por essência à historicidade, quero dizer, ao contrário, que sua temporalidade não será reconhecida como tal enquanto o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento do anacronismo que a atravessa³²⁸.

Assim, o anacronismo – que desse ponto de vista é, ao mesmo tempo, histórico e anacrônico – “é fecundo quando o passado se revela insuficiente, ou mesmo quando constitui um obstáculo para a compreensão do passado”³²⁹. E é através de um método que prima pela montagem de elementos, *a priori*, heterogêneos, que este pode ser considerado e trabalhado.

A escolha de trabalhar especialmente o eixo vertical da montagem, construindo um cruzamento de temporalidades, se liga a determinada atitude artística e política que os filmes adotam para tratar da história do Brasil. Uma atitude que, em sintonia com a tradição antropofágica, busca entrelaçar o tempo presente com o passado da colonização e da escravidão, momentos fundadores da história do país, considerados enquanto recalques da história. As escolhas de ordem estética e, especificamente, a verticalização da montagem dos dois filmes, visam o enfrentamento desses recalques, de raízes profundas, que se desdobram ao longo do curso da história brasileira.

³²⁵ Ibid., p.16.

³²⁶ Ibid., p.16. Trad. nossa. Texto original: “Nous voici bien *devant le pan* comme devant un objet de temps complexe, de temps impur: un extraordinaire *montage de temps hétérogènes formant anachronismes*.”

³²⁷ Didi-Huberman desenvolve um breve panorama da discussão histórica sobre a questão do anacronismo convocando historiadores e filósofos como Lefebvre, Marc Bloch, François Hartog e Jacques Rancière na abertura do livro, sobretudo entre as partes “*Paradoxe et part maudite*” e “*Il n’y a d’histoire qu’anachronique: le montage*”. Ver Ibid., p. 28-39.

³²⁸ Ibid., p. 25. Trad. nossa. Texto original: “Je ne veux surtout pas dire que l’image est “intemporelle”, “absolue”, “éternelle”, qu’elle échappe par essence à l’historicité. Je veux dire, au contraire, que sa temporalité ne sera pas reconnue comme telle tant que l’élément d’histoire que la porte ne se verra pas dialectisé par l’élément de l’anachronisme qui la traverse”.

³²⁹ Ibid., p. 19. Trad. nossa. Texto original: “L’anachronisme est fécond lorsque le passé se révèle insuffisant, voire constitue un obstacle à la compréhension du passé”.

2.3. Verticalidade da narrativa: ruínas até o céu

As diferentes formas de manipulação do tempo através da montagem, efetuadas pelos filmes, levam a construções de temporalidades narrativas específicas (seja do discurso em si ou do tempo histórico). Construções que também se ligam à ideia de verticalidade. Para além da montagem imediata entre imagem e som (definida pioneiramente por Eisenstein) e o método anacrônico que esta, com frequência, propõe, é possível pensar em uma verticalidade, não literal, das estruturas, das montagens dos filmes como um todo ou, dito de outra forma, na verticalidade como uma escolha narrativa (mais radical em *Triste Trópico* e mais secundária em *História do Brasil*).

Ao selecionar as sequências específicas de *História do Brasil* e *Triste Trópico* para a análise, deparamo-nos com uma dificuldade em determinar os pontos em que elas começam e terminam. A escolha se deu, frequentemente, de forma um tanto arbitrária. Não é um trabalho simples dividir os filmes em questão em cenas ou sequências, tudo parece se encadear continuamente, em um grande fluxo, ou retornar constantemente. As organizações das narrativas, pensadas em seu conjunto, parecem baseadas na acumulação, se opondo à linearidade e ao tempo cronológico. Parece possível observar a estrutura dos discursos dos filmes, a partir da descrição proposta por Severo Sarduy sobre a narrativa neobarroca, que se faz a partir de “uma rede de conexões, de filigranas sucessivas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica”³³⁰. Pois esta definição não propõe, justamente, uma oposição entre uma narrativa horizontal e vertical? Estas características de ruptura com a linha e de uma arte “em volume” se aproximam do paradigma barroco – enquanto “*modus operandi* estético, capaz de cobrir um espaço-tempo muito extenso”³³¹ –, em análises que partem de diferentes perspectivas teóricas e artísticas, expressas, por exemplo, nos escritos de Wölfflin – através de sua ideia de “desvalorização gradativa da linha”³³² e da consequente passagem do plano à profundidade –; ou em Walter Benjamin, com o entendimento do *trauerspiel* como uma narrativa que visa “acumular incessantemente fragmentos, sem um objetivo preciso”³³³.

³³⁰ SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Op. cit., p. 20.

³³¹ MOSER, Walter; GOYER, Nicolas. Baroque : l'achronie du contemporain. In: MOSER, Walter ; GOYER, Nicolas (Org.). *Résurgences baroques: les trajectoires d'un processus culturel*. Bruxelles: La Lettre Volée, 2001, p. 9. Trad. nossa. Texto original: “Nous prendrons plutôt le baroque [...] comme un *modus operandi* esthétique, capable de couvrir un espace-temps très étendu”.

³³² WÖLFFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Op. cit., p. 15.

³³³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 190.

É, aliás, sobretudo a partir de Walter Benjamin que Severo Sarduy desenvolve sua leitura verticalizada da construção narrativa, em “Baroco y neobarroco”. É também Benjamin uma referência central no pensamento de Didi-Huberman sobre a relação entre anacronismo e história, em *Devant le temps*. O filósofo alemão, no conjunto de sua obra, culminando com seu último texto, “Sobre o Conceito da História” (1940), dedica-se a romper com a metodologia hegeliana da história, com a “continuidade reiterada da história”³³⁴, através da proposição de outro “conceito da história”, de uma maneira alternativa de lidar com esta no presente, que requer outro entendimento da relação com o tempo.

A alegoria do anjo da história que o autor desenvolve em “Sobre o Conceito da História” é especialmente emblemática tanto da ideia de verticalidade narrativa (que se opõe à linearidade), quanto da percepção de tempo que sua concepção particular de história propõe. O filósofo evoca o quadro *Angelus Novus* de Paul Klee, e sobre ele, escreve:

Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto *o amontoado de ruínas cresce até o céu*.³³⁵ (Grifo nosso)

A metáfora espacial das ruínas que crescem até o céu ilustra uma compreensão de tempo. Um tempo no qual as coisas não se sucedem, mas se acumulam eternamente, de forma desorganizada e não organizável. Representação do tempo na qual não há seta ou linha possível, que inspira, certamente, a descrição de Severo Sarduy ao falar do volume e da tridimensionalidade da narrativa barroca/neobarroca. Essa concepção, se pensada a partir da relação entre passado, presente e futuro, como o faz Benjamin, compreende a ideia de um eterno presente, instante que concentra o passado ao mesmo tempo que é dinâmico, sem jamais se fixar. “O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade”³³⁶. Ele se apresenta no “tempo de agora” (*Jetztzeit*), com o qual deve lidar o historiador materialista. Assim, a função desse historiador, para Benjamin, não é a de agrupar as ruínas para, a partir delas, recompor uma continuidade – reestruturar seus laços em uma estrutura discursiva que organiza o antes e o depois, as causas e consequências

³³⁴ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris, Le Cerf, 2009, p. 492.

³³⁵ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Obras Escolhidas v.1*. Op. cit., p. 246.

³³⁶ *Ibid.*, p. 243.

–, mas acumular as sobrevivências, com a preocupação, sobretudo, de reconhecê-las (atento aos apelos do passado no presente) e de fazer com que não se percam.

A concepção histórica materialista de Benjamin tem suas raízes em *Origem do drama trágico alemão* e se desdobra ao longo da obra do autor, seja em suas considerações sobre a obra alegórica do poeta francês Charles Baudelaire (do século XIX), seja nos textos de *Paris, capital du XIXe siècle*. Como afirmam Kaup e Zamora: “o sentido barroco da história como decadência e ruína impulsiona o subsequente desenvolvimento por Benjamin de uma concepção materialista (e marxista) da história”³³⁷. Já em sua reflexão sobre os *Trauerspiels* do século XVII, o filósofo apresenta uma visão da história que tem como pressuposto a irremediável fragmentação do passado, que só pode ser expresso e exposto no presente de forma lacunar, através de uma escrita por alegorias. Segundo Benjamin, “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas”³³⁸: fragmentos, traços materiais que sobreviveram à história, sintomas de seu “inevitável declínio”.

O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. O que é comum às obras desse período é *acumular* incessantemente fragmentos sem um objetivo preciso e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação da criatividade³³⁹. (grifo nosso)

No processo de acumulação e experimentação da escrita barroca destaca-se o interesse pelo enigmático. Em sua análise, Benjamin vincula estreitamente uma concepção da história (e da temporalidade) a uma maneira de narrar, a uma “forma de expressão”, a tal ponto que ele mesmo se serve desta, do método alegórico, para a elaboração de seu estudo crítico.

Em sua leitura sobre a dramaturgia barroca, Benjamin propõe uma instigante relação entre temporalidade e espacialidade, ao afirmar que no barroco “o dinamismo do processo temporal é captado e analisado numa imagem espacial”³⁴⁰. A afirmação é reiterada no texto que sublinha essa “projeção do decorrer temporal no espaço”³⁴¹, “a transposição dos dados originalmente temporais para uma simultaneidade espacial figurada, que nos permite penetrar na estrutura íntima desta forma dramática”³⁴². Através da transposição do tempo no espaço, nos *trauerspiels*

³³⁷ KAUP, Monica e ZAMORA, Lois Parkinson. *Baroque New Worlds*. Op. cit., p. 56-57. Trad. nossa. Original: “The baroque sense of history as decay and ruin impelled Benjamin’s subsequent development of a materialist (and Marxist) conception of history.”.

³³⁸ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Op. cit., p.189.

³³⁹ Ibid., p. 190.

³⁴⁰ Ibid., p. 91.

³⁴¹ Ibid., p. 94.

³⁴² Ibid., p. 77.

“a história desloca-se para o centro da cena”³⁴³ e “a imagem do espaço cênico [...] torna-se chave de compreensão do processo histórico”³⁴⁴. Essa captura do tempo pela imagem, a busca de sua figuração no próprio espaço, é especialmente significativa de um outro entendimento de temporalidade narrativa que queremos retomar aqui.

A ideia não é se estender na exposição do pensamento de Benjamin sobre a história ou sobre o tempo em sua análise sobre o barroco, a literatura crítica dedicada ao pensamento benjaminiano sendo especialmente farta, mas destacar o caráter enigmático, sem “objetivo preciso” e cumulativo da sensibilidade barroca, destacado pelo filósofo, assim como ressaltar que já se faz presente em suas reflexões, de diferentes maneiras, uma metáfora da espacialização do tempo da narrativa, ligada a uma proposta de método de abordagem do passado que não se faz em linha reta e sequencial, mas se “espalha” pelo espaço. Essa ruptura com a ideia de linearidade, se pensada em relação à história, refere-se diretamente, portanto, a uma ruptura com a ideia de sucessão entre passado, presente e futuro, como se fossem tempos estanques. A imagem do “amontoado de ruínas que cresce até o céu” não poderia ser mais clara. Olhando para o passado o anjo vê empilhar-se “incansavelmente ruína *sobre* ruína”, e não ruína *após* ruína. A distinção entre linearidade e verticalidade é uma questão de montagem, de como são organizados os elementos de que se dispõe ou que se escolhe.

Mas como fazer uma construção verticalizada através de um meio linear como o cinema? Como o próprio Arthur Omar especifica na entrevista que concedeu para esta pesquisa, um filme não é uma instalação, é impossível romper verdadeiramente com a linearidade em *Triste Trópico*, “porque ele é um filme igual aos outros, ele tem um começo e ele vai para o final”. No entanto, é possível observar em *Triste Trópico* um desejo de romper com essa linearidade, notável nas escolhas narrativas e na composição da montagem. Ao dissertar sobre o assunto, Arthur Omar argumenta, em relação a *Triste Trópico*, que é como se os diferentes tipos de materiais que compõem o filme estivessem virtualmente presentes o tempo todo na montagem, um sobre o outro, além de evocar a interessante noção de hipertextualidade para definir o mecanismo ou o desejo latente do filme. Ele diz:

O filme como ele tem, vamos dizer assim, várias bandas – você tem a banda das fotos da Europa, você tem a banda dos letrados, você tem a banda importante do carnaval, você tem a banda da narração, que é uma entre outras, etc – é como se, num determinado momento, uma delas que está ali embaixo viesse pra cima, mas

³⁴³ Ibid., p. 91

³⁴⁴ Ibid., p. 91.

todas, de alguma forma, continuassem, mesmo na sua invisibilidade. Então é como se todas elas estivessem dadas diretamente ao mesmo tempo, simultâneas.

O *Triste Trópico* tem [...] por esse lado chave dele de ser um nóculo, um cruzamento de possibilidades, um filme com um potencial que está dentro dele. Ele é um filme essencialmente hipertextual. Isso está na sua natureza. Você intuiu um pouco no momento em que fala que é como se tudo fosse simultâneo. [...] É como se, virtualmente, as diversas linhas permanecessem ao longo dele. Isso é um campo, mas na verdade, a produção dele foi toda feita a partir de um levantamento que é típico dessas produções hipertextuais, que antigamente eram o CD-ROM, etc. São arquivos não-lineares. Um nome que aparece no filme, ele joga para não sei quantos nomes. [...] Então o que aparece na superfície do filme pode ser considerado quase que como portas de entrada, cada plano. Não a porta de entrada para os planos que vem depois, ou uma porta de saída para os planos que vem antes, mas como uma porta de entrada pra outras dimensões, algumas das quais não estão presentes no filme. E, na verdade, o filme como um todo é como uma porta para uma ramificação [...] múltipla, de filmes que poderiam emergir do campo que ele abre, e de certos elementos contidos na sua linguagem.

Triste Trópico apresenta sua diversidade de materiais – suas diversas “bandas” ou séries – desde o início (nas primeiras sequências do filme), e constrói uma estrutura em que estas se alternam ao longo da narrativa. Assim, o filme cria essa outra superestrutura vertical na montagem, para além da relação concreta entre imagem e som – entre elementos que estão literalmente um sobre o outro –, que se faz presente de forma invisível. É como se as gravuras do século XVI, o filme de família dos anos 1930, as fotografias de viagem do século XX, as pinturas do século XIX, as páginas de almanaque dos anos 1940, ou as filmagens contemporâneas de carnaval dos anos 1970, que percorrem o filme, estivessem, como diz o cineasta, virtualmente sempre ali, a montagem escolhendo, a cada momento, cortar de uma banda para outra.

Esse desejo de hipertextualidade é reforçado pelo conhecimento do grande conjunto de materiais que a realização do filme produziu. Omar ainda hoje possui o acervo de *Triste Trópico* em sua casa, com milhares de fotografias, além de cartelas com reproduções de gravuras históricas, letreiros, listas de nomes próprios barrocos, de provérbios, de associações de palavras (ou experiências verbais), cadernos de ideias, de montagem, de comentários sobre *Tristes Trópicos* de Lévi-Strauss, e sobre o messianismo indígena (a partir dos estudos de Métraux), por exemplo. Esse acervo pessoal demonstra o mergulho do artista em um universo mental e imagético que é muito maior do que o resultado do filme em si. *Triste Trópico* é um recorte possível dentro deste universo. O excesso de materiais em torno do filme corrobora com a leitura de um caráter hipertextual pioneiro de *Triste Trópico*, ainda nos anos 1970, e de uma montagem que, apesar de presa à linearidade do meio, busca construir redes de materiais. Em entrevista, Omar revela que possui um projeto de fazer, justamente, uma instalação em

hipertexto a partir do material selecionado para a realização de *Triste Trópico*, que conectaria as imagens e sons reunidos para o filme, inclusive, com outros trabalhos posteriores do artista³⁴⁵.

A ideia de um rompimento com a linearidade narrativa já está expressa na entrevista de 1974, quando Arthur Omar fala que “*Triste Trópico* é uma *cascata* de efeitos”, que se opõe ao “abuso de causalidade”³⁴⁶. A imagem da cascata, mais uma vez, evoca a verticalidade, a ideia de uma estrutura que funciona através de acúmulos. Ele complementa:

A ficção em *Triste Trópico* surge como auxiliar, como serva, como subordinada a uma dinâmica que a *extravasa*, a ponto de não se poder qualificar *Triste Trópico* como filme de ficção, nem de se poder reduzi-lo ao enredo que o percorre. Esse enredo foi colocado contra a parede, minimizado. Não no sentido de ser um enredo pequeno ou de pouca importância, como certos filmes de vanguarda costumam fazer, mas no sentido de se ter conseguido colocá-lo num devido lugar, espremê-lo contra apenas um dos cantos do filme, impedindo seu *derramamento* sobre os outros cantos, embora, vez por outra, ele se infiltre e a imagem acabe ilustrando, e a música sublinhando, e o ruído ambientizando — opa! nenhum filme é de ferro...³⁴⁷

Essa estrutura que extravasa e se constrói em “cascata” é também reveladora do próprio método de trabalho de Omar, que não monta seus filmes e vídeos por sequências, nem começa do início ou do fim, mas trabalha com a lógica de um processo descentralizado de associações pontuais, que vão sendo guardadas para, no momento final da montagem, serem reunidas no filme como um todo³⁴⁸.

Arthur Omar comenta, na conversa que tivemos sobre o filme, que é muito comum, em comentários críticos sobre *Triste Trópico*, que ele seja considerado fundamentalmente como um filme descontínuo. Ele discorda da afirmação e diz:

Eu, pessoalmente, acho que é o contrário. O filme é uma luta, um combate para tornar contínua uma coisa que era descontínua. No momento em que o filme se dá, ele não tem nenhum buraco. Ele é visto como um fluxo de montagem ininterrupto. [...] A recepção do filme, ela, é totalmente contínua.

³⁴⁵ Trecho da entrevista em que Omar fala sobre o projeto de exposição: “A ideia do projeto [...] era fazer uma recuperação digital do *Triste Trópico* e, tendo essa recuperação visual do *Triste Trópico* [...] voltar para o material original e fazer um negócio em hipertexto. Então você clica numa imagem, você tem um universo de imagens, etc. Você clica numa cena de carnaval, você pode ir para o *Inferno* ou pode ir para a *Antropologia da face gloriosa*, e pode ir para o material inédito que não foi usado”. A entrevista integral encontra-se em anexo.

³⁴⁶ OMAR, Arthur. Entrevista a M. Op. cit., 1974.

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Arthur Omar fala sobre esse método de montagem na entrevista em anexo, assim como em OMAR, Arthur. O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta. *Cinemas*, n.10, março/abril 1998.

Segundo o artista, “a descontinuidade surge na produção do material”, na escolha de elementos heterogêneos, na “produção de uma incompatibilidade”. Mas a função da montagem propriamente dita seria a de “eliminar essa descontinuidade”.

Não nos parece, porém, que as duas leituras da montagem como descontínua ou contínua sejam necessariamente incompatíveis. Elas convivem uma com a outra e, de modo geral, se referem a diferentes escalas de observação. Quer dizer, do ponto de vista dos procedimentos da montagem – a forma como a imagem se articula com o som, ou como um plano é justaposto a outro – *Triste Trópico* busca, frequentemente, manter ou sublinhar a descontinuidade do material selecionado, através da já mencionada aproximação de elementos díspares, de naturezas completamente distintas (enquanto suporte, função, temporalidade original, qualidade, cor etc), sem a criação de conexões causais. Essa articulação pode provocar estranhamento e chama a atenção para os saltos, as distâncias, as irregularidades, enfim, para a montagem em si, para o cinema como linguagem e construção passo a passo, por partes. Entretanto, se a narrativa é pensada como conjunto, observamos, como comentado, que as cenas do filme como um todo se entrelaçam. As imagens de fontes e suportes heterogêneos vão e vêm dentro de um turbilhão contínuo de elementos. Este aspecto da continuidade da montagem de *Triste Trópico* é, entretanto, muito pouco comentado, como ressalta Omar.

Nesse sentido, é possível fazer uma analogia entre a estrutura de montagem de *Triste Trópico* e o funcionamento de um caleidoscópio. Como destaca Didi-Huberman, o caleidoscópio é um objeto óptico que, para Walter Benjamin, funciona como “um paradigma, um modelo teórico”³⁴⁹. Modelo que contribui para a compreensão de sua teoria da imagem e da história, “pois, nas configurações visuais sempre saltitantes (*saccadées*) do caleidoscópio, se encontra [...] o duplo regime da imagem, a polirritmia do tempo, a fecundidade dialética”³⁵⁰. O funcionamento do caleidoscópio depende de um duplo jogo de desmontagem e remontagem. Seu “material visual [...] é da ordem do dejetivo e da disseminação: pedacinhos de tecidos desfiados, conchas minúsculas, vidro moído, mas também fiapos de plumas ou todo tipo de poeira”³⁵¹. Os fragmentos desmontados e dispersos, no entanto, através do mecanismo do objeto

³⁴⁹ DIDI-HUBERMAN. *Devant le temps*, Op. cit., p. 151. Trad. nossa. Texto original: “Un paradigme, un modèle théorique.”

³⁵⁰ Ibid., p. 134. Trad. nossa. Texto original: “Car, dans les configurations visuelles toujours “saccadées” du kaléidoscope, se retrouve une fois de plus le double régime de l’image, la polyrythmie du temps, la fécondité dialectique”.

³⁵¹ Ibid., p. 134. Trad. nossa. Texto original: “Le matériau visuel du kaléidoscope (...) est de l’ordre du rebut et de la dissémination : bouts d’étoffes effilochés, coquillage minuscules, verroterie concassée, mais aussi lambeaux de plumes ou poussières en tous genre.”

são transformados em uma “montagem de simetrias”³⁵², através de um trabalho de recondução, reconstrução, renovação. Há, simultaneamente, portanto, um princípio de decomposição e construção em ação, que se relaciona tanto com a condição dialética da imagem para o filósofo, quanto com a tarefa do historiador que, como um trapeiro ou catador (*chiffonnier*), deve “criar a história com os próprios detritos da história”³⁵³.

Em *Triste Trópico*, sobretudo, mas também em *História do Brasil* é possível observar essa dialética entre fragmentação e continuidade, uma estrutura caleidoscópica, digamos, de uma montagem que se faz por meio de saltos entre elementos e tempos heterogêneos, que constrói uma narrativa descontínua e, no entanto, é percebida como um fluxo. Em ambos os filmes, as imagens raramente se fixam na narrativa de forma definitiva, mas integram, ao contrário, um movimento dinâmico e contínuo, turbilhonante e lúdico. *História do Brasil* de Glauber e Medeiros apresenta uma estrutura linear muito mais definida. Sua montagem vertical está centrada, sobretudo, nas relações entre imagem e som. Entretanto, mesmo no caso deste filme temos a impressão de que as cenas do filme como um todo se entrelaçam, que há um encadeamento constante e que as sequências se “debruçam” umas sobre as outras. Ou seja, é possível pensar em uma macroestrutura “em cascata”, que resulta de determinadas escolhas de montagem, comuns aos dois filmes.

É possível exemplificar algumas dessas escolhas de montagem. *Triste Trópico* e *História do Brasil* raramente incluem momentos de intervalos ou pausas na montagem. Eles quase não se servem de recursos como as telas pretas, silêncios ou transições que marcam a abertura ou fechamento de sequências, como *fade in/fade out*. Há poucos elementos de pontuação nesses filmes. De modo geral, eles não “param” até o final e tudo se encadeia ininterruptamente (em uma cadeia de proliferações e com uma postura de certo “horror ao vazio”, retomando a expressão utilizada por Sarduy e Omar³⁵⁴). Também, nenhum deles se organiza a partir de blocos temáticos ou de assuntos claros, ou mesmo a partir do tipo de imagem/material reunido. Os diversos elementos se embaralham, assim, sem regras de continuidade ou divisões previsíveis. Além disso, as duas narrativas se servem da repetição de imagens, sons ou temáticas ao longo da montagem. Em *Triste Trópico* há ainda o recurso de cartelas temporais com indicação de datas ou horários e que, ao invés de organizar a sequencialidade da narrativa, criam

³⁵² Ibid., p. 135. Trad. nossa. Texto original: “montage des symétries”.

³⁵³ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris, Le Cerf, 2009, p. 559. Nesta passagem Benjamin cita o poeta francês Remy de Gourmont.

³⁵⁴ Ver OMAR, Arthur. O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta. Op. cit., p. 23; e SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Op. cit., p. 33.

falsas conexões, atribuem à obra uma temporalidade aparente, porém vazia, que acaba por misturar mais ainda a mescla de tempos evocados pelo filme. E mesmo a suposta objetividade da narração de *História do Brasil*, que fala de assuntos que podem ser isolados um dos outros a partir de uma decupagem racional, ao manter o mesmo tom de fala durante todo o filme, produz certa igualdade e semelhança entre as diferentes partes.

Enfim, em suas escolhas sequenciais, os dois filmes, em diferentes graus, rompem com a linearidade, construindo narrativas em que o antes e depois, as causas e consequências, os momentos de início e fim, frequentemente, não são marcantes ou localizáveis para o espectador (ou pesquisador). Parece que, mesmo em sua dimensão horizontal – da ordem da justaposição dos planos e sequências –, uma coisa vem “em cima” da outra, “ruína sobre ruína”, os elementos se somando e acumulando na montagem. Trata-se de narrativas que se fazem “em volume, espaciais e dinâmicas”, que acolhem a abundância e o excesso em “estratos e camadas, simultaneidades e sincronias”³⁵⁵, se opondo, desta forma, à “cadeia de acontecimentos”³⁵⁶.

2.4. A materialidade do tempo: cinema de reemprego, memória, história e experiência

Antes de analisar separadamente as narrativas de *História do Brasil* e de *Triste Trópico*, faremos uma breve digressão sobre a relação entre práticas de reemprego no cinema, suas intenções históricas e memoriais e a ideia de experiência, com o intuito de melhor localizar os filmes abordados dentro desse universo da produção cinematográfica e de seu campo de debates.

Em estudos sobre a prática da reciclagem de imagens e sons no cinema encontramos, muitas vezes, a evocação da noção de experiência ou, especificamente, de experiência histórica. Sobre *Espanha* (1939), de Esther Shub – precursora na realização de filmes inteiramente feitos a partir de materiais pré-existentes –, Jay Leyda já comenta: “A versão final do filme é sem dúvidas uma obra prima da compilação. [...] Sua execução brilhante se faz toda para comunicar um sentimento, uma experiência – semelhante a um grande trabalho de história, não objetivo ou fechado (*rounded*), mas pessoal e apaixonado”³⁵⁷. O pesquisador Petric Vlada declara, por sua vez, em artigo dos anos 1970, considerar Shub “a primeira historiadora cinemática” (*Cinematic*

³⁵⁵ KAUP, Monica e ZAMORA, Lois P. *Baroque New Worlds*. Op. cit., p. 12.

³⁵⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Obras Escolhidas v.1*. Op. cit., p. 246.

³⁵⁷ LEYDA, Jay. *Films Beget Films*. Op. cit., p. 41. Trad. nossa. Texto original: “The finished film is one of the sure masterpieces of compilation. [...] It’s brilliant execution is all to communicate a feeling, an experience – akin to a great work of history, not objective or rounded, but personal and passionate”.

Historian)³⁵⁸. Chama a atenção nessas análises das décadas de 1960 e 1970, debruçadas no trabalho de uma cineasta que atuou entre as décadas de 1920 e 1940, a atualidade da discussão levantada, em torno da possibilidade de se pensar a história enquanto experiência ou em formas alternativas de se fazer história através do meio cinematográfico e, particularmente, da apropriação de materiais já existentes.

Michel-Rolph Trouillot ressalta em *Silencing The Past*, publicado em 1995, “a ambivalência da palavra ‘história’ na maioria das línguas modernas. [...] No seu uso vernacular ‘história’ significa tanto os fatos do passado quanto a narrativa sobre estes fatos, tanto ‘o que aconteceu’ quanto ‘o que foi dito ter acontecido’”³⁵⁹. Segundo o autor, os vestígios do passado que permanecem, sobretudo seu arquivamento, são, primeiramente, trabalhos da memória. Lembrar é também decidir o que será esquecido. Já a narrativa história, por sua vez, é produzida a partir da reflexão crítica sobre estes vestígios. Como foram realizados? O que permitem lembrar? O que fazem esquecer?

Já Marc Bloch, no clássico *Apologia da História* ou *O ofício do historiador*, obra inacabada escrita pouco antes de ser assassinado pelos nazistas, próximo a Lyon, em 1944, enfatizou que o uso crítico do historiador dos indícios do passado deveria também servir para compreender o vivido e as emoções de outros tempos. No livro, em que se propunha responder ao filho para que serve a história, ele definiu seu ofício como “a ciência dos homens no tempo”³⁶⁰. A despeito do ponto de partida radicalmente racionalista, o historiador como sujeito do conhecimento e o passado enquanto experiência do vivido, já estavam lá, colocados como problemas, no coração de *A Apologia da História*.

Em artigo sobre o “documentário de reemprego”, publicado em 2008, a pesquisadora Laetitia Kugler define o trabalho de determinados cineastas ensaísticos de reemprego como escritas alternativas da história, vinculadas à ideia de experiência e, especificamente, à concepção benjaminiana da história. “Para o filósofo alemão, o fundamento da História se trava em uma sobrevivência que dá acesso à *materialidade do tempo*”³⁶¹. Da mesma forma, para cineastas

³⁵⁸ PETRIC, Vlada. Esther Shub: Cinema is My Life. *Quartely Review of Film Studies*, v.3, n.4, outono 1978, p. 446.

³⁵⁹ TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995, p. 2.

³⁶⁰ BLOCH, Marc. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris : A. Colin, 1997, p. 65.

³⁶¹ KUGLER, Laetitia. Quand Clío retrouve Mnémósyne: Le documentaire de réemploi. In: BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (Org.). *Lorsque Clío s'empare du documentaire*. Paris: Ed INA/ L'Harmattan, Les médias en actes, Vol. II, 2011. p. 66. Trad. nossa. Texto original: “Pour le philosophe allemand, le fondement de l'Histoire se joue dans une *survivance* qui donne accès à la *matérialité du temps*”.

como Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi, Péter Forgács, Arthur Pelechian ou Daniel Eisenberg, os materiais do passado são retomados não enquanto documentos, mas enquanto vestígios, rastros da história, argumenta a autora. Esses materiais valem “por sua natureza indicial, [...] mas também e simultaneamente por seu valor de sobrevivência portadora de *pathos*, de afeto”³⁶². A imagem (e o som) que sobrevive ao tempo é, assim, indício do próprio tempo, além de algo capaz de provocar um esforço de memória no espectador. A imagem, ao ser valorizada enquanto indício e sobrevivência, deixa de ser objeto do passado e se torna “suporte de uma memória vivida enquanto *experiência da história*”³⁶³. Como escreve Kugler: “É como arautos desta dupla arqueologia material e psíquica tão bem descrita por Benjamin (e incarnada aos seus olhos pela prática do trapeiro) que os cineastas, através do documentário de reemprego, vão propor uma escrita singular e poética da História”³⁶⁴.

A ideia de experiência, aqui, está diretamente ligada à recepção da obra pelo espectador, que estabelece uma relação intersubjetiva com o filme. A escrita cinematográfica histórico-poética que descreve a autora, propõe para o espectador, portanto, uma experiência estética, sensível e psíquica na qual ele é confrontado “a seu próprio passado (peso da História pessoal e coletiva)” e convidado “a efetuar um *trabalho de memória*”³⁶⁵. Experiência que “se desenha como nova relação com a história”³⁶⁶, e como nova modalidade de transmissão da história.

É baseado na noção de experiência histórica que Willian Guynn, em sua recente obra, *Unspeakable History: Films and the Experience of Catastrophe*, fundamenta a análise de um conjunto de documentários que aborda eventos históricos através de diferentes estratégias. No livro, o autor aponta para a diferença entre representação objetiva do passado – distanciada, objetiva, intelectual e discursiva – e experiência do passado – fenomenológica, subjetiva, intuitiva e do domínio da sensação. O estudo de Guynn é especialmente influenciado pelo filósofo Frank Ankersmit e seu conceito de sublime histórico (*historical sublime*). Ankersmit nota uma virada no foco de interesse de estudos recentes, tanto nos campos da história quanto da filosofia, da linguagem para a experiência. Segundo o filósofo, “podemos observar um

³⁶² Ibid., p. 70. Trad. nossa. Texto original: “L’image survivante de l’Histoire (...) vaut pour sa nature indicelle, elle est trace de l’Histoire, mais elle vaut aussi et simultanément pour sa valeur de survivance porteuse de pathos, d’affect.”

³⁶³ Ibid., p. 73. Trad. nossa. Texto original: “L’archive devient le support d’une mémoire vécue en tant qu’*expérience de l’histoire*.”

³⁶⁴ Ibid., p. 65. Trad. nossa. Texto original: “C’est en chantage de cette double archéologie matérielle et psychique si bien décrite par Benjamin (et incarnée à ses yeux par la pratique du *chiffonnier*) que les cinéastes, par le biais du documentaire de réemploi, vont proposer une écriture singulière et poétique de l’Histoire.”

³⁶⁵ Ibid., p. 72.

³⁶⁶ Ibid., p. 73.

esforço para reabilitar a quase esquecida e completamente marginalizada categoria da experiência³⁶⁷, que não se limita ao sensorial, podendo ser também intelectual. Trata-se de uma categoria que, já em Benjamin, disputa com o racionalismo. Ankersmit declara explicitamente que sua obra é um “ataque ao que veio a ser conhecido nos últimos vinte ou trinta anos pelo nome de ‘teoria’³⁶⁸, e que busca um deslocamento que reabilite os sentimentos e sensações como elementos constitutivos de como nos relacionamos com o passado. A forma “como nos *sentimos* em relação ao passado não é menos importante do que o que *sabemos* sobre ele³⁶⁹, comenta o autor. A partir do pensamento de Ankersmit, em sua obra *William Guynn* defende o argumento de que o

filme é excepcionalmente capaz de evocar a dimensão afetiva do passado e igualmente apto a desenterrar as emoções atávicas que pertencem ao mito e ao ritual. Ele é até capaz [...] de desencadear momentos de consciência aumentada (*heightened awareness*) em que a barreira entre o passado e o presente cai e a realidade do passado que pensávamos perdido é momentaneamente redescoberta em seu ser material (*in its material being*).³⁷⁰

Segundo o autor, determinados filmes que apostam no poder evocativo de vestígios visíveis do passado se configurariam como uma forma alternativa de narrativa histórica, centrada, portanto, na experiência. Tratar-se-ia de uma outra escrita da história, desenvolvida não somente por cineastas, mas por artistas de um modo geral e por uma minoria de historiadores menos ligados ao método analítico e às restrições epistemológicas da disciplina clássica da história. Tal como argumenta Kugler, para Guynn o esforço de memória é provocado pelo indício material: o passado é reencontrado através de “seu ser material”. “Experiências históricas estão submetidas ao curso do tempo, estão embutidas em lugares concretos e meios sociais, e alojadas na consciência privada e coletiva que podem trazê-las à luz. A experiência está, em suma, ancorada na materialidade do passado³⁷¹, escreve o autor.

³⁶⁷ ANKERSMIT, Frank. *Sublime historical experience*. California: Stanford University Press, 2005, p.7. Trad. nossa. Texto original: “So, in both history and philosophy we may observe an effort to rehabilitate the almost forgotten and thoroughly marginalized category of experience”.

³⁶⁸ Ibid. 10. Trad. nossa. Original: “It [this book] can therefore be seen as an uncompromising attack on all that came to be known over the last twenty or thirty years by the name of theory”.

³⁶⁹ Ibid. 10. Trad. nossa. Original: “How we *feel* about the past is no less important than what we *know* about it”.

³⁷⁰ GUYNN, William. *Unspeakable Histories: Film and the Experience of Catastrophe*. New York: Columbia University Press, 2016. p.1. Trad. nossa. Texto original: “My intention is to show that film is exceptionally capable of evoking the affective dimension of the past and equally adept at unearthing the atavistic emotions that belong to myth and ritual. [...] It is even capable, I will attempt to show, of triggering moments of heightened awareness in which the barrier between past and present falls and the reality of the past we thought was lost is momentarily rediscovered in its material being”.

³⁷¹ Ibid., p. 4. Trad. nossa. Texto original: “Historical experiences submit to the course of time, are embedded in concrete places and social milieus, and lodged in the private and collective consciousness that can bring them to light. Experience is, in sum, anchored in the materiality of the past”.

Gostaríamos de destacar, em relação ao reemprego de materiais, a importância dessa questão da materialidade do passado e da imagem como indício da passagem do tempo. Em entrevista com Sylvie Lindeperg sobre os usos de imagens de arquivo no cinema, Jean-Louis Comolli sublinha que considera ser o “mito fundador do cinema e da fotografia” o fato de que “a imagem sobrevive ao corpo [nela] figurado”. Ele diz:

O surgimento do cinema e suas evoluções são históricas, como é sem dúvida o lugar do espectador, mas no fundo de tudo isso há uma estrutura estática do mito. Eu me pergunto, portanto, se o advento do cinema não carrega consigo o sonho ou o fantasma de uma “anulação do tempo histórico”?³⁷²

Anular o tempo histórico, vencer a inexorável passagem do tempo embalsamando o passado ou fragmentos dele, parece ser uma utopia original que paira com frequência sobre os filmes de reemprego. A metáfora da imagem como túmulo é evocada, por exemplo, por Chris Marker no título de seu filme *Le Tombeau d'Alexandre* (1992); assim como na bela anedota contada por Santiago Merlo no documentário *Santiago* (João Moreira Salles, 2007): “Estes dias, uma manhã, o jornalista me perguntou: ‘o que estão fazendo no seu apartamento, película?’ Eu disse: ‘estão preparando o meu embalsamento... no sei se embalsamar ou empalhar... *C'est la même chose non?*’” A anedota de Santiago evoca intuitivamente o conhecido texto de André Bazin, “Ontologia da imagem fotográfica”, que abre o primeiro volume de *Qu'est-ce que le cinéma?*. Ali, Bazin parte das múmias egípcias e chega ao cinema, ligando-os a partir do que considera ser uma “necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo”³⁷³. O desejo de liberação “das contingências temporais”³⁷⁴ é o fio condutor a partir do qual o texto revê a história da arte. O crítico francês argumenta que “uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, ela descobriria o ‘complexo da múmia’”³⁷⁵. Segundo Bazin, a permanência da materialidade do corpo depois da morte significava, para os egípcios, “arrancá-lo da correnteza da duração”³⁷⁶. Ainda que, com a passagem do tempo, o sentido religioso do

³⁷² COMOLLI, Jean-Louis. Images d'archives : l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg. *Images documentaires*, n.63, 1º e 2º trimestres 2008, p. 34. Trad. nossa. Texto original: “L'apparition du cinéma, ces évolutions sont historiques, comme l'est sans doute la place du spectateur, mais au fond de tout cela il y a la structure immobile du myth. Je me demande donc si l'avènement du cinéma ne porte pas avec lui le rêve ou le fantasme d'une “annulation du temps historique”?”

³⁷³ BAZIN, André. Ontologie de l'image photographique. In: *Qu'est ce que le cinema?* (1958). Paris: Les Éditions du Cerf, Collection 7ème art, 1990, p. 9. Trad. nossa. Texto original: “besoin fondamental de la psychologie humaine: la défense contre le temps”.

³⁷⁴ Ibid., p.14.

³⁷⁵ Ibid., p. 9. Trad. nossa. Texto original: “Une psychanalyse des arts plastiques pourrait considérer la pratique de l'embaumement comme un fait fondamental de leur genèse. À l'origine de la peinture et de la sculpture, elle trouverait le ‘complexe’ de la momie.”

³⁷⁶ Ibid., p. 9.

gesto de embalsamamento seja perdido, o desenvolvimento da história da arte não poderia destruir a “necessidade de exorcizar o tempo”. Como complementa o autor, hoje “não acreditamos mais na identidade ontológica entre o modelo e o retrato, mas admitimos que este nos ajuda a recordar daquele e, portanto, a salvá-lo de uma segunda morte espiritual”³⁷⁷. A imagem fotográfica/cinematográfica, em seu realismo, em sua fidelidade na representação do referente, registra o momento, faz figurar a ausência e permite um trabalho de memória, que se coloca em sentido contrário em relação à impassível continuidade do tempo.

É interessante notar que Bazin, apesar de centrar todo o texto na capacidade realista da imagem fotográfica de representar a realidade como seu duplo, objetivo e mecânico, também destaca, especificamente, o poder que a materialidade da imagem tem de representar o tempo e sua passagem, independentemente do que é efetivamente visto, do seu valor figural. Ele diz:

A imagem pode estar desfocada, deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o charme das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépia, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já não são mais os tradicionais retratos de família, mas a inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, [...]; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, ela o subtrai somente à sua própria corrupção.³⁷⁸

A ideia da imagem-túmulo, capaz de congelar a realidade e gerar um reflexo desta, denota uma relação de crença na imagem filmada que foi predominante nos primórdios do cinema. Se voltamos à Shub, percebemos como na concepção da cineasta soviética as imagens são consideradas enquanto duplos da realidade, capazes, portanto, de narrá-la de maneira privilegiada. Como escreve o pesquisador Matthias Steinle, “as atualidades são, [...] segundo Chub, as únicas capazes de restituir ‘esta grande época’ às gerações futuras: a autenticidade das imagens sendo provenientes de seu status ontológico, a autoridade é transferida para o próprio material”³⁷⁹. Outro autor, Vlada Petric, também reforça que o “próprio conceito de cinema” de Shub é baseado na ideia de “*autenticidade ontológica* que era, para ela, a mais importante

³⁷⁷ Ibid., p. 10. Trad. nossa. Texto original: “On ne croit plus à l’identité ontologique du modèle et du portrait, mais on admet que celui-ci nous aide à nous souvenir de celui-là, et donc à le sauver d’une seconde mort spirituelle.”

³⁷⁸ Ibid., p. 14. Trad. nossa. Texto original: “L’image peut être floue, déformée, décolorée, sans valeur documentaire, elle procède par sa genèse de l’ontologie du modèle; elle est le modèle. D’où le charme des photographies d’albums. Ces ombres grises ou sépia, fantomatiques, presque illisibles, ce ne sont plus les traditionnels portraits de famille, c’est la présence troublante de vies arrêtées dans leur durée [...] ; car la photographie ne crée pas, comme l’art, de l’éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption ».

³⁷⁹ STEINLE, Matthias. Esther Choub et l’avènement du film-archive. In: BLUMLINGER Christa et al. (Org.), *Théâtres de la mémoire*, Op. cit. p. 16. Texto original: “Les actualités sont, [...] selon Choub, les seules capables de restituer “cette grande époque” aux générations futures : l’authenticité des images relevant de leur statut ontologique, l’autorité est transférée au matériau lui-même”.

característica do plano filmado”³⁸⁰. O desejo de um acesso direto ao passado, através do registro fílmico, constitui uma motivação central para Shub. Esta crença na imagem representa uma perspectiva predominante naquele momento histórico e pode ser observada no manifesto precursor do fotógrafo polonês Boleslas Matuszewski, intitulado “Uma nova fonte para a história”, lançado ainda em 1898, no qual ele declara: “Esta simples fita de celuloide constitui não somente um documento histórico mas uma parcela da história [...]. Para acordar e viver de novo as horas do passado, ela só necessita de um pouco de luz atravessando uma lente no interior da escuridão”³⁸¹.

Ainda que a crença na imagem como expressão da verdade possa ser considerada algo ultrapassado, que marca uma época e um regime de visibilidade, damos uma atenção especial ao trabalho de Shub, por considerarmos que sua obra, além de pioneira, é exemplar de um desejo de história que frequentemente motiva a realização de filmes de reemprego. Este desejo de história nos fala sobre o cineasta de compilação como produtor de memória – em seu poder de decisão sobre o que esquecer e o que lembrar – e como sujeito da narrativa historiográfica. Obras que optam por trabalhar fundamentalmente com materiais do passado continuam, apesar de tudo, a se nutrir da relação ontológica da imagem com o tempo. Perpassando os diferentes contextos históricos, estes filmes são atraídos (e nos atraem), ainda que de maneira consciente e não ingênua, pelo poder das imagens e sons de sobreviverem ao tempo, às pessoas e aos eventos filmados e assim, de certa forma, guardar o passado e os mortos, a partir da figuração do que não mais existe, e propiciar uma “experiência de presença”³⁸² do que passou. Como bem define Leyda:

Reconstruir o passado, ou mesmo comentá-lo com a ajuda dos arquivos (*newsreel archive*), tem um toque, ao menos em uma direção, da Máquina do Tempo de H. G. Wells. E é preciso uma imaginação digna de H. G. Wells e Orson Welles juntos para dizer alguma coisa com esta máquina.³⁸³

³⁸⁰ PETRIC, Vlada. *Esther Shub: Cinema is My Life*. Op. cit. 434.

³⁸¹ MATUSZEWSKI, Boleslas. *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique*. In: *Écrits cinématographiques*. Paris: Cinémathèque française, AFRHC, 2006. Plaquette publiée à Paris, le 25 mars 1898, p. 8-9. Trad. nossa. Texto original: “Ce simple ruban de celluloid constitue non seulement un document historique, mais une parcelle d'histoire [...]. Il ne lui faut, pour se réveiller et vivre à nouveau les heures du passé, qu'un peu de lumière traversant une lentille au sein de l'obscurité”.

³⁸² DOANE, May Ann. *The emergence of Cinematic Time*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 2002, p. 23.

³⁸³ LEYDA, Jay. *Films Beget Films*. Op. cit, p. 10. Trad nossa. Texto original: “To reconstruct the past, or even to comment on it with the help of newsreel archive, has a tinge, at least in one direction, of H. G. Wells' Time Machine. And it takes an imagination worthy of H. G. Wells and Orson Welles together to say something with this Machine”.

Vale lembrar que o desejo de história ou memória não é, de forma alguma, uma exclusividade dos filmes de reemprego, nem são eles privilegiados para tratar dessas questões. Tanto os filmes de ficção, quanto documentários ou filmes experimentais variados, com ou sem materiais de arquivo, podem ser motivados por este desejo e podem abordar a história e a memória de maneiras mais ou menos interessantes e inovadoras. Porém, nos filmes que se constituem fundamentalmente a partir de materiais já existentes, esta aspiração é frequentemente uma motivação central e, portanto, uma chave importante para entender a excepcionalidade desta escolha de realização. O mito fundador da imagem capaz de arquivar o próprio tempo, vinculado ao desejo de se deslocar entre temporalidades, de ver com outro olhar, de frequentar outras épocas, costuma fazer parte do dispositivo mágico-afetivo do cinema que trabalha com materiais do passado, e especificamente com as imagens de arquivo. Ainda que, como destaca Leyda, fazer esse dispositivo fílmico funcionar, fazê-lo conquistar e atingir o espectador, não seja nada fácil.

É interessante observar também que o interesse pelo valor de sobrevivência da imagem não precisa ligar-se a um passado distante, já que os gestos de filmar, arquivar e montar constroem também, “túmulos” direcionados para o futuro. Mary Ann Doane, em sua análise interdisciplinar sobre a representabilidade do tempo na passagem do século XIX para o século XX, afirma, por exemplo, que “o cinema tanto emerge quanto contribui para o impulso arquivístico do século XIX”³⁸⁴. Nesse sentido, basta lembrarmos de iniciativas como os “Arquivos do planeta” (*Archives de la planète*) de Albert Kahn, que, no início do século XX, financia a produção de imagens (fixas e em movimento) de diferentes culturas do mundo, afim de fixá-las, de arquivá-las para a posteridade³⁸⁵. Esse “impulso arquivístico”³⁸⁶ não se limita, porém, a determinado período histórico e pode ser percebido em diversas produções cinematográficas contemporâneas³⁸⁷.

³⁸⁴ DOANE, Mary Ann. *The emergence of Cinematic Time*. Op. cit., p. 23. Trad nossa. Texto original: “the cinema emerges from and contributes to the archival impulse of the nineteenth century”.

³⁸⁵ Para saber mais sobre o “Archives de la Planète” de Albert Kahn e ver algumas das fotografias que constituem o acervo, ver o site do museu: <http://collections.albert-kahn.hauts-de-seine.fr/>

³⁸⁶ Hal Foster adota e conceitua a noção de “impulso arquivístico” (“Archival impulse”) para refletir sobre experiências da arte contemporânea no artigo: FOSTER, Hal. An Archival Impulse. *October*, Vol. 110, Outono 2004, pp. 3-22.

³⁸⁷ Entre as produções cinematográficas contemporâneas que arquivam materiais para o futuro, podemos citar, a título de exemplo, dois filmes de reemprego: *Videogramas de uma revolução* (Harun Farocki e Andrei Ujica, 1992) e *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010). *Um dia na vida* constrói um retrato da televisão aberta brasileira do início do século XXI. O documentário é composto por trechos da programação dos canais da TV aberta brasileira, captados no dia 01 de outubro de 2009. O condensado subjetivo de um dia qualquer da televisão brasileira em 2009 se transforma em um arquivo, guardado e acessível para novas possíveis leituras futuras. Já em *Videogramas*, as imagens que o filme-ensaio retoma são de um passado muito recente (da

O valor indicial da imagem fotográfica e cinematográfica, destacado até aqui, se liga diretamente à memória, pois é o vestígio, traço material da história, o que permite um esforço de memória, ainda que seja uma memória da própria destruição ou do esquecimento. Podemos nos questionar, portanto, se a própria materialidade da imagem não se liga, em si, a certa ideia de experiência. Toda imagem do passado retomada para uma construção audiovisual, independentemente da forma como é tratada na montagem, não teria o potencial de suscitar lembranças e emoções em quem a vê? Isto é, se entendemos a ideia de experiência de maneira bastante simples, considerando o caráter experiencial da própria memória, toda imagem não pode provocar uma experiência? Evidentemente, nem sempre, e mesmo dificilmente, experimentamos algo ao entrar em contato com imagens e sons do passado e os materiais retomados podem ser trabalhados a partir de diversas perspectivas e formas de tratamentos. As estratégias de abordagem e montagem podem valorizar mais ou menos a experiência do espectador e, até mesmo, trabalhar com diferentes concepções da ideia de experiência.

Tanto Guynn quanto Kugler, nos textos citados anteriormente, analisam filmes que possuem intenções históricas, que abordam a história de determinados grupos e sociedades. A reivindicação de uma narrativa da história que se ligue à ideia de experiência, ao vincular a história ao afeto e à subjetividade psíquica próprias da memória, parece sempre cruzar as fronteiras entre história e memória. O título do artigo de Kugler, “*Quand Clio retrouve Mnemosyne*”, é especialmente ilustrativo neste sentido. É do encontro entre as deusas da história (Clio) e da memória (Mnemosyne) que parece poder emergir a experiência da história.

A distinção entre memória e história e a reflexão sobre suas especificidades têm um longo percurso na história do pensamento dos séculos XX e XXI. Se frequentemente as noções são consideradas opostas, independentemente de ser dada prioridade a uma ou a outra, diversos historiadores e pensadores contemporâneos buscam reconciliar esses termos e pensá-los para além de suas fronteiras, como Paul Ricoeur, Didi-Huberman ou Frank Ankersmit, a partir das noções de consciência histórica ou de experiência da história, que valorizam o caráter experiencial da memória. O conjunto de reflexões nessa direção destaca como atributo central da memória o afeto e a subjetividade.

revolução romena de 1989), provenientes, sobretudo, de emissões de televisão e vídeos amadores. O que o filme de Farocki e Ujica revela a partir montagem, da organização das imagens recolhidas através da realização do próprio filme, é como um momento da história ficou nelas registrado e pode, a partir delas, ser narrado e “experienciado”.

As propostas de vias alternativas de historiografia, comentadas Guynn e Kugler, assim como as de *História do Brasil e Triste Trópico*, se fazem entre história e memória, a partir da construção de narrativas histórico-poéticas que propõem experiências de ordem estética. Todos esses filmes, de caráter ensaístico, em seu trabalho com imagens já existentes, alçam a montagem a um patamar importante. Eles trabalham com a memória, que, de acordo com Georges Didi-Huberman, pode ser lida como “uma montagem não “histórica” do tempo”³⁸⁸, e o fazem de forma poética. A poética, por sua vez, podendo ser entendida como “um agenciamento impuro [...] não “científico”, do saber”³⁸⁹. Essas vias de narrativas histórico-poéticas podem levar, porém, a estéticas distintas quanto à abordagem da história, que devem ser estudadas caso a caso.

É possível notar que os dois filmes brasileiros assumem uma postura em relação aos materiais retomados bastante diferente da maior parte dos filmes citados por Laetitia Kugler, por exemplo, tais como os de Péter Forgács (*La Famille Bartos*, 1988; *Free Fall*, 1997; *L’Exode du Danube*, 1998) ou de Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi (*Prisonniers de la guerre*, 1995; *Sur les cimes tout est calme*, 1998). Essa filmografia europeia, à qual poderíamos acrescentar ainda filmes de Chris Marker, Harun Farocki ou, mesmo, os de Susana de Sousa Dias, segue uma certa tradição analítica da montagem dos materiais de arquivo, que busca explorar ao máximo o que cada imagem dá a ver no presente (e a sentir), através dos recursos da paragem, do *slow motion*, do reenquadramento de detalhes, da longa duração dos planos e, especialmente, do comentário sobre a imagem (muitas vezes, sobre seu contexto ou fenomenologia), seja a partir de uma voz em *off* ou de cartelas textuais. Nesses casos, a montagem está, de certa forma, voltada para os materiais retomados, buscando tirá-los de sua mudez. Sobre o que falam? Sobre o que silenciam? Os filmes brasileiros aqui convocados, por sua vez, constroem montagens turbilhonantes e primam pelo excesso de elementos, ritmo rápido de cortes, não demarcação clara das sequências, estrutura com poucos intervalos narrativos e optam pela ausência de comentários sobre os materiais retomados. Em *História do Brasil e Triste Trópico* parece que a imagem raramente está no centro da cena, como foco principal da atenção do filme (e do espectador). Os comentários não se referem, ou convergem, necessariamente para a imagem. As bandas são trabalhadas de forma mais independente, através de uma montagem mais centrífuga, dispersa e verticalizada. De certa forma, esses filmes constroem uma montagem

³⁸⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Op. cit., p. 35. Trad. nossa. Texto original: “un montage – non “historique” – du temps”.

³⁸⁹ Ibid., p. 36. Trad. nossa. Texto original: “un agencement impur, [...] – non “scientifique” – du savoir”.

mais inspirada na ideia eisensteiniana de igualdade entre estímulos, fator reforçado pelo dinamismo da montagem e pela enorme quantidade de elementos nela incluídos.

Pode ser interessante ver um pouco mais de perto essas diferenças de montagem a partir de um exemplo concreto. Vejamos a sequência de *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (Harun Farocki, 1988) – comentada por Sylvie Rollet em “(Re)atualização da imagem de arquivo: ou como dois filmes de Harun Farocki conseguem “anarquizar” o olhar” –, na qual Farocki justapõe fotografias de mulheres argelinas “que foram forçadas a retirar seus véus, para estabelecer fotograficamente suas identidades” e a fotografia de “uma mulher, sobre a rampa de Auschwitz, várias vezes reenquadrada, isolada da fila dos deportados “selecionados” para a câmara de gás”³⁹⁰. A montagem de imagens anacrônicas leva o espectador a pensar nas relações que podem ser estabelecidas entre elas. Como escreve Sylvie Rollet:

O que há em comum entre essas fotografias que não parecem transparecer nenhuma violência? Na Argélia assim como em Auschwitz, o acontecimento, logo ao lado – as atrocidades do exército francês – ou logo em seguida – a exterminação programada pelos nazistas –, não foi inscrito na película. [...] E, no entanto, nestas imagens deficientes, transita “alguma coisa” que a confrontação com elas hoje permite que leiamos, uma mesma pergunta: “como enfrentar um aparelho fotográfico? [...] É então no próprio ato de fotografar que se constrói o elo entre a imagem de arquivo e o assassinato, entre o registro que conserva o vestígio de uma vida e a destruição dessa, cuja realidade é assim reduzida ao status de referente.”³⁹¹

O complexo comentário do filme de Farocki sobre as imagens de arquivo que seleciona só é possível a partir da montagem que aproxima sujeitos temporalmente e geograficamente distantes, articulação capaz de nos fazer notar, justamente, o que cada imagem esconde: seu fora de campo, suas terríveis condições de produção. A montagem entre imagens, com o apoio do comentário em voz *off*, contribui neste caso para um “dar a ver” que não seria perceptível somente pelas imagens vistas isoladamente. Assim, o filme propõe uma nova leitura e interpretação destas.

Já no caso dos filmes de Glauber, Medeiros e Omar, não há um esforço por parte dos filmes em reconstruir o fora de campo, em trabalhar a fenomenologia do ato fotográfico, o fazer da imagem. O que parece estar no centro desses filmes brasileiros não é, portanto, a imagem em si, da qual a montagem estaria “a serviço”, mas a própria montagem. Aqui, a montagem não

³⁹⁰ ROLLET, Sylvie. (Re)atualização da imagem de arquivo: ou como dois filmes de Harun Farocki conseguem “anarquizar” o olhar. *Revista ECO-Pós*, v. 17, n. 2, nov. 2014, p. 6. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1464>. Acesso em: 03/02/2018.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 6.

busca necessariamente revelar o passado quando este “se revela insuficiente”³⁹², mas procura estabelecer outras propostas de compreensão do passado e percepção do tempo, que explodem mais drasticamente com a lógica interpretativa, do comentário, das conclusões. Nos filmes, frequentemente, não é simples determinar que perguntas estão sendo colocadas às imagens, ou através das imagens, ou pelo filme. Trata-se de narrativas ainda mais abertas, de contornos incertos, que apostam nas percepções e sensações provocadas pelos materiais, não necessariamente inteligíveis, mas que reforçam um aprisionamento das possibilidades do presente em relação ao passado.

Essa questão de uma outra abordagem menos racional da história leva a outro ponto discutido por Georges Didi-Huberman sobre o anacronismo, que é a sua relação com a noção de inconsciente. O autor reforça o quanto a disciplina histórica costuma buscar separar-se, ao máximo, do domínio da *psiquê*, “fonte constante de anacronismos”, espaço da subjetividade, “onde, por definição, evolui a ‘vida afetiva’”³⁹³. Pois os filmes aqui estudados, em suas intenções históricas, se interessam pelo tempo longo da cultura, em sentido levi-straussiano, e, especialmente, pelo psiquismo, não somente pelo afeto, mas por suas dimensões inconscientes. Em suas narrativas abertas, eles escolhem trabalhar expressamente com o tema (e com imagens) de rituais ou festas que lidam com o transe, com a alteração do estado de consciência e de percepção humana do tempo. As atmosferas mágicas que cruzam os filmes brasileiros – as imagens de possessões, em *História do Brasil*; ou os messias, monstros e aberrações evocados em *Triste Trópico* – denotam o fascínio, a força e o desejo por outra forma de experiência da realidade, ou da vida, que se reflete na postura dos filmes em relação ao passado, ao tempo e à história. Ou seja, experiências metafísicas ou religiosas interessam enquanto temáticas, mas também expressam outras formas de se pensar a própria história, levando em consideração o inconsciente coletivo e as formas misteriosas ou fantasmagóricas de presença do passado no presente. As experiências propostas pelos filmes pretendem, como escreve Guynn, “desenterrar as emoções atávicas que pertencem ao mito e ao ritual”¹.

Os estudos da psicanálise exercem forte influência para a geração dos cineastas em questão. Não chegaremos a aprofundar este elo interpretativo nas análises específicas, mas nos parece importante sinalizá-lo. Em 1971, Glauber escreve seu importante manifesto: “A Eztetyka do

³⁹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Op. cit., p. 19. Trad. nossa. Texto original: “L’anachronisme est fécond lorsque le passé se révèle insuffisant, voire constitue un obstacle à la compréhension du passé”.

³⁹³ *Ibid.*, p. 45.

Sonho”, no qual ele escreve: “o sonho é o único direito que não se pode proibir”³⁹⁴. Trata-se do mesmo ano que o cineasta começa a montagem de *História do Brasil*. Em sua obra *Rêves et cauchemars au cinéma*, Maxime Scheinfeigel escreve que a longa análise de Freud “sobre o ‘trabalho do sonho’ e seus ‘processos de figuração’, revelam a atividade do sonho como um dispositivo de criação de imagens que é estranhamente semelhante em certos aspectos da *cámara obscura*”³⁹⁵. Segundo Freud, através dos “procedimentos de figuração do sonho” os pensamentos deixam de estabelecer relações lógicas entre si e formam uma massa de fragmentos, de pedaços. Freud se questiona, então, justamente, “sobre a passagem do pensamento que pode ser expresso por palavras (conteúdo latente do sonho), à figuração onírica deste mesmo pensamento (as imagens do sonho)”³⁹⁶. O que vem à tona, através do trabalho figurativo do sonho, são fragmentos do inconsciente recalçados pelo sujeito. O próprio Freud estabelece uma comparação entre a elaboração de imagens do sonho e a arte figurativa, apesar de na época não dar atenção ao cinema. Mas como aponta Scheinfeigel, “se Freud não tinha o cinema em seu campo de visão, este, por outro lado, parece ter concordado frequentemente com ele, pois muitos são os filmes que atualizaram sua reflexão sobre as imagens do sonho”³⁹⁷. De certa forma, é o caso dos filmes abordados, que buscam escapar das conexões lógicas, transcender o “esquema racional de opressão”³⁹⁸, para criar narrativas de caráter onírico da própria história brasileira e, assim, enfrentar seus recalques. Como veremos nas análises dos próximos capítulos, tanto *História do Brasil* quanto *Triste Trópico*, de diferentes maneiras, criam atmosferas de sonho e pesadelo, repletas de forças sobrenaturais. As experiências da história propostas por cada um dos filmes, entretanto, são também muito distintas entre si, e devem ser observadas e analisadas separadamente, o que faremos nos capítulos que se seguem.

³⁹⁴ ROCHA, Glauber. Eztetyka do sonho 71. In: *Revolução do cinema novo*. Op. cit., p. 251.

³⁹⁵ SCHEINFEIGEL, Maxime. *Rêves et cauchemars au cinéma*. Paris: A. Colin, 2012, p. 37. Trad. nossa. Texto original: “Les réponses de Freud, à savoir sa longue analyse du « travail du rêve » et de ses « procédés de figuration » font apparaître l’activité onirique comme un dispositif de fabrication d’images étrangement semblable par certains aspects à la *camera obscura*”.

³⁹⁶ Ibid., p. 37-38. Trad. nossa. Texto original : “Il s’interroge sur le passage de la pensée que des mots peuvent exprimer (contenu latent du rêve), à la figuration onirique de cette même pensée (les images du rêve)”.

³⁹⁷ Ibid., p. 38. Trad. nossa. Texto original: “Si Freud n’avait pas le cinéma dans son champ de vision, celui-ci, par contre, semble avoir été souvent d’accord avec lui car nombreux sont les films qui ont actualisé sa méditation sur les images du rêve”.

³⁹⁸ ROCHA, Glauber. Eztetyka do sonho 71. In: *Revolução do cinema novo*. Op. cit., p. 250-251.

3. História do Brasil: a força da violência na história

3.1. Entre a fome e o sonho

História do Brasil, como o título indica, abarca a história a partir de uma perspectiva de longa duração, almejando sintetizar toda história do país, desde a conquista portuguesa, em suas 2 horas e 37 minutos de duração. É o texto em *off* quem cumpre essa função narrativa. É importante ressaltar mais uma vez que *História do Brasil* é um filme inacabado, suas diferentes sequências apresentando discrepâncias quanto ao grau de elaboração. Enquanto algumas delas parecem ser rascunhos de ideias ainda em processo, ou apresentam uma montagem aparentemente aleatória, outras são complexas e ricas em detalhes. Em cartela incluída na abertura do filme, datada de 1985 (depois da morte de Glauber), Marcos Medeiros informa que havia a intenção de incluir no corte materiais de arquivo provenientes da Cinemateca Brasileira e que faltaria no filme “a música, o som do Brasil”, que amenizaria o ritmo da narração. Os materiais da Cinemateca Brasileira, provavelmente, ainda enriqueceriam a montagem e substituiriam trechos de filmes brasileiros que, em *História do Brasil*, estão legendados em espanhol por se tratarem de cópias provenientes do ICAIC (*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*). Em seu breve texto introdutório acrescentado à última versão da montagem do filme, Medeiros conclui: “Incompleto, mas intenso, é oferecido ao público brasileiro”.

História do Brasil é formalmente dividido em três partes, estruturalmente distintas. A maior e principal delas é composta pela narração em *off*, impessoal e objetiva, dos fatos históricos (desde o final do século XV ao início da década de 1970) e de imagens pré-existentes de diversas temporalidades e suportes. Trata-se da parte que Bertrand Fícamos nomeia como *cours magistral*³⁹⁹, que podemos traduzir para “aula magna”, e que ocupa as primeiras 2 horas do filme. Não há qualquer uso de trilha sonora ou sonoplastia na primeira parte, que se restringe à combinação entre voz da narração, imagens e silêncio. Após a conclusão da longa narrativa histórica cronológica, há uma espécie de epílogo que se inicia e termina com sequências de aproximadamente 10 minutos cada, que Glauber chama de “comentários musicais”. Estas são compostas por um *pot-pourri* de músicas brasileiras e imagens filmadas variadas, em sua maioria contemporâneas. Recheando os comentários musicais, ouvimos um diálogo de

³⁹⁹ FICAMOS, Bertrand. L’histoire du Brésil selon Glauber Rocha. In: BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (Org.). *Lorsque Clio s’empare du documentaire*. Paris: Ed INA/ L’Harmattan, Les médias en actes, Vol. I, 2011. p. 121.

aproximadamente 17 minutos entre Glauber, Medeiros e um terceiro homem não identificado. Trata-se de uma conversa improvisada e fragmentada, também em voz *off*, que aborda questões ligadas ao cenário político e econômico brasileiro da época. Os interlocutores fazem uma revisão crítica dos eventos históricos anteriormente mencionados no filme e tecem considerações sobre as alternativas para o futuro do país, principalmente, sobre o fortalecimento das esquerdas e as perspectivas progressistas e revolucionárias. Glauber, que inicialmente assume o papel de questionador – ou de entrevistador – enquanto os outros dois homens – sobretudo Medeiros – elaboram as respostas, progressivamente, passa a centralizar os comentários sobre a política nacional. Breves incursões da voz impessoal da narração, na terceira pessoa, interrompem o diálogo informal entre os autores, trazendo novas informações sobre a progressão dos acontecimentos históricos do país. Nesta parte, a banda de imagem volta a ser extremamente diversificada, reunindo diferentes temáticas, materiais e períodos históricos.

Bertrand Ficomos associa as diversas partes da montagem de *História do Brasil* aos diferentes tempos históricos abordados pelo filme. Segundo o autor, a aula magna trata do o passado, da “história tal como ela se impõe a nós no discurso objetivado do historiador, discurso este que, como sabemos, não pode dar conta da experiência humana como um todo”.⁴⁰⁰ Quanto ao diálogo entre os autores, que discute o tempo presente, ele seria “a atualidade, o tempo da especulação sobre o futuro, a efervescência da conversa, a audácia, a ingenuidade ou mesmo a vacuidade das hipóteses que podem ser desenvolvidas, a ausência de conceptualização”.⁴⁰¹ Já as sequências dos comentários musicais, seriam o futuro e representariam “a fé restaurada no cinema, uma vez que [nestas] Rocha só se exprime por meio de imagens e de sons, abandonando totalmente o verbo”⁴⁰². Sem dúvidas, estes são os interesses dominantes de cada uma das partes do filme, mas é importante ressaltar que o tempo presente é central em todas elas. O passado, abordado na primeira parte, é a todo tempo articulado, através da montagem, ao tempo presente.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 123. Trad. nossa. Texto original: “La première partie, c’est le passé et l’histoire telle quelle s’impose à nous dans le discours objectivé de l’historien mais dont on a cessé de penser qu’il pouvait saisir l’expérience humaine dans sa totalité”.

⁴⁰¹ Ibid., p. 123. Trad. nossa. Texto original: “La seconde partie, c’est le présent, l’actualité, le temps de la spéculation sur le futur, le bouillonnement de la conversation, l’audace, la naïveté ou même la vacuité des hypothèses qui peuvent être avancées, l’absence de conceptualisation”.

⁴⁰² Ibid., p. 123. Trad. nossa. Texto original: “La troisième partie, c’est le futur et c’est aussi la foi retrouvée dans le cinéma, dans le sens où Rocha ne s’y exprime plus que par des images et des sons, abandonnant totalement le verbe”.

Também os comentários musicais, constituídos a partir de imagens dos anos 60 e 70, se baseia no tempo presente.

Antes de adentrar na análise do filme, é interessante expor melhor a organização temporal da divisão histórica de *História do Brasil*. Apesar da cronologia começar ainda no final do século XV, mais da metade da “aula magna” é dedicada ao século XX ou, em uma divisão que talvez faça mais sentido, ao período do Brasil República (de 1889 a 1973), com duração de setenta minutos. Apesar da importância atribuída pelo filme às experiências da colonização e do império para a formação nacional e para muitos de seus problemas mais profundos, são os fatos do século XX que são trabalhados de forma mais prolongada e detalhada. Isso mostra a importância do século XX para a leitura da história brasileira proposta pelos cineastas. De certa forma, é onde eles desejam chegar: a um melhor entendimento sobre o tempo presente e as forças que agem no momento de ditadura militar.

Aquilo que os cineastas escolhem incluir, enfatizar, reduzir ou cortar em seu discurso sobre a história do Brasil diz muito sobre o que consideram importante ser levado em consideração para a reinterpretação crítica por eles apresentada. A recorrência do tema da violência – presente nas imagens e nos fatos priorizados na narração – chama a atenção desde um primeiro contato com o filme. É uma história de revoltas, motins, guerras e repressões que ouvimos e vemos, como mostra um breve levantamento da sequência de fatos violentos descritos: conquista colonial, guerra contra os franceses, Revolta de Palmares, resistência indígena dos Janduí, invasão holandesa, Batalha dos Guararapes, Guerra dos Mascates, Inconfidência Mineira, Insurreição Pernambucana, lutas latino-americanas comandadas por José Artigas, José de San Martín ou Simón Bolívar, Guerra da Cisplatina, Guerra dos Farrapos, Cabanada, Sabinada, Guerra do Paraguai, Guerra de Canudos, luta pelo estado do Acre, Revolta da Chibata, Revoltas Tenentistas, resistência de Lampião e dos cangaceiros, Coluna Prestes, revolta comunista de 1935, Segunda Guerra Mundial, Revolução Cubana, suicídio de Getúlio Vargas, Golpe Militar, resistência revolucionária pós 1964, ações armadas e sequestros de embaixadores por parte da guerrilha, tortura e repressão por parte do governo militar. É sobretudo uma história dos poderes – de quem manda e de quem é subjugado – e das lutas políticas, que conta *História do Brasil*. De um lado, há a persistência de uma violenta dominação (dos portugueses, das elites rurais e urbanas, dos países imperialistas), e de outro, uma história de focos de resistência e rebelião, de respostas igualmente violentas às violências sofridas. Assim, a narrativa do filme reforça um embate entre violência opressora das forças conservadoras e violência libertadora das minorias

e forças revolucionárias, quase sempre deixando claro seu posicionamento, que legitima e valoriza as rebeliões contra os poderes dominantes e busca ressaltar uma tradição de violência contestatória na história brasileira.

Assim como os discursos, em voz *off*, as imagens também compilam situações de violência, documentais e ficcionais, grande parte provenientes de filmes ligados ao Cinema Novo, incluindo os do próprio Glauber Rocha. Sobre o movimento, Glauber declara em “Eztetyka da fome” (1965): “Não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência”⁴⁰³. De certa forma, *História do Brasil* busca colocar esta tese em prática, ao reunir os esforços de construção da história de diferentes cineastas identificados com o Cinema Novo, e ao alçar esse conjunto de filmes ao lugar de importantes leitores e agentes da história. As representações da desigualdade social brasileira, da fome e de ações violentas que pessoas oprimidas sofrem ou exercem perpassam as cenas escolhidas pela montagem, unindo os diversos filmes. Compilados em *História do Brasil*, portanto, os fragmentos da produção histórica do Cinema Novo parecem visar levar aos espectadores a consciência da existência do país e de sua história (“sua própria existência”, nas palavras de Glauber).

A dicotomia entre narrativas revolucionárias e conservadoras também se faz presente na banda de imagens. De um lado, há os filmes do Cinema Novo (e do Novo Cinema Latino Americano), e de outro, em menor quantidade, filmes tradicionais como *Independência ou Morte* (Carlos Coimbra, 1972) e *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953). Em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, Ismail Xavier destaca justamente estes dois filmes como exemplos de narrativas de fundação do cinema brasileiro. Como define o autor, a narrativa de fundação, frequentemente fruto do cinema industrial e de caráter melodramático,

coloca em pauta o processo de formação nacional – ou focaliza um momento decisivo dessa formação - , a partir de um esquema em que se entrelaçam dramas privados e grandes questões públicas, em que Eros e Polis se unem, e a paixão amorosa, o desejo heterossexual de um casal protagonista se funde a uma teia de acontecimentos históricos de modo que o seu destino condensa, como uma sólida figura, o destino nacional⁴⁰⁴.

⁴⁰³ ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome* 65. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit., p. 67.

⁴⁰⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 17.

É o caso dos filmes de Payne e Coimbra, realizados em diferentes contextos⁴⁰⁵. Em *Sinhá Moça* (1953) “o momento da abolição se desenha como passagem civilizatória em que a trama da emancipação dos escravos está centrada na atuação secreta do herói, que tem sua recompensa final ao lado da generosa sinhá”⁴⁰⁶, ambos os protagonistas sendo brancos. Já em *Independência ou Morte* (1972), a independência do país é retratada a partir da construção do heroísmo do príncipe Pedro I, o filme retratando “um caso raro de sintonia com o espírito de um regime que não encontrou o cinema que desejava e assumiu a televisão (e as telenovelas de fundação) como o veículo de penetração popular concordante com a sua política de integração nacional”⁴⁰⁷. Os filmes autorais de ficção histórica do Cinema Novo se opõem a essas narrativas, em termos de perspectiva histórico-política e de tratamento estético, podendo ser considerados como contra-narrativas de fundação. *História do Brasil*, ao assimilar essas narrativas e contra-narrativas, apresenta um embate entre pontos de vista sobre a história no campo do cinema brasileiro. Assim, expõe uma disputa de narrativas mais ampla da sociedade brasileira, como veremos a seguir, assumindo sua posição ao lado do Cinema Novo e reafirmando a estética da fome.

Anita Leandro escreve, sobre o filme, que “toda a história do país é revisada a partir de uma reflexão sobre duas questões que a atravessam: a fome e a violência”⁴⁰⁸. Ambas estão profundamente atreladas ao pensamento glauberiano, como o autor explicita claramente em “Eztetyka da fome”, cujo título, não por acaso, é também traduzido para o francês como “*Esthétique de la violence*”. “A mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”⁴⁰⁹, diz uma das frases do manifesto de Glauber que, mais adiante, acrescenta: “Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino”⁴¹⁰. A violência é considerada, portanto, a mais legítima e corajosa resposta à fome que é sentida, e é ela que possui um real poder de ação e transformação. Esta violência transformadora, segundo Glauber, deve ser incorporada à arte, a uma estética que se pretende verdadeiramente revolucionária, não apenas enquanto temática, mas como forma audiovisual. Trata-se de uma estética de ruptura, de conflito e que, idealmente, tenha a

⁴⁰⁵ *Sinhá Moça* (1953) é um dos filmes produzidos pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, tentativa de criação de um modelo de produção industrial no cinema brasileiro no início dos anos 1950. *Independência ou Morte* (1972), com grande sucesso de público, foi realizado no início dos anos 1970 durante a ditadura militar e distribuído pela Embrafilmes. Ver mais sobre o comentário de Ismail Xavier sobre os filmes enquanto narrativas de fundação em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, Op. cit., p. 20 e 21.

⁴⁰⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Op. cit., p. 20.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 21.

⁴⁰⁸ LEANDRO, Anita. *História do Brasil*. Op. cit., p.5.

⁴⁰⁹ ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome* 65. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit., p. 66.

⁴¹⁰ Ibid., p. 66.

capacidade de conduzir os espectadores à revolta e à ação efetiva. “Com *História do Brasil*”, nas palavras de Anita Leandro,

radicaliza-se a “estética da fome” [...]. Nos deparamos com um filme sem concessões, que além de fazer a constatação de que o Brasil permanece colonial e escravocrata, uma evidência histórica colocada em relevo pela violência das imagens, propõe também, com o cinema, um método de ruptura com todas as formas de colonialismo e de servidão. Esse método consiste em colocar a fome em primeiro plano: nossa história é a história da fome, a grande fome brasileira, seu bem maior. E o cinema, segundo o manifesto, seria o espaço de representação dessa fome, lugar de confluência de todo o potencial de violência que ela é capaz de engendrar, em busca de uma saída revolucionária e transformadora para a sociedade brasileira.⁴¹¹

História do Brasil atualiza, através de outra via muito distinta dos filmes anteriores de Glauber, e em parceria com o militante político Marcos Medeiros, as possibilidades de entrelaçamento entre fome e violência na estética glauberiana. É interessante abrir um breve parêntese sobre a relação conflituosa entre estética da fome e estética antropofágica. Para falar e mostrar essa fome essencial que “sendo sentida, não é compreendida”⁴¹², essa fome do outro que leva ao mesmo tempo à impotência e à necessidade de criação (e imaginação) apesar de tudo, os cineastas escolhem a estética antropofágica que tudo devora, que mistura os tempos, materiais e perspectivas, e assim, através do excesso, busca saciar uma falta inacessível.

A violência assume no filme, simultaneamente, como sublinha Maurício Cardoso, um papel “de estilo da narrativa filmica, visto que é critério essencial na escolha das imagens e na montagem, e de representação da dinâmica de transformação da história, na medida em que a violência se relaciona com as mudanças sociais e econômicas do país”⁴¹³. Parodiando a célebre frase de Eisenstein, para quem “montagem é conflito”⁴¹⁴, poderíamos dizer que em *História do Brasil*, história é conflito, e a montagem audiovisual, ao espelhar essa história, também o é. A história se faz através das guerras e insurreições, enquanto a montagem se faz através da tensão entre elementos heterogêneos e do embate entre imagem e som. Esta compreensão de Glauber tanto da história quanto da montagem se faz especialmente presente em sua correspondência na qual, com frequência, o cineasta se serve da ideia de “dialética” para explicá-la.

⁴¹¹ LEANDRO, Anita. *História do Brasil*. Op. cit., p. 6.

⁴¹² ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome 65. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit., p. 65.

⁴¹³ CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha*. Op. cit., p. 238. Sobre a análise de Cardoso sobre o lugar da violência em *História do Brasil*, ver o capítulo da tese “A Encenação da Violência: a História como combate”, p 232-244.

⁴¹⁴ EISENSTEIN, Serguei M. Fora de Quadro. In: *A forma do filme*. Op. cit., p. 43.

Glauber fala de “dialética” ou “montagem dialética” em relação a quase todos os seus filmes, em diferentes cartas e textos⁴¹⁵. Ele declara, inclusive, que a montagem de *História do Brasil* é boa devido a sua estrutura dialética. A utilização da ideia de dialética é tão vasta e frequente que é possível pensar que para Glauber, como para o próprio Eisenstein, nos termos de Jacques Aumont, “todo conflito, toda contradição deriva da dialética”⁴¹⁶. No caso de Glauber, a ideia evoca diretamente a teoria e a prática da montagem eisensteiniana. Enquanto método de montagem, a dialética se faz a partir do conflito de elementos: confronto entre cores, texturas, planos, movimentos ou, como é especialmente explorado em *História do Brasil*, entre imagem e som. Mas a noção de dialética no pensamento de Glauber evoca também um compromisso político, revolucionário do cinema. A dialética é o método necessário para a revolução estética, que está vinculada à revolução política. Nesse sentido, sua ideia de dialética – e de “materialismo dialético” – tem uma perspectiva marxista declarada.

Esta perspectiva é marcante na abordagem de *História do Brasil*, e se faz presente no domínio da abordagem econômica (de postura anti-imperialista) do discurso histórico, ao lado da questão da luta de classes⁴¹⁷. Também se destaca o vocabulário empregado na narração, presente no discurso das diversas organizações de esquerda da época, no Brasil e no mundo, de inspiração marxista, no qual se verifica a recorrência de termos como “materialização dialética”, “imperialismo internacional”, “burguesia industrial”, “proletariado”, “massas”, “luta de classes”. Marcos Medeiros, antes do exílio, era um líder estudantil que atuava no PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário). O partido, uma das dissidências do PCB que se formam a partir de 1967, seguindo uma tendência marxista-leninista, é especialmente influenciado pelo exemplo da revolução cubana, e planeja a formação de um exército revolucionário que se concentraria no campo, como explica o historiador Marcelo Ridenti⁴¹⁸. Já Glauber não se vincula diretamente a nenhuma organização política, mas demonstra em sua

⁴¹⁵ Vide os exemplos citados no início deste capítulo. Podemos destacar ainda como exemplo uma afirmação em carta à Daniel Talbot, de 1978: “Acho que recebi o espírito da teoria científica de Eisenstein. O segredo de meus filmes é a prática da montagem dialética.” (ROCHA, Glauber. In: BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. Op. cit., p. 636)

⁴¹⁶ AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Op. cit., p. 92. Trad. nossa. Texto original: “Tout conflit, toute contradiction relève de la dialectique”.

⁴¹⁷ Ver MORAES, João Quartim. *A evolução da consciência política dos marxistas brasileiros*. In: MORAES, João Quartim (Org.). *História do Marxismo no Brasil, Vol. II, Os influxos teóricos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995, p. 45-100. No artigo, João Quartim de Moraes analisa a recepção no Brasil das diversas tendências da teoria política marxiana, comentando a posição de partidos e organizações, assim como de importantes intelectuais brasileiros do século XX. O autor ressalta no texto “o domínio do raciocínio econômico na autonomização teórica do comunismo brasileiro” e discorre, por exemplo, sobre as análises de Caio Prado Jr. e Nelson Werneck Sodré.

⁴¹⁸ ver RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000, p. 164.

trajetória uma admiração pela luta armada, especialmente pela figura de Carlos Marighela, integrante da ALN (Aliança Libertadora Nacional), “talvez a organização guerrilheira mais claramente romântica”⁴¹⁹, primando pela ação sobre a teoria. Mas como aponta Marcelo Ridenti sobre o cineasta:

se há um fio condutor no aparente caos de seu pensamento e obra, não está nem no seu marxismo, nem em vanguardismos, mas na proposta de construção de um povo e uma nação brasileira, que ele procurou encarnar ao longo da vida, de formas diferentes e criativas, sempre antiliberais⁴²⁰.

Em sua obra, Ridenti também menciona o depoimento de Fernando da Rocha Peres, amigo de juventude de Glauber Rocha, que diz que sua geração não se sentou para ler Marx, mas é influenciada sobretudo pela literatura brasileira e seus grandes escritores comunistas, como Jorge Amado e Graciliano Ramos⁴²¹. O autor Bertrand Ficamos também comenta a ideia de “materialismo dialético” chega ao Cinema Novo, sobretudo, através da obra de Nelson Werneck Sodré, *Formação histórica do Brasil* (1962), na qual o historiador busca aplicar o método do materialismo dialético para o desenvolvimento de sua análise sobre a história do Brasil, com o intuito de melhor interpretar a realidade social do país naquele momento. Aliás, releituras brasileiras da teoria marxista feitas por Sodré, assim como por Caio Prado Jr⁴²², foram amplamente retomadas pelos vários grupos de esquerda do final da década de 1960. Não parece possível, portanto, dizer que *História do Brasil* segue especificamente uma corrente do marxismo no Brasil ou é diretamente influenciado pela obra de Marx. Mas há, sim, uma mistura de tendências de orientação marxista na composição da narração, presente no universo da esquerda brasileira do período e nas fontes teóricas desses grupos.

Vale lembrar que o discurso de *História do Brasil* também se preocupa em fazer espécies de parênteses culturais que, sucintamente, expõem o que acontece nas artes brasileiras nos diversos momentos históricos abordados. Mas a história cultural é tratada de maneira secundária no filme, em relação à história política e econômica. Os múltiplos artistas citados são, frequentemente, associados aos seus posicionamentos políticos. O que costuma estar em destaque é a importância desses artistas para a construção, a partir de suas obras, de leituras

⁴¹⁹ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Op. cit., p. 165.

⁴²⁰ Ibid., p. 173.

⁴²¹ Ver Ibid., p. 110.

⁴²² Para saber mais sobre as interpretações das teorias marxistas de Nelson Werneck Sodré ou Caio Prado Jr. em suas leituras sobre a realidade brasileira, ver, por exemplo, MORAES, João Quartim. *A evolução da consciência política dos marxistas brasileiros*. Op. cit., p. 77-81.

críticas da realidade brasileira, feitas nos diferentes momentos histórico-sociais em que viveram.

O discurso cronológico da narração de *História do Brasil*, alinhado ao ensino tradicional da história, dá especial destaque às datas e aos nomes próprios (principalmente de personagens, mas também de lugares, grupos ou guerras), ao contar a história do país. A grande quantidade de personagens citados no filme contribui para a proliferação de excessos da montagem (que reúne muitos séculos, acontecimentos, lugares, tipos de materiais), e torna o acompanhamento dos fatos narrados difícil, sobretudo na primeira parte do filme, que aborda os períodos colonial e imperial brasileiros, praticamente sem nenhuma pausa na narração. Como vimos anteriormente, é através da combinação da banda sonora com a banda visual, da rica variação das possibilidades de relação vertical entre imagem e som na montagem, que o filme vai quebrar a rígida cronologia e causalidade da narração e, assim, tornar mais complexo o tempo da narrativa e explorar esteticamente as possibilidades de abordagem cinematográfica da história. Assim, à estética da fome, *História do Brasil* soma seu desdobramento no pensamento glauberiano: a estética do sonho.

Na comunicação com este título proferida em 1971, que se consolida como outro texto clássico do cineasta, Glauber afirma e reitera:

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. [...]
A revolução é a *anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza*. [...]
As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres. [...] Há que tocar, pela comunhão o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível. Mas a revolução deve ser uma impossibilidade de compreensão para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender.⁴²³

Em “Eztetyka do Sonho”, “a ruptura com os racionalismos colonizadores” assume diferentes dimensões, que são imbricadas umas nas outras ao longo do texto de Glauber. De um lado, há a valorização de um irracionalismo popular que se concretiza no misticismo: nas manifestações religiosas, na fé, na força do transe que perpassa tanto rituais religiosos quanto carnavalescos, na permanência das tradições. É nas diversas formas de misticismo e magia entre os que sofrem na pele a pobreza e a opressão que Glauber reconhece a maior potência de resistência à

⁴²³ ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho 71. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit., p. 250-251.

dominação e, mais ainda, uma potência de revolução. A influência do pensamento barroco de Alejo Carpentier – do “real maravilhoso”, do elo profundo entre magia e realidade latino-americana - é notável no texto, escrito durante o exílio do cineasta em Cuba, no período de início da realização de *História do Brasil*.

Por outro lado, de forma análoga à “anti-razão” do misticismo, há a irracionalidade da própria história. É no imprevisto, na imprevisibilidade, que a história se faz. Perspectiva que coloca as revoluções como grandes motores da história (como faz o filme) e ressalta que não há causas e consequências calculáveis possíveis. As alterações de curso da história irrompem na surpresa do presente, de forma violenta. Aqui, a violência não remete apenas aos efeitos revolucionários, às guerras ou assassinatos, mas à violência do curso da própria história, das rupturas, da impossibilidade de controle dos rumos dos acontecimentos. Violência que resulta da irracionalidade vista como fator constituinte da história.

Por último, há uma terceira dimensão evocada na “Eztetyka do Sonho” que é o irracionalismo da arte. É preciso incorporar a mágica à arte e à forma. Sem isso, não há potência revolucionária latino-americana, “continua nessa esquerda paternalista” que, segundo Glauber, segue, sem sucesso possível, “a razão revolucionária burguesa europeia”⁴²⁴. Só o sonho pode criar um real diálogo com a cultura popular. É necessário que se efetue uma transposição para a estética, que não é simplesmente temática, da força da magia. “Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda”⁴²⁵, diz o texto-manifesto. A estética do sonho reafirma, assim, a imbricação entre estética e política, fio condutor do pensamento de Glauber Rocha.

Entre a fome e o sonho se constrói a montagem de *História do Brasil*. Para aprofundar a análise do filme, considerando suas especificidades, enfoques e entendimento da narrativa histórica, vamos de agora em diante seguir sua ordem: analisando primeiramente a “aula magna” audiovisual, a partir da sua divisão por períodos (Colônia e Império, República, e tempo presente da ditadura militar) e, em seguida, examinando o epílogo do filme, a partir de suas diferentes partes estruturais (comentários musicais e diálogo entre os realizadores).

⁴²⁴ Ibid., p. 250.

⁴²⁵ Ibid., p. 251.

3.2. Brasil colônia e Império: males de origem

Em *História do Brasil*, a colonização é o ponto de partida que ecoa ao longo da narrativa dos quase quinhentos anos de história contados pelo filme. Como escreve Anita Leandro, no filme, “a história do Brasil é uma história de lutas de classe e de situações coloniais ainda não resolvidas”, em aberto⁴²⁶. Nas sequências iniciais do filme, destaca-se o uso de uma iconografia histórica tradicional, de caráter oficial: vemos desenhos e pinturas de caravelas ao mar, representações do primeiro encontro entre europeus e índios, da primeira missa católica em território brasileiro, além de mapas e retratos de navegadores importantes e da família real portuguesa. Trata-se, na grande maioria, de pinturas românticas do século XIX, representações clássicas do “descobrimento” da América feitas no período do Brasil imperial, que se tornaram correntes nos livros escolares didáticos nos séculos XX e XXI. Entre as pinturas vemos, por exemplo: *Elevação da Cruz*, de Pedro Peres, 1879; *A Primeira Missa no Brasil*, Victor Meirelles, 1860; *Descobrimento do Brasil*, Aurélio de Figueiredo, 1887.

As imagens históricas e a narração tradicional referem-se ao mesmo período e temática – a chegada dos portugueses na América –, estabelecendo uma sincronia entre som e imagem, rara nessa montagem. Assim como nos livros didáticos escolares (e documentários tradicionais), as imagens aqui também têm função ilustrativa, mostrando o que é dito. Alguns indícios e procedimentos da montagem, porém, causam certo estranhamento no espectador e indicam uma perspectiva crítica em relação à narrativa tradicional e romântica citada pelas imagens. É o caso dos planos de *Terra em Transe*, anteriormente mencionados, que, através do símbolo do cruzeiro de madeira fincado na areia da praia, alegorizam com ironia as pinturas históricas da primeira missa, que a montagem vai convocar logo depois.



Fig. 15: Fotogramas de *História do Brasil*. À esquerda: fotograma proveniente de *Terra em Transe*, no qual vemos o símbolo do cruzeiro e quatro personagens arquetípicos que representam: o índio brasileiro, o navegador, a nobreza e o clero português. Ao centro: Reprodução da pintura *Elevação da Cruz*, de Pedro Peres, 1879. À direita: Reprodução de *A Primeira Missa no Brasil*, Victor Meirelles, 1860. Ambas as pinturas são originalmente coloridas.

⁴²⁶ LEANDRO, Anita. *História do Brasil*. Op. cit., p.5.

Em sua análise do filme, Maurício Cardoso reforça a perspectiva crítica de *História do Brasil* em relação às imagens históricas e, especificamente, ao quadro *Primeira Missa no Brasil*:

Em linhas gerais, o uso de quadros da pintura histórica do século XIX, de perfil oficializante, comumente retomados nas ilustrações de livros didáticos, tem função de contraponto imposto pela montagem. (...) Este é o caso da reprodução de *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, cuja tradição conservadora encerra um projeto imperial de construção da nação pautado na “descoberta” como chegada da civilização. Em *História do Brasil*, a pintura é esvaziada pelo teor da montagem: uma sequência de planos fixos padroniza numa mesma leitura, outras pinturas desconhecidas, um mapa didático, as imagens de um pôr do sol e, completando a sequência, a fotografia de uma onça, uma cobra e um papagaio. Pintura histórica, livro didático e fotografia *kitsch*, no conjunto formam um quadro que apenas sugere um amontoado de representações entre caricatas e desconexas da conquista desmobilizando o efeito cívico e patrioteiro do quadro de Meirelles. Assim, a aderência momentânea à ilustração da “cena histórica” é rapidamente solapada pelo ingresso de outros elementos na tela, carregados de novas significações que reestruturam o conjunto.⁴²⁷

Neste caso, pinturas históricas e fotografias de animais, de autores desconhecidos, são colocadas lado a lado na montagem e é a igualdade de tratamento dada aos diferentes tipos de imagem que produz um efeito de estranhamento no espectador. Trabalhada em sua horizontalidade, a montagem carnavaliza a pintura romântica do século XIX, assim como a própria narrativa. No entanto, trata-se de uma carnavalização ainda tímida, atitude que se consolida pouco a pouco, ao longo de *História do Brasil*.

A maior parte da iconografia histórica reunida no filme refere-se a obras de pintores integrantes da Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA), estabelecida no Rio de Janeiro em 1826. No livro *As barbas do Imperador*, de Lilia Moritz Schwarcz, a autora destaca que o imperador Pedro II, a partir de meados do século XIX, participa vivamente da produção cultural do Brasil, através da consolidação da Academia, assim como do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Com vínculos entre si, ambos buscam construir “uma imagem oficial para o país”⁴²⁸, “criar uma historiografia” – e memória – “para esse país tão recente”⁴²⁹, através da estética romântica. Como escreve Schwarcz,

por meio, portanto, do financiamento direto, do incentivo ou do auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas, d. Pedro II tomava parte de um grande projeto que implicava, além do fortalecimento da monarquia e do Estado, a própria unificação nacional, que também seria obrigatoriamente cultural.⁴³⁰

⁴²⁷ CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha*. Op. cit., p. 211.

⁴²⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 226.

⁴²⁹ Ibid., p. 198.

⁴³⁰ Ibid., p. 199.

Victor Meirelles foi integrante da AIBA, assim como Aurélio de Figueiredo, Pedro Américo, Pedro Peres, e no período inaugural da academia, Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret, pintores cujas obras povoam a montagem de *História do Brasil*, sobretudo, quando são abordados os períodos colonial e imperial. É importante sublinhar que nem sempre o filme apresenta uma leitura de viés crítico dessas representações oficiais, muitas vezes assumindo-as, de maneira tradicional, como documentos históricos capazes de ilustrar a história narrada.

Após abordar o período da chegada dos portugueses, interrompe a cronologia histórica dos acontecimentos uma sequência que faz uma espécie de digressão antropológica sobre as formas de organização social e de trabalho dos grupos indígenas originários do território brasileiro. O texto da narração, ao mesmo tempo que ressalta certo caráter primitivo dos grupos autóctones brasileiros - reforçando que estes “não desenvolvem uma civilização semelhante à dos Incas localizados nos Andes, ou à dos Maias na América Central e Astecas, no México” -, valoriza sua cultura de caráter comunitário, “razão pela qual não existe” entre estes povos “trabalho escravo, circulação de dinheiro e propriedade privada”. Fotografias aéreas de uma aldeia, na qual vemos grupos de índios apontando seus arcos e flechas para o alto, em direção ao avião onde está o fotógrafo, são apresentadas logo no início desta sequência. As imagens mostram uma atitude de resistência dos nativos em relação aos estranhos que sobrevoam suas terras. Elas também sublinham a própria violência do ato fotográfico não consentido: os brancos apontam a câmera e, em resposta, os índios empunham suas armas. Nessas imagens, não se trata da representação do bom selvagem, mas do índio guerreiro, pronto para defender seu território. A voz do narrador, por sua vez, fala das “primeiras tribos brasileiras que entram em contato com os invasores portugueses”. O emprego da palavra “invasores” reforça uma perspectiva crítica quanto aos conquistadores e, assim, rompe com a neutralidade do discurso.

As fotografias aéreas e os planos de filmes etnográficos que se seguem, evidentemente, não mostram os Tupis do início do século XVI, mas a presença indígena no Brasil contemporâneo (ao menos, em algum momento do século XX). Voltamos ao recurso especialmente reiterado ao longo da montagem de *História do Brasil*, que estabelece uma conexão direta entre passado e presente, através da verticalidade da relação imagem-som. As imagens dos índios de hoje são atreladas à ancestralidade de sua história e tradições. A montagem reforça os laços entre as temporalidades ao procurar ilustrar o que é dito e optar por deixar a narração no presente do indicativo. Por exemplo: ao ouvirmos a descrição de quais são as atividades atribuídas às mulheres nas aldeias (agricultura, pesca, transportes, tecelagem), vemos imagens em movimento, atuais, de mulheres trabalhando em artesanatos e descascando mandioca. Banda

visual e banda sonora estão em concordância, mas esta é rompida pela última atribuição mencionada pelo narrador: a “preparação dos prisioneiros sacrificados nos rituais antropofágicos”. A menção à antropofagia volta a lembrar ao espectador que as informações da narração se remetem aos costumes indígenas dos séculos XV/XVI e não ao tempo presente.



Fig. 16: Fotogramas de *História do Brasil*. À esquerda e ao centro, fotogramas do plano aéreo que sobrevoa uma aldeia indígena, de origem não identificada. À direita: fotografia de caça, de origem não identificada.

Voltam, repentinamente, à banda visual, as pinturas históricas e mapas tradicionais, enquanto a narração, de forma didática e sucinta, retoma o curso cronológico dos acontecimentos: negociação de mercadorias entre índios e franceses, organização da colônia como “empresa colonial agrícola” e divisão do território brasileiro em “Capitanias Donatárias”. Ao explicar o funcionamento econômico das capitanias (da estrutura colonial), a montagem do filme insere trechos de um filme de ficção histórico (*La pelea cubana contra los demonios*, de Tomaz Gutierrez Alea, 1971). Primeiramente, vemos planos de homens abastados, nobres, que andam a cavalo e conversam em frente à igreja de um vilarejo. As imagens parecem representar as elites sobre as quais o texto se refere:

Em 1534, a costa do Brasil é dividida em doze setores lineares, entre 60 e 180 quilômetros, que são concedidos a nobres e comerciantes portugueses, e chamados de Capitanias Donatárias. As dificuldades de implantar uma empresa agrícola em regiões tropicais e subtropicais são compensadas pela concessão aos capitães donatários de poderes para distribuir terra, cobrar impostos, legislar, escravizar e punir.

Em seguida, porém, a banda visual se descola do que é dito e passamos a ver uma série de planos, que reconhecemos pertencer ao mesmo filme ficcional (*La pelea cubana*), nos quais vemos uma revolta popular. São planos médios e fechados, de modo geral de curta duração, filmados com uma câmera na mão, inquieta, que sacode e se movimenta bastante. Eis o que mostram: um homem de trajes populares, talvez bêbado, que exclama e gesticula animadamente; uma multidão com mãos e braços levantados, marchando, enquanto carrega um grande barril; pessoas que tentam segurar de forma violenta o corpo de um homem negro; mãos agitadas e ávidas que enchem recipientes com a água que sai de um barril; retirantes que andam cansados

e suados entre a vegetação local; um padre negro de braços abertos que olha para a câmera, acompanhado de uma grande espada em formato de cruz em primeiro plano; fragmentos de rostos, braços e corpos de uma multidão revoltada; uma mulher negra e vestida de branco que dança no centro de uma roda, em uma espécie de dança-transe; a mesma mulher rolando pelo chão. Ao final da sequência, os três últimos planos – da multidão rebelada, do ritual/dança e da mulher no chão – se alternam em cortes rápidos⁴³¹. Enquanto isso, a voz continua, no mesmo tom, narrando calmamente a organização política e econômica das capitâneas coloniais:

Portugal se responsabiliza pela produção e transporte da empresa, enquanto a Holanda financia, refina e distribui o açúcar, produto de maior interesse no mercado europeu. A mão de obra é tentada através da escravização dos índios, que resistem a essa forma de trabalho, mesmo quando torturados. A experiência das Capitâneas Donatárias fracassa sob dificuldades econômicas e técnicas, guerras contra os índios, e sobrevivem apenas as de Pernambuco e São Vicente, onde se desenvolve a produção de açúcar.

É a primeira vez que a montagem se serve de um recurso contrapontístico que será retomado inúmeras vezes ao longo de *História do Brasil*: enquanto a voz da narração conta a história do país a partir da perspectiva da alta política – dos grandes acontecimentos, das decisões das elites coloniais e forças internacionais - a banda visual insere outra perspectiva narrativa e apresenta a história vista de baixo – mostrando a pobreza, a vida das classes populares, os pequenos motins e gestos de resistência. Estabelece-se, dessa forma (mais uma vez através da montagem vertical), um choque de pontos de vista. Na sequência acima descrita, o narrador não relata uma guerra ou rebelião que tenha ficado na história. As imagens, estranhas ao texto, revelam o que ele omite: as pessoas que viviam no sistema econômico descrito pela voz, em uma situação de exploração e miséria. A energia da multidão, ou da mulher ao centro da roda, atribui força e vitalidade a esses personagens não ditos. O conflito gerado pela montagem provoca, mais uma vez, uma quebra de hierarquias, e se apresenta como outra forma de carnavalização do discurso tradicional da história. Discurso este que o filme incorpora e reproduz, ao mesmo tempo que, de diferentes formas, sublinha seu caráter lacunar e sua ambiguidade.

Este dispositivo de construção se repete em muitos momentos e parece efetivar a montagem dialética, de inspiração eisensteiniana, que Glauber diz ter compreendido à sua maneira e aplicado em *História do Brasil*. Trata-se não só do conflito entre bandas visual e sonora, mas também, de uma perspectiva marxista, da representação da luta de classes. O embate entre imagem e som, pode também ser visto como um embate entre o povo e as elites. Conflito que

⁴³¹ É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3A: *HB – Capitâneas x Multidão*.

se estende por todo o filme, especialmente nesta primeira parte que aborda o Brasil colonial, constituindo uma constante tensão na montagem.

Fazendo um salto temporal, podemos citar outra sequência emblemática desta estratégia de confronto entre pontos de vista. Trata-se do momento em que a narração disserta sobre os feitos de Marquês de Pombal⁴³², já em meados do século XVIII. Na banda sonora, em uma sequência de aproximadamente três minutos de duração, ouvimos o narrador falar sobre as reformas pombalinas e as disputas nas quais Pombal interviu, especialmente, contra a ordem dos jesuítas e seus estabelecimentos econômicos no Brasil⁴³³. Vale abrir um breve parêntese aqui para comentar que em diversos momentos da narrativa é possível perceber que o discurso histórico do filme foi construído a partir de fontes fortemente anti-jesuíticas, sendo os jesuítas considerados responsáveis pelo atraso português e por muitos dos males da colônia. É a perspectiva do texto desta sequência, crítica em relação aos jesuítas, que “continuam usando a catequese para se enriquecer às custas da escravização religiosa dos índios”, e simpática à política modernizadora de Marquês de Pombal, que “produz o desenvolvimento intelectual e político das elites brasileiras”. A narração também ressalta que Pombal “expulsa os jesuítas em 1751 e ordena uma reforma de ensino sob a orientação dos padres da Congregação do Oratório, que resgata os estudantes brasileiros do irracionalismo jesuítico e os introduz nos estudos científicos”. Enquanto isso, na banda visual, vemos uma série de planos de um ritual de candomblé, provenientes de *Barravento* (Glauber Rocha, 1962): filhas de santo com trajes brancos típicos dançam em roda; a mãe de santo benze uma pessoa que está deitada coberta por um pano, enquanto meninos negros com a cabeça raspada estão sentados em volta, de olhos fechados; a mãe de santo joga búzios; uma galinha é sacrificada e o sangue do animal é derramado sobre a cabeça de um dos meninos⁴³⁴. A dissonância entre o que vemos e ouvimos é radical. Ao invés de Pombal, dos jesuítas, dos índios, das reformas urbanas ou guerras, assistimos a um ritual religioso afro-brasileiro. Mais uma vez, é o não-dito que é evocado pelas imagens: a força da tradição no cotidiano, a presença da cultura negra, de uma herança que não é nem portuguesa, nem católica. Com um corte brusco, o filme sai da imagem do sangue no rosto do menino para uma gravura histórica que representa uma cena da corte, na qual vemos

⁴³² Marquês de Pombal (1699-1782) foi ministro do rei Dom José I, de Portugal, entre 1750 e 1777. Ele foi o responsável por múltiplas reformas políticas, econômicas e religiosas em Portugal, entre suas decisões de forte impacto está a expulsão dos jesuítas das colônias portuguesas.

⁴³³ A ordem religiosa católica jesuíta, através da Companhia de Jesus, chegou ao Brasil ainda em meados do século XVI e permaneceu em diversas regiões do país até sua expulsão na segunda metade do século XVIII.

⁴³⁴ É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3B: *HB – Pombal x Candomblé*.

homens nobres conversando.



Fig. 17: Fotogramas de *História do Brasil*. Ritual de candomblé em planos provenientes de *Barravento* (Glauber Rocha, 1969). É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3B: HB – Pombal x Candomblé.

Apesar da forte discrepância entre banda visual e sonora, neste caso há uma inquietante conexão entre elas por conta da ideia de irracionalismo. Enquanto a voz censura o “irracionalismo jesuítico” e “a demagogia da oratória barroca como resposta teológica às verdades científicas”, a imagem também apresenta um ritual religioso, igualmente não racional. Não há, porém, perspectiva crítica em relação ao ritual popular e, ao longo do filme, ao contrário, a cultura negra mística é frequentemente valorizada. Se estabelece, portanto, uma ambiguidade, não resolvida pela montagem, do lugar do irracional na cultura brasileira. Ambiguidade revelada também em outros momentos do filme. De modo geral, a narração apresenta o irracionalismo como grande inimigo, como instrumento de dominação colonial ligado aos jesuítas e ao barroco metropolitano. A banda visual, entretanto, frequentemente valoriza o “irracional” como patrimônio e força transformadora, ligados à cultura popular, especialmente negra, e ao barroco “mestiço”, recriado na América. A convivência entre o irracionalismo português e o que renasce em território brasileiro se efetua em tensão na montagem.

É interessante notar que o primeiro parêntese artístico/cultural do filme se dedica a Gregório de Matos, poeta barroco, descrito por Haroldo de Campos como o primeiro transculturador brasileiro, primeiro antropófago. Fruto da miscigenação racial, o poeta é descrito no filme como forte crítico da realidade de violência e miséria da Bahia jesuítica. A banda de imagens sublinha essas duas informações ao mostrar um grupo de homens negros, pescadores, que puxam uma grande rede de peixes (planos também provenientes de *Barravento*). O estilo barroco não é imediatamente identificado, mas é ressaltada a influência exercida por Camões, Gôngora e Quevedo na obra de Gregório de Matos, cuja poética, como diz o narrador, é “caracterizada pelo erotismo, sátira e misticismo”. O discurso, sempre preocupado em pontuar as violências sofridas por quem ousa contestar a ordem vigente, termina por informar que “Gregório de Matos é preso e deportado para Angola”.

O barroco também se faz presente no filme, sobretudo, quando este trata da época da exploração

do ouro no Brasil, ao longo do século XVIII, por meio de fotografias do patrimônio material da época, de fachadas de igrejas barrocas e das estátuas dos doze profetas esculpidas por Aleijadinho, por exemplo.

Encadeada à sequência sobre Pombal, está outra sequência representativa das estratégias de construção de *História do Brasil*, que trata da Inconfidência Mineira (1789). Nesta, fotogramas do filme *Os Inconfidentes* (de Joaquim Pedro de Andrade, 1972) são utilizados congelados e mesclados tanto a pinturas históricas românticas (datadas do final do século XIX e início do XX) quanto a pinturas modernistas de Candido Portinari (da década de 1940), que retratam o mesmo acontecimento histórico. Anterior à já mencionada sequência da proclamação da independência, que se serve de fotogramas do ator Tarcísio Meira como Pedro I no filme *Independência ou Morte*, a montagem coloca imagens de atores muito conhecidos como José Wilker (intérprete de Tiradentes) e Paulo César Pereio (ator de inúmeros filmes do Cinema Novo, que interpreta o inconfidente Alvarenga Peixoto) ao lado, e sem diferenciações, de pinturas históricas clássicas que representam os mesmos personagens. As imagens do filme ficcional (e dos atores) estão sempre congeladas, utilizadas como fotografias, o que produz um efeito-documento. São representações dos anos 1970, do final do século XIX, e dos anos 1940, na verdade, todas ficcionais. A montagem justapõe, assim, diferentes imaginários do mesmo acontecimento do final do século XVIII⁴³⁵.

É interessante notar que o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Os Inconfidentes*, que foca no autoritarismo da monarquia portuguesa e assim faz uma crítica velada à falta de liberdade da ditadura militar, funciona como um contraponto ao filme de Carlos Coimbra, *Independência ou Morte*, obra ligada à ditadura vigente, voltada para a história oficial. Ambos datam do mesmo ano: 1972. O conflito entre os filmes acaba por atualizar uma antiga disputa simbólica entre as figuras de Tiradentes e de Pedro I como heróis nacionais, iniciada na fase final do Império e que continua na transição e início da República. O historiador José Murilo de Carvalho traça a trajetória da formação do herói-mártir Tiradentes na memória nacional no texto “Tiradentes: um herói para a República”⁴³⁶, e demonstra que é a partir de meados do século XIX que o

⁴³⁵ A pintura do século XIX, por ser proveniente do passado e, por isso, histórica, não é uma representação menos ficcionalizada do acontecimento do que o filme de Joaquim Pedro.

⁴³⁶ Ver o capítulo em CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

personagem começa a ser retomado e cultuado no seio das forças republicanas que almejavam o fim da monarquia. Como escreve Murilo de Carvalho:

Ao que parece, o primeiro conflito político em torno da figura de Tiradentes ocorreu em 1862 por ocasião da inauguração da estátua de D. Pedro I no então Largo do Rocio, ou Praça da Constituição, hoje praça Tiradentes. A ocasião e o local eram a própria materialização do conflito. No lugar onde fora enforcado Tiradentes, o governo erguia uma estátua ao neto da rainha que o condenara à morte infame.⁴³⁷

Neste período, o Brasil imperial independente ainda era uma monarquia governada pela família Bragança, que não lidava bem com a memória de uma rebelião republicana cruelmente reprimida pela rainha (a Inconfidência Mineira). Carvalho sublinha que “a luta entre a memória de Pedro I, promovida pelo governo, e a de Tiradentes, símbolo dos republicanos, tornou-se aos poucos emblemática da batalha entre Monarquia e República”, e que “o conflito continuou após a proclamação, (...) representando correntes republicanas distintas”⁴³⁸.

A batalha simbólica, que se estende por décadas, se trava fortemente no domínio das imagens. Neste processo de construção do mito de Tiradentes, Carvalho destaca que “as representações plásticas e literárias de Tiradentes, e mesmo as exaltações políticas, passaram a utilizar cada vez mais a simbologia religiosa e a aproximá-lo da figura de Cristo”⁴³⁹. Progressivamente se afirma um paralelo entre as trajetórias do mártir republicano e da figura central do cristianismo, comparação permitida não apenas pelo destino trágico dos personagens, mas devido à religiosidade e ao misticismo que se intensificaram em Tiradentes no período de sua prisão até sua execução. Pinturas utilizadas na montagem de *História do Brasil*, como *Martírio de Tiradentes* (1893), de Aurélio de Figueiredo, e *Leitura sentença*, de Eduardo de Sá, possivelmente datada de 1921, são representativas dessa simbologia, desse movimento de construção “da imagem de um Cristo cívico”⁴⁴⁰. O quadro *Martírio de Tiradentes* é assim descrito pelo historiador: “o mártir é visto de baixo para cima, como um crucificado, tendo aos pés um frade, que lhe apresenta o crucifixo, e o carrasco Capitania, joelho dobrado, cobrindo o rosto com a mão”⁴⁴¹. Em *História do Brasil* antecede a pintura do martírio, um fotograma de *Os Inconfidentes*, no qual vemos o personagem na mesma situação da pintura, de pé em frente à forca, aguardando à execução. O enquadramento, também de baixo para cima, reverenciando o personagem, em preto e branco e em plano de conjunto, parece inspirado pela pintura, e, com

⁴³⁷ Ibid., p. 64.

⁴³⁸ Ibid., p. 65.

⁴³⁹ Ibid., p. 68.

⁴⁴⁰ Ibid., p. 71.

⁴⁴¹ Ibid., p. 71.

ela, cria uma continuidade na montagem. As representações feitas em diferentes períodos, e através de meios distintos, parecem concordar com a visão heroicizada e mitificada do personagem.



Fig. 18: Fotogramas de *História do Brasil*. À esquerda: fotograma de *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), à direita: recorte da pintura *Martírio de Tiradentes*, de Aurélio de Figueiredo (1893). É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3C: *HB – Tiradentes*.

As figuras de Tiradentes e Pedro I, com o tempo, passaram a conviver em paz na memória nacional. Entretanto, a rivalidade entre as ficções históricas *Os Inconfidentes* e *Independência ou morte*, nos anos 1970, de certa forma revivem a disputa, trazendo a ela novas camadas de significação. É notório o caráter alegórico de ambos os filmes. *Os Inconfidentes*, ao se posicionar como extremamente crítico ao autoritarismo da monarquia, pretende espelhar sua crítica ao presente do estado de exceção. A opressão e a violência do Estado são as grandes temáticas do filme e Tiradentes é quem ousa insubordinar-se contra o sistema vigente, em favor da república e da liberdade. Já o filme *Independência ou Morte* enaltece o poder centralizador de Pedro I, apresentando o imperador como grande herói nacional e, assim, como comentado anteriormente, se alinha ao discurso oficial da ditadura militar. A montagem de *História do Brasil* convoca ambos os filmes para sua construção e utiliza procedimentos de montagem semelhantes ao tratá-los em suas respectivas sequências, porém, no caso de *Independência ou morte* o discurso da voz da narração contradiz o do filme evocado, enquanto em *Os Inconfidentes* ela o reforça. Também, como é típico do recurso paródico, a narrativa de Glauber e Medeiros parece contar com o conhecimento prévio dos espectadores que, para entender plenamente as camadas que o filme apresenta, devem conhecer os filmes que são apropriados, seus atores, assim como as disputas políticas do tempo presente nas quais ambos estão envolvidos ou são representantes. No caso da sequência da Inconfidência Mineira em *História do Brasil*, a montagem soma imagens de diferentes períodos que, em conjunto, reforçam o

imaginário de Tiradentes como símbolo da República e da liberdade nacional. Como em grande parte do filme, esse simbolismo se relaciona – sobretudo a partir da convocação da ficção histórica *Os Inconfidentes* – com o presente vivido pelo país.

Os diferentes enquadramentos do painel pintado por Cândido Portinari, *Tiradentes* (1948-1949), adiciona mais uma camada à mesma linha de leitura. A última imagem desta sequência em *História do Brasil* é a quarta cena do mural de Portinari: *Os despojos de Tiradentes no caminho novo das Minas*. Nele, vê-se pedaços do corpo esquartejado de Tiradentes fincados em postes. A cena representa a exposição de pedaços de seu corpo espalhados na estrada entre Rio de Janeiro e Ouro Preto, por ordem do Estado monárquico. A pintura apresenta a estética característica de Portinari, de influência cubista, desconstrutivista, mas ainda assim figurativa. A cena violenta é antecedida pelo que aparenta ser uma fotografia, na qual vê-se o corpo de um padre segurando pelos cabelos uma cabeça decapitada. Não foi possível localizar a origem desta imagem, que não provém de *Os Inconfidentes*. Mais uma vez, como no caso das imagens da forca, a montagem aproxima imagens visualmente e temporalmente muito heterogêneas, criando certa continuidade a partir do tema comum entre elas. As duas imagens de corpos decepados – uma fotográfica e outra pictórica e estilizada – entram na montagem em total silêncio, sem o acompanhamento da voz em *off*⁴⁴². Trata-se da primeira pausa significativa da banda sonora de *História do Brasil*. O silêncio dá destaque às imagens, atribuindo peso e solenidade à violência mostrada.

Vale ressaltar que ao longo de *História do Brasil*, em diversos momentos a montagem convoca pinturas de Portinari, cuja obra é a mais citada no filme. O fato de temas ligados à história do Brasil terem sido importantes na obra do pintor contribui para entendermos a especial atenção dada no filme ao seu trabalho. Mas além disso, destacam-se nas imagens escolhidas a predileção do artista por retratar poeticamente a desigualdade social brasileira - a fome, a dor e a violência sofridas por personagens populares – e é possível entender a escolha pelos quadros de Portinari por serem, de certa forma, precursores, na pintura, do espírito da estética da fome glauberiana.

⁴⁴² É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no *dvd* em anexo, item 3C: *HB* – Tiradentes.



Fog. 19: Fotogramas de *História do Brasil*. À esquerda: imagem não identificada. À direita: recorte de *Os despojos de Tiradentes no caminho novo das Minas*, parte do painel *Tiradentes*, de Cândido Portinari (1948-1949). É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3C: *HB – Tiradentes*.

A sequência sobre a Inconfidência Mineira é também um bom exemplo do acúmulo de nomes próprios de personagens históricos no texto de *História do Brasil*, como é possível perceber neste curto trecho:

Liderada por Tiradentes, a Inconfidência conta com o apoio do tenente coronel Francisco de Paula Freire, comandante da milícia provincial, dos padres Carlos Toledo de Correa e Melo, Luiz Vieira da Silva e José da Silva Oliveira Rollin, de Antônio Álvares Maciel, Domingos Vidal de Barbosa e dos poetas árcades José de Alvarenga Peixoto, Cláudio Manuel da Costa e Thomaz Antônio Gonzaga. O governador de Minas Gerais, Visconde de Barbacena, recebe a denúncia da Inconfidência da parte do coronel Silvério dos Reis e manda prender os conspiradores em 1789.

A atenção dada à citação dos nomes de pessoas em *História do Brasil* parece revelar um desejo de arquivar determinados personagens, de não permitir que caiam no esquecimento, ou de buscar tirá-los de lá, seja por seus valores nobres e heroicos ou negativos e prejudiciais para o país. Há uma preocupação clara em nomear os responsáveis pelos acontecimentos históricos e, muitas vezes, em expor seus destinos, especialmente, quando são trágicos, quando os personagens são vítimas da repressão do Estado e do sistema de poder dominante. É também o caso da sequência sobre a Inconfidência, na qual ouvimos a sina de todos os participantes, finalizando com a de Tiradentes: “Enforcado no Rio de Janeiro no dia 21 de abril de 1791, seu corpo (é) esquartejado e exposto na estrada Rio-Minas, sua casa queimada e o local salgado, sua família e descendentes declarados infames até a quinta geração”.

Na sua grande maioria, os personagens mencionados não são apresentados ou desenvolvidos no filme. Como destaca Michel De Certeau em *A escrita da história*, os nomes próprios têm um valor de citação. Diferente dos personagens de um romance, os personagens históricos “são

imediatamente afiançáveis”⁴⁴³, já vêm preenchidos, e contribuem para a credibilidade e para o efeito de realidade da narrativa histórica. Para um espectador iniciado, portanto, os nomes podem, isoladamente, ter a capacidade de evocar questões e informações extrafilmicas, podendo convocar, para os espectadores, eventos históricos, atitudes, correntes políticas, ou histórias de vida, não propriamente tratados pela narrativa. Porém, na ânsia de tudo lembrar, o filme produz um acúmulo que, na maior parte dos casos, parece ter o efeito contrário. A profusão de nomes torna o texto especialmente duro e acaba por dificultar o entendimento dos acontecimentos e seus encadeamentos, sobretudo para um espectador leigo, mas não somente. Finalmente, poucos são os personagens que realmente se destacam no universo de nomes próprios citados em *História do Brasil*.

O acompanhamento da primeira parte da narrativa é especialmente difícil, pois cada assunto é tratado de maneira extremamente sucinta, logo se encadeando em outro, ao mesmo tempo que a montagem das imagens é também muito dinâmica. O filme, que inicia sua narração ainda no final do século XV, em 33 minutos da montagem já está no final do século XVIII, e apresenta aos espectadores um número enorme de personagens históricos. Trata-se de uma estética do excesso (de nomes, assuntos, imagens) que contribui barrocamente para a instabilidade do que é dito.

Quanto aos temas e enfoques históricos do discurso, nesta parte se destaca a preocupação do filme em marcar as forças de resistência negras e indígenas na história do país. Na sequência sobre a escravidão (na qual também sobressai a perspectiva anti-jesuítica da narração), a voz pontua as torturas sofridas, as rebeliões, assim como a “forte influência” exercida pelos africanos “sobre a civilização que se forma” (concepção chave de Gilberto Freire no clássico *Casa Grande e Senzala*). Os planos desta sequência, provenientes do filme *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), reforçam a violência, ao mostrar um homem sendo chicoteado na plantação de cana de açúcar. Vale observar que o protagonista desse filme de ficção, que interpreta o papel de Ganga Zumba, personagem histórico que vemos em diversas cenas, é o ator Antônio Pitanga, um rosto igualmente icônico do Cinema Novo, presente em inúmeros filmes. Mais uma vez, como se repete ao longo de toda montagem, um filme do Cinema Novo é convocado na montagem de *História do Brasil*, que reúne diversas das perspectivas e iniciativas do grupo de contar a história do país através do cinema. Os argumentos e premissas de cada filme do Cinema Novo reapropriado pelo filme de Glauber e Medeiros, quando

⁴⁴³ DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 102.

previamente conhecidos pelo espectador, podem acrescentar sentidos à narrativa.

Da mesma forma, a sequência sobre o quilombo dos Palmares, composta por planos de *Ganga Zumba* e de *Sinhá Moça*, também reforça a temática da resistência e da repressão contra a população africana escravizada. Há um elemento especialmente interessante nesta sequência: após o narrador encerrar a descrição da história de Palmares, fechando sua narrativa com a descrição do destino trágico do líder Zumbi, ainda se vê, na banda visual, imagens da fuga de um grupo de escravizados. Os planos provêm de uma cena de *Sinha Moça*, filme que, desta vez, é apropriado por *História do Brasil* sem que este apresente um viés crítico quanto ao filme original. Enquanto vemos essas imagens, ouvimos o narrador falar das descobertas das minas de ouro em Ouro Preto, em 1698, e fornecer dados estatísticos da quantidade de ouro extraída nos anos seguintes. Na imagem, os escravizados em fuga levam tiros pelas costas. Apesar da narração mudar de assunto, aparentemente de forma radical, a permanência das imagens ficcionais faz ecoar o tema anterior – a resistência negra – no tema que se segue – a economia do ouro do final do século XVII –, estabelecendo ligações entre os diferentes aspectos da história colonial. Assim, a montagem dialética produz a ideia de que todo o ouro da Colônia é resultado do trabalho escravo, de pessoas que levam nas costas, através de seu trabalho e sofrimento, o fardo da economia da sociedade colonial, ainda que este elo e argumento não estejam presentes no comentário em *off*.

Também vale ressaltar a constante atenção dada pela narração às relações internacionais, através da preocupação em pontuar o vínculo da economia e da política brasileiras com a Europa ocidental, para além de Portugal, e em demonstrar como as disputas entre os países europeus repercutem na América colonial. Destacam-se, por exemplo: o papel da Holanda no financiamento da economia do açúcar, na colonização mundial com a formação da Companhia das Índias Ocidentais, na conquista do estado de Pernambuco (com o holandês Maurício de Nassau em 1637) e na Batalha dos Guararapes, na qual Portugal reconquista Pernambuco em 1654; os conflitos políticos entre Espanha e Portugal; a centralidade do poder político-econômico da Inglaterra nas decisões das colônias portuguesas; as disputas com os franceses no Rio de Janeiro em meados do século XVI e no Maranhão no início do XVII; a disputa comercial entre França e Inglaterra, com a Companhia das Índias Ocidentais; e o Império napoleônico que leva, através da pressão dos ingleses, à fuga da família real portuguesa para o Brasil em 1808. De modo geral, desde o período colonial e seguindo para o imperial, o comentário busca sublinhar a não autonomia do Brasil, traçar sua longa história de país

periférico, dependente e explorado por países imperialistas, isto é, a construção histórica do “nosso” subdesenvolvimento.

A partir do momento em que o filme aborda o período da instauração da monarquia portuguesa no Brasil e, em seguida, os anos do Brasil imperial, a montagem torna-se menos elaborada e dinâmica, havendo uma maior sensação de rascunho e incompletude. O conjunto de sequências desta parte é marcado, na banda visual, por grandes trechos de filmes de ficção históricos. A iconografia clássica do século XIX continua a percorrer o filme, com entradas pontuais de pinturas de Cândido Portinari, por exemplo, mas em menor escala.

Cenas do filme de ficção histórico *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), por exemplo, cobrem um longo trecho do comentário, atravessando diversos acontecimentos, desde a transferência da corte de Dom João VI para o Brasil às revoltas separatistas que eclodiram em diferentes regiões do país após a proclamação da independência (Guerra dos Farrapos, 1835-1845; Cabanada, 1832-1834; e Sabinada, 1837-1838). Muitas vezes, a articulação entre o que vemos e ouvimos se dá de maneira, aparentemente, aleatória. Por exemplo, quando o narrador explica a anexação da Província da Cisplatina, região do Uruguai, ao império brasileiro, em 1820, vemos planos ficcionais do julgamento de um escravo, em um tribunal do século XIX. Vê-se, principalmente, planos de um advogado branco que articula veementemente seus argumentos, silenciados na montagem. É possível perceber – em grande parte, graças às legendas em espanhol da cópia cubana utilizada na montagem – que o personagem fala da abolição da escravidão. Não é fácil associar o que vemos ao que ouvimos⁴⁴⁴. O reconhecimento da discussão sobre a abolição torna a associação entre imagem e som ainda mais confusa, já que permite localizar a representação histórica na segunda metade do século XIX, enquanto a fala remete à Guerra da Cisplatina, na década de 1820. Certos paralelos podem ser traçados, mas parecem frágeis e pouco acessíveis ao espectador: Araruna, cidade do Paraná e palco do filme de Payne, por exemplo, foi muito disputada pelos castelhanos. Também, a opção pelas imagens do julgamento de *Sinhá Moça* mantém a temática da escravidão como elemento primordial da banda visual, conservando-a no centro do debate empreendido pelo filme sobre a sociedade colonial e imperial, de forma praticamente independente do assunto abordado no comentário em *off*. Entretanto, nesta

⁴⁴⁴ Como o filme permaneceu inacabado, a falta de relação entre imagem e som pode advir, simplesmente, da falta de tempo para trabalhar melhor a sequência, procurando para ela uma imagem mais adequada à voz em *off*. Entretanto, sequências como esta, em *História do Brasil*, não deixam de ter um efeito no espectador que, a todo tempo, é instigado a refletir sobre as relações estabelecidas entre imagem e som pela montagem.

sequência específica, o argumento tem menos força, pois vemos mais o personagem do advogado branco do que o do escravizado.

A arbitrariedade da montagem, no caso do uso dos planos de *Sinhá Moça*, muitas vezes, produz um efeito cômico. Adiante, no filme, enquanto o comentário disserta sobre a coroação de Dom Pedro I e as políticas empreendidas pelo imperador, vemos imagens de uma rebelião de negros: um escravo é desamarrado de um poste e uma multidão carregando tochas acesas acende uma grande fogueira em praça pública. Aqui, mais uma vez, parece haver um cruzamento de perspectivas entre as bandas visual e sonora: a história vista “de cima” pela narração – que fala das decisões políticas do governo – e “de baixo” pelas imagens – que mostram as revoltas populares. Porém, logo em seguida, na continuação da mesma sequência, o foco das imagens é deslocado da revolta para planos dos dois protagonistas brancos de *Sinhá Moça*. Eles buscam se aproximar um do outro, andando com dificuldades em meio à multidão, trocando olhares apaixonados. Enquanto isso, a voz *off* continua a narrar, impassível, os desdobramentos da independência do Brasil:

Entre as dívidas externas típicas da economia colonial e as exigências de reformas que superassem o latifúndio escravista pelo desenvolvimento industrial, o imperador cede às pressões conservadoras e, mediante golpe militar, fecha a Constituinte no dia 12 de novembro de 1823. O imperador manda preparar outra constituição onde ficam estabelecidos, segundo os seus critérios absolutistas, as estruturas legais do império constitucional. As forças liberais nacionalistas republicanas de Pernambuco, remanescentes da revolução de 1817, protestam contra o golpe imperial e recusam a nomeação de Francisco Paes Barreto para o cargo de presidente da província, em substituição a Manuel de Carvalho Paes de Andrade.

Finalmente o casal consegue se encontrar e dar um beijo romântico, enquanto a multidão, ao fundo, comemora a abolição. A dissonância entre as bandas resultante da montagem vertical não mais contrapõe perspectivas, mas volta a ser aparentemente aleatória. No entanto, neste caso, destaca-se o tom jocoso da imagem (e da montagem). A insistência da montagem na cena clichê do beijo romântico dos protagonistas brancos – típica das narrativas de fundação – soa como uma crítica ao *Sinhá Moça* de Tom Payne, ao mostrar como o filme de ficção trata o tema da abolição, colocando os negros como pano de fundo e o homem e a mulher brancos em primeiro plano. Como *História do Brasil*, em sua banda visual, enfatiza a presença e a agência negra na história, o contraste produzido por esta cena de *Sinhá Moça* sobressai na montagem, causando um estranhamento. A própria situação de exceção do plano, em relação às outras representações históricas que o filme reúne, o destaca e, assim, instiga o espectador a uma reflexão crítica.

Ao mesmo tempo, as imagens escolhidas ridicularizam o que ouvimos. Ao assistir tal cena, dificilmente o espectador consegue prestar atenção nos fatos descritos pela narração sobre a Revolução Pernambucana de 1817. Dessa forma, através da sequência o filme parece rir de si mesmo e, mais amplamente, do dispositivo de montagem, que se serve de ficções históricas para ilustrar e narrar a História. A cena de *Sinhá Moça* é evidenciada como uma reconstituição artificial, simplista e romantizada da história, portanto, subjetiva. É verdade que a mudança de postura quanto à ficção histórica neste trecho pode ser exclusivamente atribuída a relação crítica do filme com a narrativa de *Sinhá Moça*. Mas como cenas do próprio *Sinhá Moça* são utilizadas em outras sequências de *História do Brasil* sem a mesma perspectiva crítica, e como não há cartelas ou quaisquer outros meios que identifiquem os filmes utilizados na montagem, para além desta leitura é possível ver a sequência como uma brincadeira do filme em relação ao seu próprio dispositivo, que se serve de reconstituições históricas, sobretudo do cinema novo, para narrar e representar a história.

No tocante à forma como o filme trata historicamente os períodos da corte no Brasil e do Império, um aspecto importante se destaca na narrativa, a saber, sua desaprovação à família real portuguesa. A narração ressalta em diversos momentos a não autonomia da dinastia Orleans e Bragança, como é possível notar através dos seguintes extratos:

Dom João VI, que não tem poder militar para enfrentar a invasão francesa, *cede* às pressões inglesas e *foge* para o Brasil em 1808, acompanhado de 18 mil pessoas.

O movimento nacionalista liderado por intelectuais, padres, militares e burguesia, que atuam na maçonaria e na imprensa, *força* o príncipe Pedro a se decidir publicamente por sua permanência no Brasil, no dia 9 de janeiro de 1822.

A insubordinação das províncias, que ameaça desagregar o Brasil em colônias e repúblicas, e a reação de Portugal, que ordena prisões e processos aos líderes nacionalistas, *obrigam* o príncipe Pedro, para manter o poder, a proclamar a independência do Brasil a 7 de setembro de 1822, às margens do riacho Ipiranga, em São Paulo.

A 13 de maio de 1888, a princesa Isabel *cede* às pressões da burguesia industrial e dos militares positivistas e abole a escravidão.

Verbos como “obrigar”, “forçar” e “ceder” sublinham a passividade dos líderes da família real, a quem o filme não atribui a agência ou o mérito de seus feitos. Os verdadeiros sujeitos são outros: a Inglaterra, a burguesia brasileira, as revoltas locais. Assim, a narrativa composta por Glauber e Medeiros, frequentemente combinada a imagens que produzem um efeito jocoso, esvazia qualquer perspectiva heroica da nobreza no Brasil. Não é reconhecido heroísmo ou bravura em Pedro I pela declaração da independência, ou generosidade e magnanimidade na

princesa Isabel pela assinatura da Lei Áurea, assim como Pedro II praticamente não é citado pela narração.

Esta leitura crítica da nobreza, pode ser associada à toda uma linha de pensamento sobre a história brasileira desenvolvida ao longo do século XX. “Males de origem”, o subtítulo escolhido para a análise desta parte do filme (que dura aproximadamente 55 minutos), cita o subtítulo da obra do intelectual brasileiro Manuel Bonfim, *A América Latina: males de origem*, publicada primeiramente em 1905. Ali, o autor já trata a independência do Brasil como um evento conservador e não revolucionário. Nas palavras de Bonfim, por pressão da elite brasileira, “alijaram a metrópole para conservar todos os privilégios, injustiças e opressões que ela tinha gerado, e por entre os quais se haviam formado as novas sociedades”⁴⁴⁵. A leitura de Bonfim da história e sociedade brasileiras é precursora de uma perspectiva crítica que coloca a formação do país - a estrutura de exploração estabelecida na sociedade colonial e sua herança nos sistemas políticos que se seguem - como seu grande mal. É o desejo de pensar soluções para os problemas do Brasil no tempo presente que motiva a análise da história efetuada pelo autor, que apresenta, ainda no início do século XX, a particularidade de pensar a questão do nacional a partir de uma perspectiva mais abrangente, inserindo o Brasil em uma problemática latino-americana que o ultrapassa, ligada à reflexão sobre as relações entre países hegemônicos e dependentes. “Nasceram (estas sociedades) do assalto a este continente e do estabelecimento violento e transitório dos aventureiros ibéricos, devorados de cobiça, sequiosos de riqueza, vivendo de guerras e depredações desde muitos séculos”⁴⁴⁶, escreve Bonfim.

Como sublinha Renato Ortiz, a partir de uma teoria “biológico-social”, em *A América Latina: males de origem* “as relações entre colonizador e colonizado são apreendidas enquanto relações entre parasita e parasitado. [...] A metrópole ‘suga’ as colônias e vive parasitariamente do trabalho alheio; a introdução do trabalho escravo vai consolidar ainda mais este estado de parasitismo social”⁴⁴⁷. Enquanto isso, a população cativa trava “lutas contínuas” contra um “Estado tirânico e espoliador”, mas é mantida em uma situação de ignorância e não-instrução.

⁴⁴⁵ BONFIM, Manuel. *A América latina: males de origem* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008, p. 268. ISBN: 978-85-99662-78-6. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acessado em: 28/01/2017.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 265.

⁴⁴⁷ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Op. cit., p. 24-25. No capítulo *Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do século XIX*, Ortiz comenta as influências teóricas de Bonfim, por exemplo, a teoria biológica do social de Augusto Comte, e sua aproximação com positivismo de Durkheim.

O caráter parasitário desse regime é posteriormente herdado pela elite brasileira (e do continente), que se identifica com os objetivos egoístas da metrópole. Segundo Bonfim:

As classes dirigentes, herdeiras diretas, continuadoras indefectíveis das tradições governamentais, políticas e sociais do Estado-metrópole, parecem incapazes de vencer o peso dessa herança; e tudo o que o parasitismo peninsular incrustou no caráter e na inteligência dos governantes de então, aqui se encontra nas novas classes dirigentes; qualquer que seja o indivíduo, qualquer que seja o seu ponto de partida e o seu programa, o traço ibérico lá está – o conservantismo, o formalismo, a ausência de vida, o tradicionalismo, a sensatez conselheiral, um horror instintivo ao progresso, ao novo, ao desconhecido, horror bem instintivo e inconsciente, pois que é herdado.⁴⁴⁸

Se inscrevem nesta linha de pensamento sobre a colonização (e também sobre o império), como males de origem, a partir de diferentes perspectivas, toda uma tradição do pensamento sobre a história e a realidade brasileiras. Por exemplo, autores importantes como Caio Prado Jr. (*Evolução Política do Brasil e outros ensaios*, 1933 e *Formação do Brasil contemporâneo*, 1942), Sérgio Buarque de Hollanda (*Raízes do Brasil*, 1936), ou os integrantes do ISEB, como Nelson Sodr e - referências para Glauber e Medeiros -, assim como diversos textos dos anos 1960 e 1970 que buscam analisar e compreender o subdesenvolvimento brasileiro a partir de uma análise retrospectiva da história do país, especialmente crítica à Portugal e ao processo de colonização, como o já mencionado texto de Paulo Emílio Salles Gomes, *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, de 1973, e o próprio *História do Brasil*. Segundo a análise de Cardoso:

O tema central desta abordagem consistia em definir a “formação” do país, equacionando o legado colonial, o desenvolvimento econômico, a constituição do Estado Nacional e a luta de classes numa organicidade social que conferiu uma feição original ao país. Apesar das diferenças de diagnóstico, este foi um dos traços comuns às grandes obras de interpretação do país publicadas entre os anos 30 e a década de 60 e que constituíam traço essencial da atmosfera ideológica daqueles tempos.⁴⁴⁹

No caso de *História do Brasil*, mais do que o atraso português, vinculado ao barroquismo e irracionalismo jesuíta, sobressai, da compilação de imagens, a força da escravidão como mal original. O horror de um sistema baseado na opressão e na tortura da população negra vinda de países africanos é, no filme, a base da formação da sociedade brasileira, apresentando-se, ao mesmo tempo, como trauma e preconceito profundo e como potência cultural e física de resistência e transformação social.

⁴⁴⁸ BONFIM, Manuel. *A América latina: males de origem* [online]. Op. cit., p. 269.

⁴⁴⁹ CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha*. Op. cit., p. 183-184.

3.3. Brasil República: a história política do século XX, revoluções e contra-revoluções

A instauração da República não é representada em *História do Brasil* de maneira mais honrosa do que as mudanças de regime político anteriormente tratadas. É o conhecido plano da coroação do personagem de Porfirio Diaz em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) que se articula com a narração em *off*, ao serem elencados os nomes dos principais responsáveis pelo “golpe de estado que depõe Pedro II” e pela proclamação da República em 15 de novembro de 1889. Vemos, em plano próximo, o personagem - interpretado pelo célebre ator Paulo Autran - fazer um discurso inflamado, emudecido pela montagem, enquanto é coroado com uma coroa de ouro. A câmera se aproxima ainda mais de seu rosto e, de olhos arregalados fixando o espectador, o personagem abre um sorriso. Com uma expressão de louco, o ator congela o sorriso nos lábios e sua cabeça é sacudida por um ligeiro tremor⁴⁵⁰. O tom expressionista da cena, e da atuação, oferece uma caricatura do acontecimento histórico-político. Mais do que isso, leva ao ridículo a figura do político e da República “à brasileira”. É possível, principalmente conhecendo previamente *Terra em Transe*, ver nessa imagem uma leitura crítica da frágil história da república no Brasil (e na América Latina), marcada por golpes autoritários sucessivos, como vai mostrar a narrativa do filme. Em *Terra em Transe*, filme de 1967, a cena alegoriza justamente o golpe militar de 1964, recentemente vivido pelo Brasil de então. Não é por acaso que o mesmo plano do filme de Glauber circulou muito nas redes sociais após o golpe institucional de 2016, permanecendo ainda hoje como um ícone dos golpes de estado da América Latina, do funcionamento das “repúblicas das bananas”⁴⁵¹. O personagem de Diaz é, em *Terra em Transe*, um líder político conservador, rico, corrompido e poderoso, que domina os meios de comunicação. “Como a condensação da elite mais tradicionalista, sua palavra de ordem é a pureza, o direito natural, a dominação como apanágio da aristocracia”⁴⁵², escreve Ismail Xavier em *Alegorias do Subdesenvolvimento*. O autor também o descreve como “herdeiro da empresa colonial europeia”⁴⁵³. O símbolo da coroa (e do coroamento) em plena república marca este vínculo entre passado e presente (tanto em *Terra em Transe* como em sua apropriação em *História do Brasil*). As descrições do personagem feitas por Xavier se

⁴⁵⁰ É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3D: HB – República.

⁴⁵¹ O termo "República das bananas" foi cunhado pelo escritor e humorista estadunidense O. Henry, no conto "O Almirante" (1904), quando este vivia em Honduras, país, então, centrado na monocultura da banana. A expressão, de caráter pejorativo, com o tempo passou a referir-se, de modo geral, aos países – frequentemente latino-americanos – politicamente instáveis, cujas instituições governamentais são fracas e corruptas, e que por serem marcados por uma economia dependente, estão sujeitos à grande influência política de interesses empresariais internacionais.

⁴⁵² XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Op. cit., p.106.

⁴⁵³ XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 203.

aproximam da leitura de Manuel do Bonfim sobre as “classes dirigentes” em *A América Latina: males de origem*.



Fig. 20: Fotogramas do plano da coroação do personagem Porfírio Diaz em *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967). É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3D: HB – República.

A montagem de *História do Brasil* passa por uma significativa mudança, ao abordar a história do século XX, devido à entrada de materiais documentais. Fotografias de personalidades, jornais impressos, filmes de atualidades e documentários passam a compor majoritariamente a banda visual do filme. Como consequência, a montagem torna-se mais tradicional, combinando, com frequência, a voz do narrador com imagens dos fatos narrados, que os ilustram e legitimam. A exploração da verticalidade da montagem torna-se mais pontual, mas continua perpassando a narrativa.

Outra mudança estrutural característica desta parte é o aumento significativo de momentos de silêncio na banda sonora. A ausência de som permite que o espectador dê maior atenção a determinadas imagens, o que até então era particularmente raro no filme. A montagem se serve de alguns segundos de silêncio, por exemplo, ao mostrar a imagem de capa do catálogo da Exposição da Semana de Arte Moderna de 1922; fotografias de operários, movimentos grevistas e manchetes de jornais comunistas do mesmo período; o primeiro filme documental que entra em *História do Brasil*, no qual vemos imagens históricas de Lampião e seu bando, filmadas pelo cinegrafista amador Abrahão Benjamin entre 1936 e 1937; fotografias de soldados brasileiros na segunda guerra Mundial; assim como personalidades políticas como Getúlio Vargas e outros. Excepcionalmente, há também uma única pausa musical na narrativa. Após o narrador dizer que “Villa Lobos produz a música do Estado Novo”, ouve-se um trecho do poema sinfônico do compositor, *Uirapuru*, tocado por uma orquestra, enquanto a banda visual mostra retratos de outros artistas importantes atuantes no período em questão (os anos 40), como Grande Othelo, Jorge Amado e Graciliano Ramos, que, salvo exceções, não são identificados na imagem. Depois do parêntese musical, a montagem segue seu curso habitual, atrelando somente a voz do narrador às imagens.

Ao longo do discurso, os Estados Unidos entram em cena, substituindo os países europeus como potência imperialista a influenciar diretamente os destinos do Brasil. Por exemplo, na sequência dos primeiros presidentes ao longo da década de 1910, ouvimos o narrador dizer que “o liberalismo republicano [...] caracteriza o Brasil como uma sociedade luso-africana recolonizada pelos Estados Unidos”. Adiante no filme, imagens de Carmen Miranda cobrem uma sequência sobre a instalação de “trustes norte-americanos” e o domínio que alcançam no mercado brasileiro. Fotografias da atriz/cantora radicada nos Estados Unidos servem na montagem como símbolo da exploração imperialista.

Ao tratar do século XX a narração passa a se concentrar na apresentação de certas personalidades e temáticas centrais. Entre estas, destacam-se o papel do exército nos cursos da política brasileira e as figuras dos presidentes Getúlio Vargas e João Goulart. Maurício Cardoso analisa atentamente a questão da postura do filme em relação aos militares em sua tese, no subcapítulo intitulado “Militares, Nacionalistas e Revolucionários, ao mesmo tempo”. O autor demonstra como

a participação das forças militares, dos exércitos populares, das milícias privadas e de tropas armadas povoa a narrativa em *História do Brasil*, delimitando claramente dois campos opostos, separados pelo critério nacionalista: de um lado, as ações militares de controle e repressão aos anseios populares, em geral, articuladas aos interesses de uma burguesia nacional associada ao capitalismo internacional e ao imperialismo; de outro, as investidas militares de caráter progressista ou revolucionário, de inspiração nacionalista e pautada em ações de vanguarda.⁴⁵⁴

Ligadas a esta última está, por exemplo, a sequência que aborda as revoltas tenentistas no início dos anos 1920. O narrador declara que em 1924 “os militares, a serviço do latifúndio, resistem aos militares revolucionários”, sublinhando claramente o embate entre forças conservadoras e progressistas dentro do exército. Um pouco adiante, sobre a Coluna Prestes (1925-27), a voz afirma que “enfrentando as forças armadas do latifúndio aliadas às minorias militares, a coluna descobre a miséria e a escravidão camponesa e radicaliza a ideologia revolucionária popular que mitifica Luiz Carlos Prestes, o “Cavaleiro da Esperança”. É possível notar, portanto, a exaltação por parte do filme de certas figuras e setores militares do campo progressista, vistos como importantes para o desenvolvimento do Brasil.

O personagem histórico tratado de maneira mais singular é, porém, Getúlio Vargas, cujos governos, longamente descritos, merecem as cenas de maior duração no filme. Vargas é o único

⁴⁵⁴ CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha*. Op. cit., p. 190.

personagem a quem é atribuída voz própria na montagem, através da leitura pelo narrador de três discursos do ex-presidente, em primeira pessoa, incluindo a leitura da carta-testamento, na íntegra. Trata-se de um recurso inédito da narração, que não se repetirá em nenhum outro momento. Destaca-se no discurso do filme o caráter nacionalista e trabalhista da gestão de Vargas, apesar da narração apresentar também ambiguidades do personagem. O narrador não hesita em dizer, por exemplo, que Vargas “dá um golpe de estado a 10 de novembro de 1937”, ou que “o capitão Filinto Muller”, chefe da polícia de Vargas, “prende, tortura e mata militares, proletários, políticos e intelectuais revolucionários”. Apesar da narração não omitir os fatos, com a inclusão dos discursos do próprio Vargas o filme toma definitivamente partido, exaltando o político. Nos discursos escolhidos sobressaem a nobreza e dignidade do personagem, atributos negados a quase todos os governantes citados em *História do Brasil*. Se soma às falas em primeira pessoa a seriedade da própria montagem da sequência. Montagem documental tradicional na qual imagem e som estão em sintonia, através da seleção de imagens históricas que ilustram e legitimam o que é dito. A maior parte dos planos de Vargas provém dos Cinejornais, atualidades cinematográficas oficiais realizadas pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do governo. A procedência das imagens, que confirmam seu caráter oficial e propagandístico, reforça a parcialidade do tratamento que elas recebem na montagem. O que vemos é um Vargas sério, ativo, conclamado pelas multidões.

A sequência da leitura da carta testamento é a única que volta a recorrer a uma montagem vertical. Enquanto vemos a imagem de uma tela de televisão com Carlos Lacerda proferindo um discurso (emudecido pela montagem), a voz em *off* anuncia que Vargas suicida-se em 24 de agosto de 1954 e inicia a leitura de sua carta-testamento: “Mais uma vez, as forças e os interesses contra o povo coordenaram-se novamente e se desencadearam sobre mim. Não me acusam, me insultam; não me combatem, me caluniam e não me dão o direito de defesa”. Contando com o reconhecimento, por parte do espectador, de que quem vemos na imagem é Carlos Lacerda – jornalista e político influente nos meios de comunicação da época, que articula feroz oposição a Vargas e é a vítima do atentado⁴⁵⁵ desencadeador da crise política que leva o então presidente ao suicídio – a associação operada pela montagem é evidente. Lacerda é o rosto que representa “as forças e os interesses contra o povo”, anunciados no texto da carta. Em seguida, a montagem volta a se tornar mais simples. Enquanto a leitura da carta continua, vemos

⁴⁵⁵ Carlos Lacerda sofre um atentado em 1954, no qual ele fica levemente ferido e a pessoa que o acompanhava, o major Ruben Vaz, é morto. Um dos responsáveis pelo crime foi o então chefe da guarda pessoal de Getúlio Vargas, Gregório Fortunato, conhecido como “Anjo Negro”. Este atentado foi o motor da crise política que culminou no suicídio do presidente, no mesmo ano.

uma série de fotografias de Vargas: primeiramente com Gregório Fortunato em um jornal – neste caso, o reconhecimento de Gregório, o “anjo negro”, permite associar a imagem às causas que levam Vargas à morte –; o presidente sorridente e fumando um charuto; closes de seu rosto. Vargas deixa a cena, momentaneamente, quando entram filmes de atualidades no qual vemos operários trabalhando, provavelmente em uma usina da Petrobrás. Se antes as imagens mostravam o rosto de quem fala (Vargas), agora revelam seu interlocutor, diretamente mencionado no discurso, em frases como: “Quando vos vilipendiarem, sentireis a força para a reação. Meu sacrifício vos manterá unidos e meu nome será vossa bandeira de luta”. Já no final desta sequência, a montagem lança mão de filmes do velório de Vargas, combinados às dramáticas frases finais da carta:

Mas este povo de quem fui escravo não mais será escravo de ninguém. Meu sacrifício ficará sempre na sua alma e meu sangue será o preço de seu resgate. Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia, não abateram o meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora, ofereço a minha morte. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na história.

As imagens do caixão aberto enquanto as pessoas passam para dar um último adeus ao popular presidente reforçam a dimensão heroica do personagem-mártir. Quando a leitura termina, as imagens permanecem, em um dos mais longos momentos de silêncio do filme: mulheres e homens choram, planos em *plongée* revelam uma grande multidão que acompanha o caixão pelas ruas do Rio de Janeiro. Vargas e o povo estão agora nas mesmas imagens. O realce e gravidade atribuídos às imagens do enterro e à comoção que evidenciam, através do silêncio da fala, atuam como uma homenagem do filme a Getúlio Vargas.

Já a construção da imagem do ex-presidente Juscelino Kubitschek na narrativa se faz, sobretudo, a partir de uma perspectiva crítica que reforça o crescimento do imperialismo estadunidense no Brasil durante seu governo, em decorrência da grande abertura concedida aos capitais estrangeiros e de acordos feitos com o Fundo Monetário Internacional pelo então presidente. O narrador aponta, porém, que há um rompimento com os Estados Unidos e que JK recebe oficialmente Fidel Castro em 1959. Atualidades cinematográficas, de modo geral, cobrem a sequência de modo tradicional. Jânio Quadros, por sua vez, é apresentado em sua ambiguidade, enquanto a montagem retoma recursos cômicos. A voz em *off* de *Jirges Ristum*, apesar do tom objetivo impassível, torna-se mais irônica, enquanto a banda de imagens também volta a subverter e satirizar o que é dito. A lista de feitos de Jânio descrita pela narração, ao reunir ações de escalas completamente distintas – Jânio “reabre as relações com os países socialistas,

proíbe biquíni, briga de galo, aumenta o tempo de trabalho da burocracia pública, reprime estudantes em Recife” – ou contraditórias – ele “consegue financiamentos de Kennedy” ao mesmo tempo que “condecora Che Guevara com a Grã Cruz da Ordem do Cruzeiro do Sul” – é sintomática da postura da narrativa em reação ao personagem. Chama a atenção do espectador o retorno na montagem, em meio a imagens documentais, de um plano ficcional, recurso deixado de lado nas últimas sequências. Trata-se novamente de um plano de *Terra em Transe*, no qual vemos um político e um padre subirem uma favela, enquanto cumprimentam os moradores desfavorecidos. O reconhecimento do filme permite a compreensão do paralelo que a montagem traça entre Jânio Quadros e o personagem Vieira, líder populista inconsistente e fraco diante das pressões do status quo, incapaz de levar adiante as esperanças nele depositadas, interpretado em *Terra em Transe* por José Lewgoy (mais uma vez um rosto conhecido entre os filmes do Cinema Novo).

João Goulart é também um grande personagem em *História do Brasil*, as sequências sobre ele ocupando uma parte significativa no filme. Destaca-se um olhar assumidamente favorável em relação ao líder trabalhista. A narração profere frases como “João Goulart ataca os exploradores da miséria popular”, além de se preocupar em detalhar suas ações e, sobretudo, suas propostas de reformas políticas para a sociedade brasileira, em seu conjunto favoráveis à classe trabalhadora rural e urbana, como a reforma agrária. O personagem é também tratado com total seriedade pela montagem, que volta a assumir uma estética característica do documentário tradicional e jornalístico, na qual a banda visual apoia o discurso. Jango, porém, diferentemente de Vargas, não chega a ter direito à fala no filme.

A parte final da narrativa histórica de *História do Brasil*, que dura em torno de quinze minutos, dedica-se ao período que vai do golpe militar de 1964 ao assassinato, pelo Estado, de Carlos Lamarca, em 1971. O evento é uma das últimas grandes derrotas da luta armada brasileira, e simboliza, no filme, a vitória da repressão e de lutas internas que “desintegram as organizações revolucionárias”. Em sua primeira parte, o narrador descreve a sucessão de acontecimentos históricos (políticos e econômicos) até o ano de 1967: a participação dos diversos personagens do cenário político no golpe de 31 de março de 64, o fechamento do congresso e outras medidas do Estado de exceção, a sequência dos primeiros presidentes militares e suas ações (inclusive em relação à política econômica do país), e a resistência cultural que desponta. Na banda visual, vê-se, por sua vez, uma série de imagens em movimento que retratam manifestações políticas e a repressão policial em relação aos militantes nas ruas do país. Vemos pessoas que correm,

que são presas, corpos estirados no chão. Chamam a atenção imagens em que indivíduos desarmados são atacados por grupos de policiais militares. Vale citar, por exemplo, o trecho no qual um homem negro é violentamente agredido por dois policiais, um deles armado – ele leva tapas, é lançado ao chão – mas, a cada vez, se levanta com calma e altivamente⁴⁵⁶. Um plano capaz de demonstrar a força da resistência pessoal diante da truculência. Pela proximidade da câmera com as cenas de repressão policial é possível supor, como nota a pesquisadora Patrícia Machado, que as imagens tenham sido feitas por jornalistas, para a televisão⁴⁵⁷. Também podemos assumir que se trata de imagens anteriores à instauração do AI5 (em dezembro de 1968), quando as novas leis impediram que houvesse manifestações de rua, e tornaram clandestina praticamente toda oposição ao regime.

Nesta série de imagens da ditadura brasileira, destacam-se também os planos nos quais vemos uma grande multidão ocupando as ruas do Rio de Janeiro, além de jovens proferindo discursos políticos, emudecidos na montagem, acompanhados por gestos efusivos de indignação⁴⁵⁸. Em algumas imagens é possível reconhecer personagens importantes, como por exemplo, o líder estudantil Wladimir Palmeira, que faz um discurso nas escadarias do Palácio Pedro Ernesto (Câmara Municipal do Rio de Janeiro), na Cinelândia.



Fig. 21: Três fotogramas do mesmo plano no qual um homem resiste à violência da polícia militar. É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3E: *HB – Golpe e resistência*.

A montagem vertical da sequência associa, mais uma vez, as decisões políticas governamentais ao que acontece efetivamente nas ruas e com indivíduos particulares. Bem como, se a voz em *off* trata de assuntos e aspectos diversos – seja de economia ou cultura –, as imagens reiteram

⁴⁵⁶ É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3E: *HB – Golpe e resistência*.

⁴⁵⁷ Patrícia Machado, autora da tese intitulada *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira* (2016), foi consultada pessoalmente por mim a respeito desse conjunto de imagens. Em seu depoimento, ela também comenta que, possivelmente, este material bruto encontra-se ainda hoje no ICAIC, e que os responsáveis pelo acervo do instituto a informaram que possuem filmes de manifestações no Brasil. Entretanto, ela não pôde ainda conferir esse material.

⁴⁵⁸ Não foi possível localizar a procedência das imagens. Trata-se da mesma passeata filmada por Glauber Rocha e Afonso Beato em 1968, mas de outra filmagem do mesmo dia.

constantemente a violência da repressão e da situação de exceção, assim como marcam a resistência presente na sociedade brasileira. As imagens que vemos – tanto de violência quanto de grandes manifestações – são proibidas de circular no Brasil no período da realização do filme, e tal levantamento documental certamente não seria possível se os cineastas não estivessem exilados. Há, portanto, no gesto de compilação de imagens de repressão policial e resistência civil, uma intenção de denúncia pública, internacional.

Talvez o fato de Cuba ter sido o destino, ou lugar de passagem, de muitos exilados brasileiros, ajude a explicar a existência de um conjunto de imagens da ditadura brasileira no acervo ICAIC. Em sua tese de doutorado, Patrícia Machado ressalta a ligação que Alfredo Guevara, então diretor do ICAIC, mantinha com o Brasil, o que é notável por exemplo na vasta correspondência que estabeleceu com Glauber. Guevara esteve no Brasil em 1968 para “fazer contatos políticos clandestinos”⁴⁵⁹ e, segundo Machado, uma

correspondência de Guevara enviada em 1970 para um brasileiro chamado Dirceu, possivelmente José Dirceu, como aponta a pesquisadora Carolina Amaral Aguiar (2013), oferece mais indícios dessa rede que se forma em torno do diretor do ICAIC para divulgar imagens que estavam proibidas de circular no Brasil. Guevara escreve sobre um filme do cineasta Chris Marker que acabava de ser finalizado e que havia sido produzido com imagens de arquivo do ICAIC com o intuito de denunciar a tortura no país: “Já está terminado o documentário denunciando a tortura no Brasil, e o regime em geral, e parece que terá chance de ser transmitido pela TV francesa e de circular, ao menos, pelos circuitos paralelos (universidades, cineclubes, grupos de pressão etc.)”⁴⁶⁰.

O fundador do ICAIC refere-se especificamente ao filme *On vous parle du Brésil: Tortures* (Chris Marker, 1969) que utiliza, inclusive, algumas das mesmas imagens de atualidades cubanas, que serão também retomadas em *História do Brasil*, na sequência da conversa entre os realizadores, comentada mais adiante.

Depois da descrição da sequência de eventos que ocorreram entre 1964 e 1967, o filme abre um parêntese sobre a primeira conferência da Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), em Havana, associando o que acontece no Brasil com o conjunto de movimentos revolucionários nas Américas. Planos de Che Guevara, Fidel Castro e da guerrilha em Cuba preenchem a tela, enquanto a narração volta a abordar os acontecimentos políticos brasileiros do ano de 1968. A narração lista as múltiplas ações de resistência e protesto ocorridas naquele

⁴⁵⁹ MACHADO, Patrícia. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016, p. 131.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 132.

ano:

Em março de 1968, 50.000 pessoas protestam contra o assassinio do estudante Edson Luiz.

Em abril, 17.000 metalúrgicos entram em greve.

A 1º de maio, estudantes e proletários assaltam o palanque onde discursa o governador de São Paulo, Abreu Sodré.

Em junho, são reprimidas manifestações de estudantes, intelectuais, setores da classe média e proletários.

Organizam-se grupos de autodefesa, que enfrentam a polícia.

100.000 pessoas desfilam no Rio de Janeiro e elegem uma Comissão Popular encarregada de negociar um acordo político com o governo.

A Comissão exige liberdade para os presos políticos e Costa e Silva recusa.

São realizadas passeatas, o proletariado metalúrgico ocupa fábricas em São Paulo, os estudantes ocupam universidades e organizam um congresso clandestino. O congresso é descoberto e os estudantes presos.

As organizações revolucionárias Aliança Libertadora Nacional, Vanguarda Popular Revolucionária, Movimento Revolucionário 8 de outubro, Var-Palmares, Partido Comunista Brasileiro Revolucionário, assaltam bancos, quartéis, executam agentes fascistas e ocupam fábricas.

A Frente Ampla pede liberdades democráticas. O deputado federal do Movimento Democrático Brasileiro, Márcio Moreira Alves, ataca os militares.

Costa e Silva pede licença para processá-lo e o Congresso recusa.

Todas as variadas atitudes de oposição à ditadura são associadas por meio de imagens da guerrilha na América Latina, especialmente, da Revolução Cubana. Cuba se estabelece, assim, como o grande modelo a ser seguido. Não há, em *História do Brasil*, qualquer referencia na banda visual ao comunismo soviético, a seus líderes ou à revolução de 1917. A Revolução Cubana representa a possibilidade concreta de um socialismo latino-americano, que deve se desenvolver a partir das especificidades do continente. As imagens de guerrilha também demonstram a simpatia do filme em relação às ações armadas. Se a voz apresenta de forma objetiva as diversas ações de oposição ao regime, as imagens parecem reforçar o ponto de vista dos autores de que a violência deve ser respondida com violência. Em seguida, em resposta ao crescimento da oposição, o narrador informa que em dezembro de 1968 “Costa e Silva edita o Ato Institucional que fecha o Congresso, suspende as garantias constitucionais e concentra o poder no presidente”. É o AI-5, ato que instaura o golpe dentro do golpe.

Ao final da aula magna, o narrador disserta sobre a sequência de sequestros de diplomatas pelos grupos guerrilheiros: embaixador dos Estados Unidos (setembro de 1969); cônsul japonês (março de 1970); embaixador alemão (junho de 1970); e embaixador suíço (dezembro de 1970). Ao mesmo tempo, descreve a forte repressão e perdas sofridas pelas esquerdas armadas, como o desmonte de bases guerrilheiras e os assassinatos em série de líderes da luta armada: Carlos Marighela (1969), Joaquim Câmara Ferreira (1970) e, por último, o capitão Carlos Lamarca (1971). Já na banda visual, vemos a demonstração de métodos de tortura então praticados nos

porões da ditadura. Em planos médios e fechados, vemos um homem nu, que serve de modelo para demonstrações de métodos de tortura, e as mãos de quem exemplifica as diferentes técnicas: pau de arara, choques elétricos nas mucosas e genitálias, cadeira do dragão⁴⁶¹... Os planos, também interditados no Brasil de então, são provenientes do filme *Não é hora de chorar* (Luiz Alberto Sanz e Pedro Chaskel, 1971), documentário realizado no período de exílio do cineasta Luiz Sanz no Chile, para denunciar a tortura. Novamente, o filme coloca o espectador face à violência da opressão do Estado, dando a ver o que se passa nas sombras.

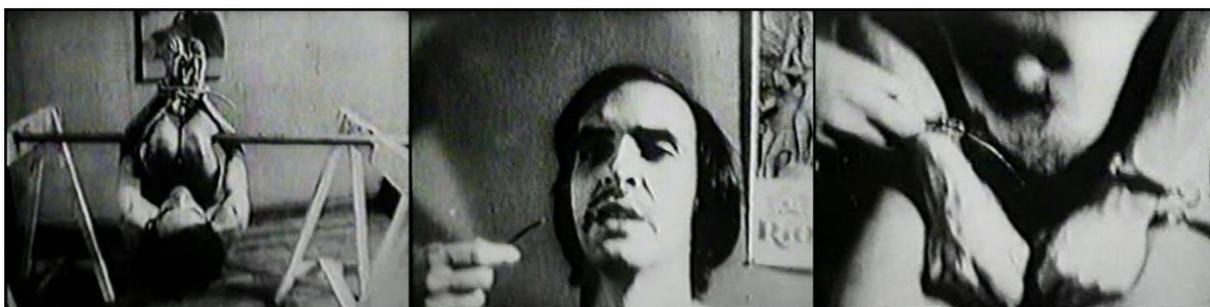


Fig. 22: Fotogramas de alguns dos planos de demonstrações de métodos de tortura, provenientes do documentário *Não é hora de chorar* (Luiz Alberto Sanz e Pedro Chaskel, 1971), utilizados em *História do Brasil*. É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3F: *HB* – Ditadura e comentário musical.

A forma como *História do Brasil* combina imagem e som ao tratar dos acontecimentos políticos dos anos 1970-1971, também permite a observação de um aspecto ainda pouco comentado da montagem. Ainda que o narrador profira, diversas vezes, juízos de valor quanto aos fatos históricos que narra, sua função primordial é a de informar o espectador, contar a história, de maneira objetiva e racional. Por sua vez, é atribuição das imagens convocar o afeto – seja quando acrescentam camadas ou contradizem o que é dito, seja quando revelam o não-dito. As imagens chocam, entristecem, dão esperança, enfim, provocam reações e apelam para a subjetividade do espectador. Assim, a verticalidade da montagem, isto é, as diferentes formas de relação entre bandas visual e sonora, não somente contrapõem ou produzem o cruzamento entre temporalidades ou pontos de vista, mas também, entre razão e emoção.

Pois é, justamente, buscando o *pathos* do espectador que a aula magna de *História do Brasil* se conclui. Após as últimas frases da narração – que informam sobre a desagregação da esquerda armada e a persistência da ditadura devido a “interesses econômicos internacionais” que justificam “a ditadura em nome da industrialização” – as imagens perduram na montagem, em mais um momento de total silêncio. O que vemos é uma pilhagem de fotografias de cadáveres,

⁴⁶¹ É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3F: *HB* – Ditadura e comentário musical.

de corpos mortos assassinados pelo Estado. A cronologia histórica se termina com o peso concreto de mortes recentes, que continuam a acontecer enquanto o filme se faz.



Fig. 23: Algumas das fotografias de corpos assassinados reunidas em *História do Brasil*. É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3F: *HB* – Ditadura e comentário musical.

3.4. O epílogo do filme: comentários sobre a história

Após a narração cronológica dos fatos históricos, há ainda meia hora de filme, constituída pelas duas sequências de “comentários musicais” e a conversa entre Glauber Rocha, Marcos Medeiros e um terceiro interlocutor. As sequências musicais, poéticas e dramáticas, apostam especialmente na afetividade das imagens e da montagem. Trata-se do auge da estética do sonho, quando a fala da narração é totalmente suprimida, assim como qualquer ordenação lógico-causal, dando lugar à experimentação estética entre imagens e músicas. Já a conversa entre os realizadores, apesar do desejo do filme de, a partir do passado, encontrar sentidos para o presente e o futuro, levanta mais perguntas do que aponta respostas.

Depois da sequência de fotografias de cadáveres, em total silêncio, *História do Brasil* opera um corte radical para uma cena de carnaval e, na banda sonora, para o samba *Feitiço da Vila*, de Noel Rosa. As imagens são de grupos de sambistas desfilando e sambando na Avenida Presidente Vargas, no Rio de Janeiro⁴⁶². O choque é brusco entre o peso da morte e do silêncio e a alegria da dança e do samba. Mas apesar de tudo, há vida e energia, parece comentar a montagem. Das imagens de carnaval da avenida e das ruas, a montagem passa para filmes de rituais religiosos diversos – católicos, afro-brasileiros e protestantes (extraídos de *Viramundo*, Geraldo Sarno, 1965) – e, assim, associa ambos os tipos de manifestações (carnavalescas e religiosas), a partir de seu caráter místico e popular comum, como já foi comentado no capítulo anterior. Há uma força, que é simbólica, popular e não racional, que persiste e resiste, reitera a

⁴⁶² É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3F: *HB* – Ditadura e comentário musical.

montagem. Trata-se de um potencial brasileiro, autenticamente “nosso”, que se expressa na música, no corpo, que está nas festas populares assim como nas religiões.

O contraste do primeiro comentário musical com a sequência anterior – o trágico final da aula magna – também poderia evocar, ao contrário, a alienação da festa, ou do povo, diante dos fatos terríveis em curso na história do Brasil. Porém, toda a construção do filme até este momento, constantemente valorizando a resiliência popular, além de valorizando especialmente o corpo negro como agente dessa resistência e de um poder de mudança, não endossa esta interpretação. Também, a montagem da sequência não tem qualquer tom crítico, muito pelo contrário, a música e a dança são bonitas, criativas, contagiantes. As letras de diversos sambas são de teor nacionalista e cantam as riquezas do próprio carnaval e do país (reforçadas pelas imagens). Outras canções, dos festivais da canção da época, são entoadas por compositores como Chico Buarque e Caetano Veloso, notadamente músicas de protesto, que marcam naquele momento um posicionamento político. Ademais, a sequência se torna ainda especialmente prazerosa para o espectador, dada a aridez da montagem do filme, até então.

Nesta sequência, vemos, por exemplo, pessoas fantasiadas de Morte, carregando um falso caixão; homens vestidos de mulher, de reis ou monstros; dispositivos e acessórios fabricados à mão como bonecos, animais ou um navio que solta fumaça. A criatividade das fantasias e irreverência dos foliões encarnam a postura que o próprio filme, através da montagem, buscou assumir em tantos momentos. Uma postura carnalizante que rompe hierarquias, parodia, ironiza e, assim, faz rir da realidade e de si mesmo.

É interessante notar também que até esse momento do filme, o narrador está sempre contando a história com autoridade, de forma impessoal e a partir da perspectiva dos eventos grandiosos da história do país. Perspectiva que, como vimos, é frequentemente contestada pelas imagens. Nesta sequência é, portanto, a primeira vez que o ponto de vista do popular, e também de uma espécie de não-razão, é exclusivo, reiterado pelas bandas visual e sonora, simultaneamente. Como comentado anteriormente, há no filme de Glauber e Marcos uma tensão não resolvida entre a crítica ao irracionalismo jesuíta e a ode ao não racional propriamente brasileiro, mestiço e transfigurado. No comentário musical, ao assumir de forma positiva e única esse ponto de vista do irracional, o filme toma partido deste. Como no caso do barroco, *História do Brasil* parece dizer que o que interessa é esse outro irracionalismo, latino-americano, que engole o primeiro, mas não se confunde com ele, e que não significa atraso, mas, opostamente, renovação.

Interrompe a música uma conversa informal entre os dois cineastas e um terceiro homem não identificado, que intervém mais pontualmente, sobre o tempo presente (1974). Falhas técnicas do áudio, por vezes, impedem a compreensão de frases e dificultam o entendimento das análises desenvolvidas espontaneamente. Os diferentes assuntos abordados nesta parte – que versam sobre as realidades econômica, política e cultural brasileiras – são interrompidos por breves intervenções do narrador, que fornece algumas informações factuais e, desta forma, estabelece intervalos e divisões entre os temas. Em seu conjunto, a conversa acaba por reforçar e sintetizar determinados posicionamentos dos autores, já delineados ao longo da montagem do filme.

A última fala de *História do Brasil*, dita por Glauber nesta conversa é:

Como dizia o poeta Carlos Drummond de Andrade, que ao lado de Getúlio é um outro avatar brasileiro... não! Como diz o poeta Carlos Drummond de Andrade, que é um oráculo, que escreveu “O claro enigma”, precisamos esquecer o Brasil e descobrir o Brasil.

A frase, além de reforçar a importância de personagens como Getúlio Vargas e do poeta modernista Carlos Drummond de Andrade, já em destaque no discurso do filme, parece sintetizar a motivação do filme: fazer com que as pessoas observem e analisem o passado do país, para que vejam melhor o presente, e sejam capazes de pensar saídas para o futuro, em um momento de crise. O ano de 1974, no Brasil, é um momento de derrota e desagregação da esquerda revolucionária, em que “a certeza na frente e a história na mão”, da música de Geraldo Vandré, são postas em questão. A ordem do tempo que se pensava, “primeiro, como certeza da revolução”⁴⁶³, ficou no passado. Ao mesmo tempo, a entrada de Geisel marca um primeiro movimento de distensão do regime militar, o fim do ciclo mais duro e ufanista da ditadura, do “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

Ao observar a conjuntura política brasileira de meados dos anos 1970, vemos indícios de um momento de crise de uma ordem dominante do tempo, centrada no futuro e no progresso. Com a marcha em direção ao futuro cada vez mais colocada em cheque, surgem múltiplas reconsiderações sobre as relações com o tempo. Parece possível pensar o contexto histórico de realização de *História do Brasil*, como um momento de crise do tempo, tal como a entende o historiador François Hartog. O historiador define a ideia de regime de historicidade como “uma maneira de engrenar passado, presente e futuro ou de compor um misto das três categorias”⁴⁶⁴, em que “conforme domine a

⁴⁶³ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Op. cit., p. 34.

⁴⁶⁴ HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiência do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p.11.

categoria do passado, do futuro ou do presente, a ordem do tempo resultante não será evidentemente a mesma⁴⁶⁵. Mais adiante no texto o autor continua:

Partindo de diversas experiências do tempo, o regime de historicidade se pretenderia uma ferramenta heurística, ajudando a melhor apreender, não o tempo [...], mas principalmente momentos de crise do tempo, aqui e lá, quando vêm justamente perder sua evidência as articulações do passado, do presente e do futuro.⁴⁶⁶

Glauber e Medeiros compartilham da desilusão da esquerda, e naquele momento de crise e exílio assumem uma atitude retrospectiva: voltam-se para materiais do passado para a construção de suas narrativas. Assim, desenvolvem uma contra-narrativa ao discurso ainda progressista e futurista da ditadura, que é sintomática da crise do tempo mais amplamente vivida. Sua intenção parece ser a de aprender, ou melhor, a de ensinar sobre o passado, para instigar os espectadores no presente e contribuir com o pensamento sobre o futuro. Postura que não é original e se faz presente em diversas análises da história brasileira, sobretudo, relacionadas a correntes políticas ligadas às esquerdas nacionalistas, como a própria obra de Manuel Bonfim, ainda no início do século XX. A introdução de *A América Latina*, por exemplo, marca esta postura, e poderia servir certamente à *História do Brasil*:

Este livro deriva diretamente do amor de um brasileiro pelo Brasil, da solicitude de um americano pela América. Começou no momento indeterminado em que nasceram esses sentimentos; exprime um pouco o desejo de ver esta pátria feliz, próspera, adiantada e livre. Foram esses sentimentos que me arrastaram o espírito para refletir sobre essas coisas, e o fizeram trabalhar essas ideias – o desejo vivo de conhecer os motivos dos males de que nos queixamos todos. Desse modo, as anotações, as analogias, as observações, as reflexões se acumularam.⁴⁶⁷

Mas se há um desejo de iluminar e dar sentidos ao presente e ao futuro através do passado, há uma impossibilidade de fazê-lo. Na conversa entre os realizadores, a partir da narrativa do passado que ambos constroem em conjunto, há polêmicas e divergências quanto aos diagnósticos do presente e perspectivas para o futuro. E a conversa acaba por apontar mais questões e caminhos possíveis, do que propor efetivamente respostas concretas.

O primeiro assunto a ser tratado é o da economia nacional. Medeiros procura fazer um diagnóstico dos problemas econômicos contemporâneos, enquanto Glauber assume, sobretudo, o papel de entrevistador/polemista que intervém com questionamentos relativos à fala do colega. O discurso de Medeiros reforça, principalmente, a situação de dependência econômica nacional em relação ao capital estrangeiro. Isto é, ao que chama de “modelo pró-imperialista”,

⁴⁶⁵ Ibid., p. 13.

⁴⁶⁶ Ibid., p. 37.

⁴⁶⁷ BONFIM, Manuel. *A América latina: males de origem* [online]. Op. cit., p. 2.

aspecto que, como vimos ao longo da análise, é bastante sublinhado na narração de *História do Brasil*. Em determinado momento, Glauber corta a fala de Medeiros:

GR: O Brasil pode viver independente das multinacionais hoje?

MM: Pode. Porquê...

GR: Independente das multinacionais, quer dizer, das multinacionais mundiais, incluindo os países socialistas.

O comentário de Glauber parece querer alertar para o risco de um posicionamento da esquerda mais ortodoxa poder levar à troca de uma situação de dependência econômica por outra. Marcos reponde prontamente:

Independente não, porque o Brasil precisa de tecnologia e capital. Mas com um acordo muito mais seguro, como fazem todos os países socialistas e todos os países do terceiro mundo. A novidade histórica é que o Brasil pode ser relacionado diretamente com os países do terceiro mundo, como no caso do petróleo agora, do petróleo em relação com a China.

O diagnóstico dos realizadores, com a participação do terceiro interventor, passa por múltiplas questões: a relação do Estado com o setor privado, o papel da burguesia nacional, o estágio de industrialização brasileira, o crescimento econômico durante o período da ditadura, os diferentes modelos postos em prática, como o do Ministro da Fazenda da época, Delfim Neto.

Na banda de imagens, circulam filmes de atualidades contemporâneos, que por vezes se ligam diretamente ao que está sendo discutido – por exemplo, vemos imagens de operários trabalhando em uma fábrica, enquanto a conversa refere-se à industrialização -, e, outras vezes, mostram situações recentes, que se conectam com a fala justamente por sua proximidade temporal com o assunto, expandindo o universo do que é dito. É o caso do momento no qual vemos planos da chegada no exílio dos primeiros presos políticos libertados, devido ao sequestro do embaixador americano Charles Elbrick por guerrilheiros da ALN e do MR-8, em setembro de 1969. Vemos planos dos exilados descendo as escadas de aviões (relativos à chegada no México e, posteriormente, em Cuba); cumprimentando as pessoas que os aguardam; dando depoimentos para a imprensa internacional; e, em seguida, closes de vários rostos ou grupos em uma reunião política. Já a discussão que ouvimos na banda sonora enquanto vemos estas imagens versa sobre a existência ou não de uma burguesia nacional independente no Brasil e sobre as previsões econômicas que haviam sido feitas em relação à ditadura. Som e imagem tratam de universos independentes, um econômico e outro político. As bandas não se relacionam diretamente, não se complementam ou comentam. Porém também não são totalmente estrangeiras uma à outra, mas paralelas. A montagem parece visar tratar de mais de

uma face da conjuntura brasileira ao mesmo tempo: as vozes discutem a situação econômica e suas possibilidades, enquanto as imagens nos lembram dos brasileiros contestatários ao regime que se encontram exilados fora do país. Trata-se de uma reflexão polifônica, de uma montagem que podemos talvez descrever como paralela-simultânea, passível de ser questionada em sua eficácia. Vozes e imagens não acabam se perturbando entre si, e criando ruídos mutuamente? É possível seguir simultaneamente duas linhas de pensamento, ou o espectador precisa, de certa forma, escolher entre concentrar-se nas vozes ou nas imagens? É necessariamente um problema, ou pode ser interessante ter essa possibilidade de escolha? Em termos de percepção, não conseguimos realmente acompanhar duas linhas narrativas distintas e simultâneas, ou é o próprio hábito de esperar outro tipo de relação entre imagem e som - e o conseqüente esforço em estabelecer elos entre as bandas -, que criam o ruído/dificuldade de compreensão?

Vale observar que muitas das imagens que constituem esta sequência são oriundas do “*noticiero ICAIC latinoamericano*” de número 469, cinejornal dirigido por Santiago Alvarez, de 1969⁴⁶⁸. “Os noticieros eram curtas produzidos pelo ICAIC que tinham como objetivo trazer informações locais e internacionais para os cubanos, além de produzir a propaganda do governo”⁴⁶⁹, como escreve Patrícia Machado. A pesquisadora nota que imagens do mesmo *noticiero* do ICAIC circulam nos documentários de Chris Marker que denunciam a situação política vivida no Brasil - os dois episódios de *On vous parle du Brésil (Tortures, 1969 e Carlos Marighela, 1970)* - e, quase uma década depois, também em *Le fond de l’air est rouge (1977)*. Estes são, portanto, alguns dos exemplos de imagens que faziam parte do acervo do ICAIC desde 69, às quais Marker teve acesso, como comenta Guevara em carta à Dirceu citada anteriormente. Algumas destas mesmas imagens dos exilados brasileiros em Cuba foram recentemente retomadas mais uma vez no documentário brasileiro *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2007). Ao serem reapropriadas em *História do Brasil*, essas imagens já tinham um histórico de circulação e denúncia, e continuaram suas trajetórias por discursos distintos após o filme.

Vários temas são debatidos na conversa, a maior parte deles através de comentários curtos e fragmentados, entre eles o monopólio dos meios de comunicação no Brasil, as possibilidades de críticas à própria esquerda na forma como tratou João Goulart ou o Partido Comunista no momento do golpe militar, o lugar do Partido Comunista no momento presente, e as forças políticas atuantes no país. Mas um deles sobressai (perpassando os outros): a reflexão sobre as

⁴⁶⁸ Para mais informações sobre o *noticiero* cubano e as imagens que o compõe, ver “Os índices da derrocada em um noticiero cubano”, em: MACHADO, Patrícia. *Imagens que restam*, Op. cit., p. 128-132.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 129.

possibilidades de desenvolvimento de um novo projeto revolucionário nacional brasileiro. As propostas dos interlocutores, muitas vezes, não convergem. Como sintetiza Cardoso,

de um lado, Medeiros desenha um programa de recomposição das forças revolucionárias (destruídas pela repressão política) em torno do PCB e dos setores progressistas da burguesia e das classes médias; enquanto, de outro lado, Glauber aponta para uma unidade imaginária entre um novo partido (a ser criado), os movimentos religiosos, operários, camponeses, frações do exército, das classes médias e várias organizações políticas.⁴⁷⁰

Além de orientações distintas, o debate levanta outras polêmicas e ambiguidades, mais uma vez, em diálogo com a narrativa do filme até então. Essa questão de um novo projeto para o futuro se impõe primeiramente através de uma pergunta de Glauber:

A sociedade brasileira, colônia portuguesa, colônia europeia, imitação do modelo ocidental nos trópicos deverá seguir o mesmo caminho das sociedades ocidentais? Quer dizer, produzir *blue jeans*, gravata, cachimbo, ou produzir tanga e lança-perfume? Quer dizer, modelos em prática, não é o modelo soviético, que é leninista, stalinista, brejnevista, com suas contradições...

A questão já aponta uma problemática central para Glauber, que é a de encontrar um caminho político alternativo propriamente brasileiro, questionando-se sobre o quão ocidental este deve buscar ser e, ao mesmo tempo, o quão este deve se inspirar de modelos teóricos socialistas existentes, também importados da Europa. O terceiro homem da conversa responde dizendo que o processo revolucionário não pode se desenvolver em uma cultura que “é dependente e subdesenvolvida”. Um pouco adiante é a vez de Medeiros comentar o assunto:

Eu acho que os brasileiros têm que redescobrir e fazer renascer um projeto nacional, têm que redescobrir a sua força, a sua particularidade, redescobrir o núcleo da sua cultura. Isso é um projeto social, político, antropológico geral. [...] Na verdade a situação que se vê é a seguinte: as organizações que partiram para uma radicalização política que foi aquela dos anos 60, tentando imprimir um caráter novo ao processo revolucionário brasileiro, se perderam, se fragmentaram por erros e por tragédias históricas, porque o capitalismo se desenvolvia na época em que se radicalizou a luta. Hoje, quando estamos na estaca zero, a tarefa dos que detêm o projeto até agora – porque quem faz o projeto nacional é o próprio povo em movimento – é recompor o processo histórico e cultural a partir de onde ele foi interrompido... integrando esses setores novos que surgiram, que realmente se descolonizaram por força de toda a tragédia histórica que ocorreu... Você comer a cultura dos outros, é transformar em armas a sua própria prática social...

Atreladas ao comentário de Medeiros estão imagens em movimento de Fidel Castro e Che Guevara fazendo discursos ou travando debates políticos silenciados pela montagem. A banda visual acrescenta, portanto, uma camada ao discurso falado, ao associá-lo à política socialista efetuada e em curso em Cuba, isto é, ressaltando a possibilidade de socialismo americano que

⁴⁷⁰ CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha*. Op. cit., p. 182.

a Revolução Cubana abre para a América Latina. O discurso de Medeiros é claro ao defender que o Brasil, para alcançar a possível revolução brasileira, precisa redescobrir sua particularidade, o que é de fato seu, “o núcleo de sua cultura”. A fala sublinha o dilema identitário tão caro (e profundo) à história do pensamento sobre a cultura brasileira, ao qual se filia o filme como um todo. Esse reconhecimento do “quem sou eu” se faz necessário para a tarefa de criar um novo projeto nacional, após a derrota das organizações revolucionárias dos anos 1960, projeto que deve incluir essas forças derrotadas. Para isso, Medeiros propõe a estratégia oswaldiana: “comer a cultura dos outros”. Podemos nos perguntar: mas que outros? Os outros seriam os integrantes da luta armada brasileira e a ideia do autor é a de incorporar a própria experiência do fracasso na elaboração de um novo projeto revolucionário de esquerda? Pelo contexto da fala, esse outro não parece ser o europeu, ou o ocidental, mas a afirmação não é clara.

Glauber aproveita a deixa do vocabulário digestivo para citar, explicitamente, Oswald de Andrade, através da fala já citada no capítulo anterior: “O único pensamento político avançado que tem no Brasil que eu conheço é o do Oswald de Andrade, porque é o único que produz ideologia”. Ele continua:

E enquanto a economia política e as ciências sociais do Brasil não reencontrarem essa linguagem não vão poder integrar uma coisa na outra. [...] Eu acho que no Brasil tinha que ter um partido nacional popular. Quer dizer, isso significa que tem que ser nacional porque precisa ser nacional, tem que ser verde e amarelo mesmo, porque são as nossas cores, e ao mesmo tempo tem que ser popular revolucionário. O romantismo brasileiro, por exemplo, você vê, a leitura do Brasil é uma leitura econômica e uma alternativa metafórica ao projeto cultural que vai de Gregório de Matos ao tropicalismo... e esse aí procura justamente dar essa alternativa, é a metáfora do projeto.

A fala de Glauber reforça a perspectiva fortemente nacionalista, presente no modernismo brasileiro, que o cineasta considera essencial para se pensar o futuro do país. Ela também reafirma seu compromisso com um projeto político que seja popular e revolucionário. Mas além disso, ao reunir Gregório de Matos, Oswald de Andrade e o tropicalismo em uma mesma linha de pensamento, ou em uma mesma tradição cultural, que seria capaz de metaforizar artisticamente um projeto político, o comentário reitera uma tese presente em diversos textos do autor e no próprio filme: a de que uma nova política brasileira só pode se fazer a partir de um processo de transfiguração do eu – como faz o barroco de Gregório, a antropofagia de Oswald, e o movimento tropicalista das gerações dos anos 60 e 70 – isto é, de uma “razão

antropofágica” capaz de se auto-transfigurar em um *Eu Outro*⁴⁷¹, que não é a anulação do *Outro* ou do *Eu*, mas é necessariamente impuro. Este processo, que reflete uma atitude descolonizadora diante da cultura ocidental, é o que pode levar a uma estética revolucionária nova capaz de se concretizar na prática da sociedade. A intenção de transformar a metáfora em ação, entretanto, pode ser uma utopia – como a própria “estética revolucionária/popular” tropicalista o é, como declara o cineasta no artigo “Das sequoias às palmeiras” – mas ainda assim Glauber parece convencido de que esta deve ser a direção política (e estética) a seguir.

Ao longo desta fala de Glauber, vemos planos de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), de um homem sendo chicoteado por soldados fardados. Em seguida, entra na montagem um impactante plano documental proveniente de *Memória do Cangaço* (Paulo Gil Soares, 1964), no qual vemos as cabeças decapitadas dos cangaceiros integrantes do bando de Lampião, em exposição em uma espécie de vitrine de museu. Ao trazer, de diferentes formas, representações da violência do Estado para a discussão, a banda visual se mantém em um plano concreto de dor e de morte, enquanto a voz do cineasta teoriza sobre o projeto político e cultural que pode levar a sacudir e transformar a realidade.

As certezas sobre a força do irracionalismo popular, do sonho e de um projeto que se faz a partir da razão antropofágica, que não é uma razão cartesiana ou iluminista, mas ritualística, Tupi, ou barroquista, chocam-se no discurso de *História do Brasil*, e na fala pessoal do próprio Glauber, com um projeto marxista de revolução. Glauber declara mais adiante na conversa: “Então essa passagem à idade da razão, a passagem da barbárie capitalista a uma civilização socialista depende dessa prática de massa e é essa feijoada ideológica que vai produzir o banquete do Quarup”. Tal proposta que busca conciliar “idade da razão” e “banquete do Quarup”, Marx e Oswald, não parece, porém, tão simples. Como escreve João Quartim de Moraes em *História do marxismo no Brasil*,

cada uma das fontes teóricas do marxismo (a economia política inglesa, o socialismo francês, a filosofia clássica alemã) era portadora de uma determinada concepção da racionalidade política. A fórmula “socialismo científico” sintetiza esta tríplice derivação. Ela permaneceria presente, com maior ou menor efetividade, no horizonte dos combates inspirados na teoria de Marx e de seus epígonos⁴⁷².

Esse caráter de pretensão de cientificidade ligado a inspiração marxista, da busca pela verdade científica através da razão lógica, ocidental, se afirma em diversos momentos da narração do

⁴⁷¹ Expressão utilizada por Eduardo Viveiros de Castro. Ver CASTRO, Eduardo Viveiros de. Que temos com isso?. In: AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*. Op. cit., p. 15-16.

⁴⁷² MORAES, João Quartim. *A evolução da consciência política dos marxistas brasileiros*. Op. cit., p. 45.

filme como valor a ser alcançado, chocando-se com o enaltecimento – sobretudo na banda visual – da força irracional e revolucionária da magia e do misticismo. A tensão entre o lugar do irracionalismo e a importância da razão para o desenvolvimento das sociedades, e especificamente da sociedade brasileira, também cruza *História do Brasil*. Questão que se soma a já mencionada discussão sobre as diferentes apreciações do filme em relação a formas variadas de irracionalismo presentes na cultura brasileira. O conflito entre razão e emoção, lógica e magia, entre o racionalismo da fala da narração e o caos das imagens, porém, fica no ar e não se resolve no filme ou na conversa entre os cineastas.

Ao fim da conversa, entra o último comentário musical, sequência final de *História do Brasil*. Primeiramente ouvimos um coro de mulheres acompanhado de tambores, canto ritualístico do candomblé (extraído de *Barravento*). O canto é associado a cenas filmadas do Festival da Canção: planos de cantores no palco, assim como da multidão de jovens que os assiste animadamente, carregando bandeiras, dançando e batendo palmas. As imagens de efervescência da juventude, que sabemos se tratar de um importante espaço de resistência artística e política à ditadura, contrastam com o canto ritualístico e, em seguida, com o batuque do que parece ser uma bateria de escola de samba, apesar de haver em determinados momentos uma sincronização entre os movimentos dos corpos e os ritmos das músicas. A montagem visaria trazer, simultaneamente, aspectos distintos da riqueza cultural do Brasil? A banda visual corta para imagens filmadas de praias do Rio de Janeiro, de banhistas, e de coqueiros ao vento, acompanhadas na trilha sonora por *Águas de Março*, cantada por Tom Jobim. Imagem e som, agora em sintonia, evocam claramente a importância da bossa nova.

Interrompendo o panorama cultural alegre, tranquilamente mostrado, *História do Brasil* passa para planos de presidiários e de pacientes nos leitos de um hospital precário, na maior parte proveniente de *Maranhão 66* (Glauber Rocha, 1966). O conjunto de planos apresentam um retrato da pobreza e miséria brasileira, associados a uma trilha sonora patriótica: a ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes (1870) – até hoje tema do programa de rádio diário oficial do governo federal, *A voz do Brasil* – e o *Hino Nacional*. Destaca-se nesta sequência, a compilação de olhares para a câmera de pessoas muito jovens: dos detentos sem camisa, de uma mulher cuja magreza é extrema e podemos ver os ossos dos braços, de uma adolescente negra coberta por um lençol. Os olhares se direcionam à nós espectadores e se acumulam. A força do olhar para a câmera nos lembra da existência do fora de quadro, ao quebrar a quarta parede das ficções cinematográficas, das pinturas românticas, ou mesmo dos filmes de atualidades e imagens documentais de caráter jornalístico, nas quais a câmera passa despercebida. O olhar nos lembra

que há uma relação que se instaura ali, entre quem filma e quem é filmado, mas mais do que isso, neste caso, convoca a presença do espectador que vê. Através da montagem, esses indivíduos particulares nos olham e apelam à responsabilidade de quem os percebe. Aqui estão as imagens de uma realidade atual da qual fazemos parte, o que você faz diante delas? Esta parece ser a questão colocada pelo filme.



Fig. 24: Fotogramas de *História do Brasil*, planos provenientes do documentário de Glauber Rocha *Maranhão 66*.

Fechando o último comentário musical⁴⁷³, ouvimos uma ópera, cantada por um coro e uma solista feminina. À música, associam-se, primeiramente, planos filmados de uma partida de futebol, em um estádio. Depois de um plano geral da arquibancada lotada, com grandes bandeiras ao vento, vemos planos abertos e de conjunto de um homem de pé, no meio da torcida sentada, que grita energicamente para os outros e joga dinheiro para cima. Os planos, silenciados, são provenientes do filme ficcional *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965). Se destaca a indignação do personagem, que é repercutida pela música dramática. O discurso inflamado do homem em um estádio, assemelha-se a um caloroso discurso político. Em seguida, vê-se planos de jogadores em campo, como Pelé e Garrincha. Corridas, dribles e cortes de imagem constroem um jogo rítmico com a ópera, sendo atribuída ao futebol certa aura mística, de religiosidade. Vemos, então, um jogador machucado que agoniza no gramado. A imagem, até hoje corriqueira, de um jogador que expõe ou encena eloquentemente sua dor, é teatralizada pela música. Seu sofrimento é levado a sério e potencializado, ganhando um status, simbólico, de imagem trágica. Enquanto a ópera segue, a imagem corta para o plano, mudo, de pouco mais de trinta segundos, de um torcedor que fala com entusiasmo, diante de um microfone⁴⁷⁴. Aqui, a montagem reutiliza o recurso da “falsa dublagem”, através da associação de um rosto que fala sem voz e de uma voz, no caso, um canto, sem imagem. O efeito que tal montagem vertical produz é, porém, diferente do da sequência inicial do filme, do homem que é entrevistado no leito de um hospital enquanto ouvimos a voz informativa do narrador. Para além do estranhamento provocado, aqui a falsa sincronia produz um efeito poético. Apesar das evidentes disjunções, a começar pelo fato de vermos um homem e ouvimos uma mulher, ou de vermos

⁴⁷³ É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3G: *HB* – Seq. Final.

⁴⁷⁴ Trata-se de um plano proveniente do filme *Subterrâneos do Futebol*, de Maurice Capovilla, 1965.

uma imagem popular e ouvirmos uma música erudita, há uma correspondência entre a dramaticidade e energia da fala e da música. Em um jogo simultâneo de associação e dissociação empreendido pela montagem, temos a impressão de que o homem canta ou de que a ópera é seu grito. E não é qualquer ópera que ouvimos, trata-se de *Invocação em defesa da pátria*, composta por Heitor Villa-Lobos, em 1943, cuja letra é baseada em texto do poeta modernista Manuel Bandeira. Eis o que canta a voz da soprano feminina enquanto vemos o homem falar e gritar com paixão: “Preservai o horror da guerra / Zelai pelas campinas / Céus e mares do Brasil / Tão amados de seus filhos”⁴⁷⁵.

O canto-cívico da mulher através da montagem vira lamento e reivindicação do homem, uma prece pelo Brasil – oração de Villa-Lobos, do homem, da mulher, do próprio filme. Através de uma “linguagem de lágrima e mudo sofrimento”⁴⁷⁶, como sugere o manifesto “Eztetyka da fome”, a montagem onírica da sequência evidencia que “o sonho é o único direito que não se pode proibir”⁴⁷⁷ e que “o irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário”⁴⁷⁸, da “Eztetyka do sonho”. As escolhas estéticas, como defende tantas vezes Glauber, metaforizam na montagem um projeto que é político.

A ópera segue dramatizando as imagens: vemos curtos planos de brigas da torcida que culminam com a invasão de torcedores no campo. Por fim, planos de um vulcão em erupção. No canto ouvimos: “Santo amor da liberdade / Concedei a essa pátria querida / Prosperidade”. Entra a cartela de “fim”. *História do Brasil* termina, desta forma, evocando, também metaforicamente, o enfrentamento através da violência, a insurreição popular, aspectos que a narrativa procurou ressaltar ao longo de *História do Brasil*, e que Glauber deseja e evoca expressamente em muitos de seus filmes, desde *Barravento* (Glauber Rocha, 1962).



Fig. 25: Fotogramas de *História do Brasil*. À esquerda e ao centro: torcedor que fala após partida. Plano extraído do filme

⁴⁷⁵ Trecho da letra de *Invocação em defesa da pátria*, ópera para solista, coro e orquestra de Heitor Villa-Lobos, 1943.

⁴⁷⁶ ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome 65. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit., p. 64.

⁴⁷⁷ ROCHA, Glauber. Eztetyka do sonho 71. In: *Revolução do Cinema Novo*. Op. cit., p. 251.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 251.

Subterrâneos do futebol (Maurice Capovilla, 1965). À direita: vulcão em erupção. É possível ver esta sequência de *História do Brasil* no dvd em anexo, item 3G: HB – Seq. Final.

O plano do vulcão em erupção é uma metáfora da explosão social desejada e esperada, imagem da revolta. É, também, uma imagem da própria história tal como vista pelo filme: a história como conflito, feita por irrupções, pelo impensado que se forma subterraneamente até, finalmente, estourar. Mais uma vez, o filme mescla a violência, e a própria história, à não-racionalidade. Trata-se do “irracional da história”, como afirma Bertrand Ficamos. Voltamos à frase de Glauber em “Eztetyka do sonho”:

A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível. Mas a revolução deve ser uma impossibilidade de compreensão para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender.⁴⁷⁹

As forças de transformação latino-americanas não são apreensíveis pelo discurso, elas estão nas manifestações místicas, no não-dito, nos subterrâneos. Trata-se de uma tese presente em outros filmes e textos de Glauber. *Barravento*, por exemplo, se inicia com uma cartela na qual o significado da palavra-título do filme é explicado: “‘Barravento’ é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças”. “Barravento”, se traduzido em imagem, poderia ser representado pelo vulcão em erupção.

A visão da história como conflito imprevisível, assim como o desejo pela reação violenta, porém considerada legítima das classes oprimidas, costumam estar acompanhadas na obra glauberiana por outra questão, que é: porque a explosão não acontece? O que falta? Porque não reagimos? Ou melhor, porque as classes populares diante de toda a opressão a qual estão submetidas não se revoltam? Estas indagações são colocadas de formas diferentes e, frequentemente, ambíguas ao longo da filmografia de Glauber. Firmino, protagonista de *Barravento*, tenta extrair os pescadores de sua comunidade da passividade e impeli-los à revolta. Com a impossibilidade de fazê-lo por vias racionais (do convencimento), ele rompe com a estabilidade do grupo por vias místicas, conspirando para que a regra fundamental imposta por Iemanjá, deusa das águas, seja quebrada. O jovem e belo Aruã, eleito como protegido da deusa do candomblé, deveria manter-se virgem, para que Iemanjá continuasse a proteger a comunidade de pescadores. Firmino, com a ajuda de Cota que assedia o rapaz, consegue provocar a quebra do encanto. Sem a proteção da deusa o mar será impiedoso e não haverá mais

⁴⁷⁹ Ibid., p. 250.

peixes. Eis o plano de Firmino: com a fome, não poderá haver alternativas além de reagir: “a barriga precisa doer mesmo, porque quando tiver uma ferida bem grande, então todo mundo grita de vez”, é uma das frases do personagem. Mas ainda assim, a comunidade decide tentar resolver o problema buscando recompensar a deusa. *Antonio das Mortes*, de forma análoga, matador profissional de cangaceiros e responsável pela chacina da comunidade religiosa que seguia o beato Sebastião em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, também age seguindo uma ética particular: mata pois não pode “viver descansado com essa miséria” e almejando acelerar o processo de uma grande guerra no sertão brasileiro⁴⁸⁰. Ambos os personagens usam, portanto, da violência com o intuito de gerar violência revolucionária. Eles não veem outra saída. Já Corisco, personagem que proclama a célebre frase: “mais fortes são os poderes do povo!”, apela à violência radical e sem escrúpulos como forma de resistência a uma sociedade opressora. Como diz Antônio das Mortes, ele mesmo e Corisco se espelham, e “são a mesma coisa”. Já o personagem do poeta e jornalista Paulo Martins, em *Terra em Transe*, desta vez um personagem intelectual e não popular, trata da questão da espera pela insurreição do oprimido a partir de outra perspectiva. Paulo exterioriza a ambiguidade do lugar do intelectual que está do lado da revolução e do povo, mas ao mesmo tempo, não o compreende e menospreza, como é possível perceber em cenas em que Paulo age de forma autoritária com o líder popular Felício.

Apesar de sua drástica diferença estética em relação ao resto da filmografia de Glauber Rocha, *História do Brasil* é coerente com aspectos cruciais que perpassam sua obra, notadamente, a aspiração pela violência do oprimido como saída para o impasse da desigualdade brasileira. Ao catalogar as revoltas do passado até chegar nas do tempo presente, o filme pretende conscientizar, instigar o sonho por mudança, e assim gerar raiva e violência concretas, chegar ao sonho de uma revolução popular brasileira, sonho do próprio Glauber e, possivelmente, de Medeiros. De certa forma, *História do Brasil* reafirma a visão esperançosa da História de *Deus e o Diabo*, ao atualizar documentalmente a tese de que “o povo brasileiro encontra dentro de seu próprio passado a experiência inspiradora capaz de afirmar a vocação do oprimido para a liberdade”⁴⁸¹, bem descrita por Ismail Xavier. É essa experiência inspiradora da história que o filme visa construir, mas sem ilusões de que a revolução esteja próxima de se concretizar. “A violência revolucionária” não está “na agenda da nação”⁴⁸², como no filme de 1964, mas é um

⁴⁸⁰ Fala do personagem Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964): “Um dia vai ter uma guerra grande nesse sertão, uma guerra grande, se a cegueira de Deus e do Diabo [...] e para que essa guerra comece logo eu, que já matei Sebastião, vou matar Corisco, e depois morrer de vez”.

⁴⁸¹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Op. cit., p. 35.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 35.

sonho ainda distante. Não há qualquer certeza de que o vulcão explodirá, mas segundo a perspectiva do filme, esta continua sendo a única saída, e o horizonte de esperança.

4. Triste Trópico: A dor e a festa, entre o passado e o presente

“Retire o centro e terá um universo”⁴⁸³

4.1. Ficções de memória: narrativas em séries

Diferentemente de *História do Brasil*, *Triste Trópico* tem como fio condutor uma história ficcional, centrada na trajetória de um personagem: o doutor Arthur. O enredo, que parte de fontes documentais e antropológicas, começa mais inteligível e, progressivamente, se torna cada vez mais absurdo e digressivo, sem nunca, entretanto, perder completamente de vista o seu protagonista. Vejamos, rapidamente, em que consiste tal história e como ela está organizada na narrativa composta por Arthur Omar. Os primeiros dez minutos do filme são dedicados a certas apresentações: do personagem, da região onde se passa a história, dos créditos, da proposta do filme, assim como dos diferentes materiais reunidos (as múltiplas séries da montagem).

A parte introdutória resume a trajetória do protagonista. Doutor Arthur Álvares Nogueira, “nascido em 1892 e morto em 1946”, se forma em medicina em Paris e, em 1925, volta da Europa para atuar como médico no interior do Brasil, mais especificamente, na fictícia Zona do Escorpião. Frases do narrador, como: “O exotismo discreto de suas boas maneiras lhe confere um grande magnetismo pessoal, facilitando a tarefa de fazer amigos e influenciar pessoas”, já demonstram que, desde o início do filme, o caráter biográfico e a função tradicional da narração são subvertidos por elementos da própria construção textual. Neste caso, seguindo uma inspiração oswaldiana, o texto opera uma inversão de perspectivas entre centro e periferia, entre o que é comumente considerado pela cultura ocidental como normal ou excêntrico, ao julgar como exóticas as boas maneiras europeias de Dr. Arthur. É, no entanto, sobretudo através da criativa montagem (vertical) – que se efetua a partir da relação da banda sonora com as imagens heterogêneas – que o filme marca, de saída, sua postura irônica, irreverente e experimental.

Em relação à apresentação do próprio filme, algumas frases do texto tratam efetivamente do seu enredo e motivações, enquanto outras dão falsas pistas de como este se constitui. O narrador diz, por exemplo, que “nenhum fato marcante indicava a trajetória fantástica que (Dr. Arthur) percorreria após sua volta ao Brasil. Aqui, no espaço de poucos anos, se tornaria o centro de

⁴⁸³ “Retire o centro e terá um universo” é o subtítulo de uma das séries de fotografias da *Antropologia da face gloriosa*, de Arthur Omar (São Paulo: Cosac e Naify, 1997) e epígrafe de seu livro *Antes de Ver* (São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003).

fenômenos de fanatismo e messianismo social, semelhante aos messias indígenas do período colonial”. A afirmação sintetiza o enredo que está ainda por vir e revela sua conexão com o período colonial no Brasil. Ao mesmo tempo, a voz do comentário também fornece informações falsas, como a de que o filme “foi baseado em depoimentos orais e em documentos filmados pelo próprio doutor Arthur, recentemente liberados pela viúva, senhora Grimanesa Le Petit”, ou de que o personagem, com sua câmera de filmar, “registra episódios da vida familiar durante 20 anos”, e que “alguns desses filmes estão incluídos neste filme”. Como sabemos, não são estas as fontes orais e documentais de *Triste Trópico*, e o filme de família realizado por um Arthur verdadeiro – o avô do cineasta – que encarna o personagem ficcional na montagem, não contém uma progressão temporal. Os personagens que figuram nas filmagens dos anos 1930 têm sempre a mesma aparência e idade.

A montagem desta primeira parte também apresenta alguns dos temas de interesse centrais à narrativa, tal como a temática nacional (o interesse por pensar o Brasil / a realidade brasileira), a viagem ou, ainda, o messianismo indígena. O “Brasil” se faz presente, por exemplo, através da imagem da bandeira Pau-Brasil, do destaque dado ao modernismo brasileiro, da delimitação do espaço da história no Brasil ou da trilha sonora que, pontualmente, canta o país. Já a temática da viagem é colocada no filme através da descrição dos deslocamentos do doutor Arthur (de São Paulo a Paris e de Paris a Rosário do Oeste), da menção à “busca do paraíso” e aos deslocamentos indígenas, ou do destaque dado aos planos de um filme antigo de um trem em movimento que perpassa montanhas, planos acompanhados de uma cartela que – no estilo da poesia concreta, com as palavras formando desenhos no espaço –, especifica: “Imagem de Trem: Paris – Poços de Caldas”. A referência ao messianismo indígena, por sua vez, é convocada nesse primeiro momento, sobretudo, pela narração, assim como por algumas gravuras, cantos indígenas e imagens de foliões do carnaval carioca, que evocam os índios.

Após as primeiras sequências introdutórias, o narrador nos fala, por meio de paródias, sempre com um toque absurdo e *nonsense*, da adaptação de doutor Arthur na região na qual se instalou, a Zona do Escorpião. Lá, ele “precisou acostumar-se a comer carne humana dos inimigos”, desenvolveu as “pílulas do Doutor Arthur”, colaborou com os jornais da região e criou um almanaque nos “moldes do almanaque de Bristol ou Capivarol” para anunciar seus medicamentos. O almanaque tem especial destaque neste trecho (fig. 26), assumindo papel central tanto na banda visual quanto no discurso do narrador, que lê diversas cartas de leitores sobre os miraculosos efeitos das pílulas.



Fig. 26: Fotogramas de *Triste Trópico*: reprodução de páginas ou trechos de almanaques dos anos 1930/1940.

Logo em seguida a história muda de rumo, abandonando sua progressão temporal. Uma cartela textual anuncia: “O Nascimento da Tragédia”. A citação do título da célebre obra de Nietzsche marca o início da virada mágica da história do Doutor Arthur. A partir daí as “alterações de ordem física e mental” que acometem subitamente o protagonista começam a ser anunciadas. Vejamos, mais detalhadamente, a construção da sequência que abre esta parte do enredo ficcional, dedicada aos sintomas que o protagonista apresenta.

“Doutor Arthur era feliz, sentia-se um inovador, mas forças desconhecidas começaram a sabotar a sua vida sentimental”, diz o narrador. Entra uma música de suspense que continua como pano de fundo ao longo da sequência. A voz continua: “No começo foi uma simples incapacidade de atuar agressivamente”. Na banda visual, vemos uma fotografia de bonecas velhas desmontadas, sem as pernas, e uma cartela textual que informa uma data: “15 de abril”. Entram fotografias de uma escultura de uma enorme tesoura, com outra grande escultura em formato de mão ao fundo, enquanto ouvimos: “Disse a si mesmo como teria dito a um leitor de almanaque: esse seu nervosismo, essa dorzinha de cabeça que o atormenta, todas essas ideias negras que o martirizam, indicam que os seus intestinos estão precisando de um corretivo”. Na trilha sonora, uma bateria faz uma pontuação cômica, típica de números de circo ou de esquetes de comédia. No final da frase, a banda visual corta para a fotografia em preto e branco de parte do corpo de uma mulher nua, que coloca a mão sobre a barriga; em seguida, vemos a fotografia de um objeto envolto num cobertor e amarrado com um barbante. Trata-se de um corpo? Uma estátua? Ouve-se o barulho de um tiro. Sobre uma tela vermelha, pisca a gravura de um leão que segura uma espada, imagem aparentemente simbólica e de caráter religioso. A voz retoma a narração:

Mas a 25 de Abril começaram sintomas estranhos, coincidindo com inesperados fenômenos atmosféricos: agulhadas pelo corpo, suores frios, ansiedade intensa, diarreia matinal. Imediatamente perde a sua capacidade de distinguir os treze sabores comerciais do café. Cruza o céu da Zona do Escorpião o mesmo cometa a que em 1577 se atribui a perda de El Rei Sebastião. O astrônomo engenheiro Paleta de Navarra e Rocafull comenta: esse cometa cada ano sai pior.

Como é possível perceber, o texto torna-se, agora, ainda mais surrealista, e começa a apresentar digressões, cada vez mais numerosas, sobre outros personagens (geralmente, históricos), extremamente fugazes, citados em frases soltas pelo narrador, como é o caso de “Navarra e Rocafull”⁴⁸⁴. Associada à fala, vê-se a seguinte sequência de imagens: um desenho morfológico de um esqueleto humano; uma fotografia de uma estátua de pedra de um santo que carrega o Menino Jesus; uma fotografia que foca o sexo de uma mulher sentada, na qual vemos um pedaço de sua barriga e pernas (o sexo ficando na sombra); e outra fotografia em preto e branco do corpo de uma mulher nua deitada, imagem que, depois de uma fusão, é estilizada, de forma que passamos a vê-la com riscos e arranhões. Na trilha sonora, entra uma música experimental, psicodélica, enquanto pisca na banda visual um novo símbolo misterioso, seguido do plano filmado de um homem mascarado e coberto por um lençol vermelho que, encostado em uma parede, encara a câmera com ar cansado⁴⁸⁵ (fig. 27).



Fig. 27: Fotogramas de *Triste Trópico*, seguindo a ordem da sequência. É possível ver a sequência no *dvd* em anexo, item 4A: *TT* – O nascimento da tragédia.

Todo o trecho que, de modo geral, descreve os sintomas estranhos e mágicos apresentados por doutor Arthur é marcado por indicadores temporais que localizam datas e horários específicos e criam uma curiosa e artificial progressão temporal na narrativa. Artificial pois não há de fato nenhuma evolução ou conexão entre os sintomas descritos, que parecem aleatórios e sem sentido, mas apenas pontuações de datas e horários que se sucedem: 15 de abril, 25 de abril, 1º de maio, 15 de maio, final de maio, meio-dia, 10 de julho... A progressão temporal culmina com a leitura integral do poema “*La cogida y la muerte*” (“A captura e a morte”, Federico García Lorca, 1934), em voz *off*. O poema é lido em espanhol e em tom solene e trágico, por

⁴⁸⁴ Melchor de Navarra y Rocafull (1626-1691), duque de Palata, foi um militar e político espanhol, que chegou a ser vice-rei do Peru entre 1681 e 1689.

⁴⁸⁵ Ver a sequência no *dvd* em anexo, item 4A: *TT* – O nascimento da tragédia.

um outro narrador que entra somente neste momento do filme. “*A las cinco de la tarde / Eran las cinco en punto de la tarde*”, dizem os primeiros versos. Em síntese, o poema narra um conjunto de situações que acontecem, simultaneamente, “*a las cinco de la tarde*”, verso que se torna um refrão, repetido continuamente, como uma ladainha. Os acontecimentos narrados são permeados de “*agonía*”, “*gangrena*” e “*muerte*”. O efeito do poema é o de paragem do tempo, que deixa de evoluir, e permanece preso às “*terríveis cinco horas da tarde*”. “*Eran las cinco en todos los relojes!*”. A sensação provocada se insere no filme como mais uma brincadeira em relação ao tempo, manipulado pela montagem de diversas formas.

A partir da sequência do poema, *Triste Trópico* inclui outras indicações temporais variadas ao longo de sua narrativa, através de cartelas e da narração – “1500”, “1549”, “passam-se cinco anos”, 1910, “a 1º de janeiro”, “1558”, “no último dia”... –, sem haver, efetivamente, qualquer preocupação em construir uma progressão temporal na narrativa. A noção de cronologia ou linearidade temporal se perde e esses marcos se acumulam sem cumprir sua tradicional função de organizar a narrativa, mas ao contrário, embaralhando-a ainda mais. Nota-se, entretanto, pela repetição de datas provenientes do século XVI, o paralelo que elas estabelecem entre o período colonial, notadamente o messianismo e a peregrinação Tupi-Guarani desse período histórico, e o enredo ficcional, contribuindo para a construção da rede de temporalidades do filme.

O resultado de todos os estranhos sintomas vivenciados por doutor Arthur, expostos a partir de descrições que se proliferam ao longo de aproximadamente 10 minutos, é a grande transformação do personagem, que se torna, ele mesmo, um líder messiânico e missionário. Como diz o narrador: “Dr. Arthur abandonou pátria e residência para pregar sobre os climas mais nocivos da zona tórrida”. A maior parte do filme, em termos do enredo ficcional, é dedicada ao messianismo do protagonista. Entretanto, a partir de então, o fio narrativo torna-se extremamente frágil e tênue, enquanto as digressões sobre outros personagens, datas, ou acontecimentos variados e de diferentes séculos, se generalizam. O texto da narração se descentra de vez. É possível compreender, apesar de tudo, que Dr. Arthur e seus seguidores empreendem um movimento de migração (“Certo dia a migração teve início, o bando procurava refazer um percurso centenário do messianismo Guarani, em direção à Santa Cruz, ao norte da Zona do Escorpião”). Apesar das constantes digressões, essa trajetória (ou viagem) é regularmente pontuada no filme por palavras ou frases que mantêm este tema presente no discurso:

A caminhada era longa, mesmo fatigado, o grupo ainda parava para dançar, cantar e jejuar, seguindo os rituais com minúcias.

Durante a travessia praticavam o aborto e o infanticídio e se envolviam em loucas discussões sobre como se deve interpretar a ceia. Ao atravessar grandes propriedades rurais, Doutor Arthur precisava punir certos peregrinos que queriam matar e comer todas as crianças batizadas que encontravam pelo **caminho**.

Chegando em Santa Cruz, para impressionar, manda construir um casebre atapetado de veludo vermelho com pias de cristal.

As descrições, compostas, sobretudo, de recortes, alterações e misturas de relatos europeus do século XVI, provenientes do livro de Alfred Métraux, *A religião dos Tupinambás*, fazem, frequentemente, um paralelo entre a vida de Doutor Arthur e supostos costumes de etnias ameríndias. Assim, o texto da narração transfere características e eventos históricos relativos às etnias Tupi-Guarani, abordados na obra de Métraux, à história do personagem central. Já na parte final do enredo de *Triste Trópico*, compreendemos ainda que é desencadeada uma guerra contra o grupo de doutor Arthur, e o filme chega ao seu clímax com a sequência final da morte do personagem, cujos motivos, no final das contas, “nada tinham a ver com as lutas”.

Em breves parágrafos, a história do filme pode ser toda resumida. Entretanto, outras camadas narrativas se fazem presentes em *Triste Trópico*, que não pode ser reduzido ao seu enredo ficcional. Como anteriormente comentado, desde o início a montagem apresenta suas séries de imagens, nas quais predominam: filmes e fotografias de família dos anos 1930 (em preto e branco); filmagens coloridas e contemporâneas do carnaval de rua do Rio de Janeiro e, em menor quantidade, da folia de reis (anos 1970); gravuras históricas (sépia avermelhadas), feitas entre os séculos XVI e XIX; páginas coloridas de almanaques e revistas dos anos 1930-1940; fotografias contemporâneas em preto e branco, de autoria do próprio Arthur Omar; cartelas de textos; entre outros materiais de aparição pontual, como fotografias de capas de livros. Essas diferentes imagens que vão e vêm na montagem formam por sua vez, ao longo do filme, a partir da repetição de determinados motivos que perpassam os diferentes tipos de materiais, outras séries temáticas. Por exemplo, figuras de seres fantásticos ou sobrenaturais – sejam eles monstros, anjos ou palhaços – são representadas de variadas maneiras, tanto pelas imagens de carnaval – através das fantasias e caracterizações carnavalescas dos foliões –, quanto por gravuras históricas, desenhos e charges, ou por fotografias atuais de antigas estátuas europeias. Assim como o motivo da “mulher” – das representações do corpo e rosto feminino – é constantemente reiterado na montagem, seja a partir de fotografias dos anos 1970, das publicidades dos almanaques dos anos 1930 e 1940, de fotografias de família (1930) ou dos primórdios do cinema (do final do século XIX). É possível citar outras séries temáticas

transversais que cruzam materiais de diferentes temporalidades e suportes, como a que evidencia o tema da violência, ou as que reúnem determinados motivos, como a representação dos índios, de símbolos religiosos e místicos e de figurações do corpo e da morfologia humanas.

Dada a estrutura acumulativa da montagem, é difícil analisar as sequências de *Triste Trópico* isoladamente. O exemplo do trecho descrito acima (do “Nascimento da Tragédia”), que, para falar dos sintomas de doutor Arthur, reúne símbolos religiosos, fotografias de mulheres nuas, desenho morfológico e “fantasma” carnavalesco, é emblemático desta dificuldade. Não é fácil identificar sentidos imediatos a partir das relações estabelecidas entre imagem e som ou entre duas imagens justapostas, as associações parecendo, muitas vezes, aleatórias. Porém, ao longo da montagem, conforme essas imagens vão sendo identificadas pelo espectador a determinados conjuntos temáticos do filme, elas ganham outras camadas de significação.

Há, portanto, na montagem de *Triste Trópico*, tanto séries de materiais (fotografias, almanaques, filme de carnaval, filme de família, gravura histórica etc), quanto “séries de séries”, retomando aqui um vocabulário foucaultiano⁴⁸⁶. Trata-se de duas diferentes dimensões de séries, uma estética e outra temática, ambas verticais e como que virtualmente presentes na montagem o tempo todo. As séries temáticas, sobretudo, são centrais para a construção de outros estratos narrativos e da produção de pensamentos através da montagem. De modo geral, elas trabalham com as questões da identidade e da alteridade, sendo o travestimento próprio do carnaval um elemento fundamental nesse jogo de *é e não é*, do *eu/outro*, empreendido pelo filme. Os temas/motivos se somam, formando espécies de coleções, ou painéis virtuais, percebidos, sentidos e lidos pelo espectador do filme.

Parece fazer mais sentido desenvolver a análise de *Triste Trópico*, portanto, não a partir da ordem do próprio filme (como foi o caso no estudo de *História do Brasil*), mas respeitando, justamente, as séries temáticas, transversais, que ele compõe. Dessa forma, o presente estudo sobre a montagem e a narrativa histórica do filme de Arthur Omar busca considerar seu descentramento e verticalidade fundamentais. Afinal, a série do enredo ficcional, já descrito acima, é a única que mantém certa linearidade. Apesar de empreender a análise de forma transversal, buscaremos também apoiá-la em exemplos de sequências concretas, sem abstrair a

⁴⁸⁶ Ver FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

sequencialidade sobre a qual o filme está efetivamente construído, sua montagem misturando constantemente as múltiplas séries estéticas e temáticas que constrói.

Ao refletir sobre o tipo de narrativa aberta, não causal, que essas séries desencadeiam, é possível pensar em uma filiação de *Triste Trópico* com um projeto de “saber-montagem” (*savoir-montage*), ou “conhecimento pela montagem” (*connaissance par montage*), descrito por Georges Didi-Huberman para analisar o trabalho pioneiro do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929), conhecido como fundador da iconologia. Como escreve Didi-Huberman, “inventar um *saber-montagem* era [...] renunciar a matrizes de inteligibilidade, quebrar seculares salvaguardas (*garde-fous*). Era criar, com esse movimento, com essa nova *allure* do saber, uma possibilidade de vertigem”⁴⁸⁷. Trata-se de um saber que se faz a partir do estabelecimento de relações, comparações e aproximações entre imagens, do arquivamento de materiais e da organização dos mesmos em séries. O *Atlas Mnemosyne*, eterno *work in progress*, que Warburg inicia em 1924 e que permanece inacabado com sua morte, em 1929, é uma obra exemplar e inaugural desse saber-montagem não verbal. Etienne Samain apresenta uma breve descrição sobre a forma de apresentação da obra:

Com *Mnemosyne*, Aby Warburg [...] pretendia firmar sua procura de entendimento das culturas humanas. A obra [...] agrupava da ordem de 79 painéis, reunindo umas 900 imagens (principalmente fotografias em P&B). Todas são *reproduções* (de obras artísticas, de pinturas, de esculturas, de monumentos, de edifícios, de afrescos, de baixo-relevos antigos, de gravuras, de *grisailles*, de iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas com efigies) que [...] Warburg organizava, *montava* (não necessariamente numa ordem linear de leitura, mas à maneira de peças capazes de serem deslocadas a todo o momento) sobre painéis de madeira (de 1,5m x 2m), recobertos de tecido *preto*. Instalava, então, esses quadros de imagens nas ilhargas de sua biblioteca elíptica para que as imagens pudessem entrar em diálogo, se pensar entre si, no tempo e no espaço de uma longa história cultural ocidental; para que pudessem também ser observadas, relacionadas, confrontadas na grande arquitetura dos tempos e das memórias humanas. A história da arte tradicional transfigurava-se em uma antropologia do visual.⁴⁸⁸ (grifos do autor)

Vale ressaltar que o objeto de interesse de Warburg era, particularmente, a formação do estilo da Renascença europeia, a partir de sua relação com o repertório formal da antiguidade. Fundado sobre um material iconográfico, “*Mnemosyne* propõe antes de tudo um inventário de

⁴⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Savoir-mouvement, L’homme qui parlait aux papillons*. In: MICHAUD, Philippe. *Aby Warburg et l’image en mouvement*. Paris: Éd. Macula, 2012, p. 12-14. Trad. nossa. Texto original: “Inventer un *savoir-montage*, c’était [...] renoncer à des matrices d’intelligibilité, briser des séculaires garde-fous. C’était créer, avec ce mouvement, avec cette nouvelle « *allure* » du savoir, une possibilité de vertige. [...] C’est un chant tourbillonnaire et centrifuge”.

⁴⁸⁸ SAMAIN, Etienne. As “*Mnemosynes(s)*” de Warburg: Entre antropologia, imagens e arte, *Poiésis*, Niterói, n.17, Jul. 2011, p. 36.

pré-figurações antigas que tenham contribuído, na época do Renascimento, a forjar o estilo da representação da vida em movimento”⁴⁸⁹, escreve Warburg em sua introdução ao Atlas, de 1929.

Didi-Huberman descreve o Atlas *Mnémosyne* como uma “ferramenta para recolher ou ‘colher amostras’ (*échantillonner*), através de imagens interpostas, do grande caos da história”⁴⁹⁰. Retomando um vocabulário de Deleuze e Guattari, o historiador da arte francês complementa que o que atlas faz é estabelecer “recortes no caos”, traçar sobre eles “planos secantes”, mas mantendo-se sempre em seu limite, na fronteira entre os *astra* (os conceitos) e os *monstra* (o caos)⁴⁹¹. Com o Atlas, Warburg instaura, portanto, um saber no qual “as infinitas possibilidades de correspondência entre imagens constroem um pensamento movente, irreduzível à ordem do discurso e às visões teleológicas”⁴⁹², como escreve Tadeu Capistrano. Proposta de saber e pensamento a partir da montagem que pode ser também relacionada a outros autores, como ao próprio Walter Benjamin – paralelo que Didi-Huberman aponta e desenvolve em diversos de seus textos⁴⁹³.

No artigo “Échantillonner le chaos”, Didi-Huberman também aproxima Warburg de pensadores e artistas ligados ao romantismo europeu do século XIX, destacando especialmente Goethe e Goya. De Francisco Goya, Didi-Huberman evoca, para fazer um paralelo com Warburg, suas séries de gravuras intituladas *Los Disparates*, *Los Caprichos* e *Los Désastres de la Guerra*, realizadas entre o final do século XVIII e início do século XIX.

Colher amostras do caos, efetuar recortes neste para trazer à tona – como na rede do pescador ou como na exumação empreendida pelo arqueólogo – conjuntos de imagens, tornar tudo isso visível em planos ou pranchas de consistência visual: eis o que poderia se perceber segundo três maneiras que Francisco Goya inscreveu,

⁴⁸⁹ WARBURG, Aby. *L'atlas Mnémosyne*. Paris: l'Écarquillé/ Institut national d'histoire de l'art, INHA, DL 2012, p. 54. Trad. nossa. Texto original: “Fondée sur ce matériel iconographique dont les reproductions composent le présent atlas, ‘Mnémosyne’ propose avant tout un inventaire de préfigurations antiques ayant contribué, à l’époque de la Renaissance, à forger le style de la représentation de la vie en mouvement”. Um pouco adiante no texto, Warburg complementa sua intenção com o projeto: “Ce projet a pour ambition de proposer un inventaire des empreintes primitives identifiables qui exigeaient de chaque artiste qu’il choisisse entre le rejet et l’assimilation psychique de cette masse d’impressions qui s’imposait doublement à lui”.

⁴⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l’atlas photographique de la Grande Guerre. *Études photographiques*, n.27, 2011, p. 7.

⁴⁹¹ Ver Ibid., p.12. O autor cita o vocabulário desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari para pensar as funções da arte, no livro *O que é filosofia?* (São Paulo: Editora 34, 2010).

⁴⁹² CAPISTRANO, Tadeu [Orelha do livro]. In: In: MICHAUD, Philippe. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

⁴⁹³ Didi-Huberman desenvolve um paralelo entre Warburg e Benjamin, por exemplo, no artigo “Échantillonner le chaos” (Op. cit.), no prefácio “Savoir-mouvement, L’homme qui parlait aux papillons” (In: MICHAUD, Philippe. *Aby Warburg et l’image en mouvement*, Op. cit.) e, especialmente, na obra *Devant le temps* (Op. cit.).

através de suas admiráveis séries de gravuras, na fachada (*fronton*) de toda nossa modernidade: *Disparates, Caprichos, Desastres*.⁴⁹⁴

Triste Trópico também se filia a essa tradição do *saber-montagem*. Sua forma de explorar as relações entre antropologia, imagem e arte o aproximam do método warburgiano⁴⁹⁵. Como o Atlas *Mnemosyne*, a montagem e narrativa do filme podem ser analisadas a partir de séries, de coleções de imagens e sons constituídas pelo filme, que propõe através da própria montagem entendimentos sobre as imagens e sobre a longa história cultural brasileira.

Para examinar as séries e séries de séries criadas por Omar, constituímos painéis que reúnem imagens que perpassam o filme e exibem motivos comuns. A constituição desses painéis é uma escolha nossa, ou seja, um método de abordagem dos materiais adotado pela própria pesquisa, de forma a visualizar as séries evocadas, assim como os movimentos, repetições, tensões e jogos de espelhos estabelecidos entre as imagens heterogêneas de *Triste Trópico*. No filme, evidentemente, as imagens não estão dispostas desta forma, mas se acumulam no imaginário do espectador. Na série que nomeamos, para fins da pesquisa, retomando os títulos das séries de Goya, como “Desastres da história”, estão agrupados fotogramas que apresentam as múltiplas imagens de violência e dor humanas. A partir desta montagem, discutimos uma das temáticas principais do filme: a violência e sua relação com a história, isto é, com uma determinada concepção de história e memória e com a forma como a história do Brasil é abordada. Na série “Carnaval e seres fantásticos”, que também poderia ter sido nomeada de “Caprichos”, reúnem-se as múltiplas figurações de seres fantásticos e sobrenaturais, sejam eles monstros, fantasmas ou anjos, figuras que perpassam a montagem. Assim, voltamos a discutir especificamente a força do carnaval, ao mesmo tempo festa catártica e teatro trágico, para um pensamento sobre a sociedade brasileira. Em “heterogeneidades dos materiais”, não é uma série específica que é discutida, mas o princípio fundador da própria montagem de Omar e de sua proposta particular de elaboração de pensamentos e conceitos no filme através da reunião de disparates. Por último, o capítulo aborda outras séries compostas por *Triste Trópico* e que dialogam com as três primeiras: a que trata do próprio cinema e suas origens, a das múltiplas

⁴⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Échantillonner le chaos*. Op. cit., p. 8. Trad. Nossa. Texto original: “Échantillonner le chaos, y pratiquer des coupes pour en ramener – comme dans le filet du pêcheur ou comme dans l’exhumation engagée par l’archéologue – des paquets d’images, rendre visible tout cela sur des plans ou des *planches de consistance visuelle*: voilà qui pourrait s’entendre selon trois manières que Francisco Goya a inscrites, par ses admirables séries gravées, au fronton de toute notre modernité: *Disparates, Caprices, Désastres*”.

⁴⁹⁵ Vale ressaltar que Arthur Omar nos anos 1970 não conhecia o trabalho de Warburg, que mesmo na Europa era muito pouco lembrado e citado naquele período. Esse conhecimento que se faz através da montagem, centrado na imagem, e não na palavra, do qual Warburg é um dos precursores, se constrói de maneira minoritária ao longo do século XX, em experiências diversas e paralelas, como é o caso de *Triste Trópico*.

figurações do feminino e a dos filmes de família. Todas são analisadas a partir das leituras sociais e históricas que, através da montagem, essas séries propõem.

Triste Trópico compõe uma biografia ficcional, cria uma falsa memória, a partir da montagem de documentos (imagens e textos) reais e heterogêneos, que cruzam múltiplas temporalidades, ao mesmo tempo em que cria, também, através desses materiais, uma memória social brasileira e, em uma dimensão ainda mais ampla, das sociedades ou culturas ocidentais. A memória ficcional construída abarca ainda a memória individual do autor, que inclui no filme os filmes de sua própria família, assim como suas fotografias de viagens. Há em *Triste Trópico*, portanto, a imbricação de distintas dimensões memoriais. A ideia de memória é entendida aqui, de acordo com a definição de Jacques Rancière, como “um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos”⁴⁹⁶. Em artigo no qual o filósofo se dedica a analisar o filme de Chris Marker, *Elegia a Alexandre (Le Tombeau d’Alexandre, 1992)*, ele elucida de forma sucinta sua concepção de memória e afirma: “o túmulo por excelência, a Grande Pirâmide, não guarda a memória de Quéops. Ele é essa memória”⁴⁹⁷. Tal entendimento de memória, abordada em sua materialidade, pode ser também encontrado no próprio Warburg, lembrado acima. Diferentemente de seus contemporâneos, Warburg aborda “esta questão da memória recorrendo às imagens. Não às imagens mentais, das quais trataram tanto Bergson quanto Freud, mas às imagens materiais, [...] que fazem parte de um conjunto mais vasto que ele chama de ‘memória social’”⁴⁹⁸, como escreve Roland Recht. Tanto a biblioteca, que o historiador da arte alemão designa como um “arquivo da memória”⁴⁹⁹, quanto o atlas, ambos intitulados por ele “Mnemosyne”, seriam, no sentido de Rancière, uma memória. Também o filme de Omar, faz um trabalho de memória ao reunir imagens do passado em certa disposição.

Em sua montagem, *Triste Trópico* trabalha com um longo período temporal, que vai desde o século XVI (da conquista da América e do período colonial) ao início dos anos 1970, o mesmo período abordado em *História do Brasil*. Porém, Arthur Omar não trabalha a história de forma cronológica; ao contrário, ele mistura todas as épocas, que são organizadas por trás do véu de

⁴⁹⁶ RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção de memória. *Arte e Ensaios, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 21, dez. 2010, p. 179.

⁴⁹⁷ Ibid., p. 179.

⁴⁹⁸ RECHT, Roland. L’atlas Mnemosyne. In: WARBURG, Aby. *L’atlas Mnemosyne*. Op. cit, p. 12. Trad. nossa. Texto original: “Il est [...] le seul à aborder cette question de la mémoire en ayant recours aux images. Non pas aux images mentales, dont traitent aussi Bergson que Freud, mais aux images matérielles, aux oeuvres d’art. Pour Warburg, elles sont comprises dans un ensemble plus vaste qu’il nomme « mémoire sociale et porte témoignage de cette tension qui anime chaque groupe humain pour qu’un chemin soit réservé aux “survivances” entre l’oubli et la mémoire”.

⁴⁹⁹ Ver Ibid., p. 12.

sua narrativa ficcional. Também como no filme de Glauber e Medeiros, o século XX é, digamos, a temporalidade principal, para a qual as múltiplas temporalidades do passado convergem. Adaptando para nossos propósitos a leitura que Jacques Rancière faz do documentário de Chris Marker, *Elegia a Alexandre*, considerado por ele como uma “ficção de memória”, podemos dizer que no filme de Omar, o século XX tem como herança o século XVI⁵⁰⁰, ou um longo passado que se origina no século XVI, e que “esses dois “séculos” estão entrelaçados e desdobram, um e outro, suas metamorfoses, contradições e retrocessos próprios”⁵⁰¹. Através de uma narrativa fragmentada que aposta no “poder de significação variável dos signos”⁵⁰² e no embaralhamento de temporalidades, *Triste Trópico* elabora memórias da história brasileira, assim como dos imaginários de uma cultura, sobre a qual os diferentes materiais imagéticos e sonoros reunidos testemunham, como veremos a seguir. A elaboração dessas memórias se desdobra a partir de uma ficção, por sua vez, baseada na estilização e transformação de documentos/monumentos⁵⁰³. No caso de *Triste Trópico*, diferentemente do tratamento dado por Marker à sua “ficção de memória”, comentada por Rancière, trata-se de uma ficção irônica, de “uma composição que tem por base o princípio da ironia, [...] como elemento estrutural”⁵⁰⁴, à la Oswald, “para quem a seriedade estava a cargo da irreverência”⁵⁰⁵.

4.1.1. Os desastres da história: tristeza acumulada e mal de origem

Para melhor visualizar e comentar a série que estamos nomeando como “desastres da história” em *Triste Trópico* compomos o painel abaixo, com vinte quatro fotogramas do filme, relativos a uma parte das imagens de violência que o compõem:

⁵⁰⁰ Sobre o filme de Marker, Jacques Rancière fala de “um século 20 que herda um século 19” (Ver RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção de memória. Op. cit., p. 184).

⁵⁰¹ Ibid., p. 184.

⁵⁰² Ibid., p. 181.

⁵⁰³ Ver o capítulo “Documento/Monumento” em LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990. No texto Le Goff aproxima a noção de documento a de monumento, designando o “documento/monumento”. O autor ressalta que, como o monumento, o documento “é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder”. Trata-se também de um instrumento de poder, ao qual deve ser lançado um olhar crítico.

⁵⁰⁴ FOGAL, Alex. Forma e Memória: o projeto estético de Oswald de Andrade em sua autobiografia. *Estação Literária*, v.5, julho de 2010, p. 9. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL5Art1.pdf>. Acesso em: 08/03/2018.

⁵⁰⁵ CHAUVIN, Jean-Pierre. Oswald de Andrade e a subversão da memória. *Patrimônio e memória*. São Paulo, Unesp, v. 11, n.1, janeiro-junho, 2015, p. 186.



Fig. 28: Seleção de fotogramas de *Triste Trópico* que compartilham da temática da violência e da dor. A ordem das imagens foi composta para o trabalho e não segue a ordem de seqüências específicas ou da entrada das imagens no filme.

Ao observar a montagem do painel acima (levantamento resumido das imagens de violência do filme) é possível traçar um recorte formal, que busca múltiplas formas de expressão de dor do ser humano, e notar, dentro desta temática, repetições e variações de motivos e gestos. Como no Atlas Mnémossyne de Warburg, a história humana é mostrada “no que ela tem de mais cruel

e mais violento”⁵⁰⁶. A “cacofonia iconográfica” criada por Warburg, a mesma empreendida por Omar, se liga a uma visão psíquica da história, e forma um “caleidoscópio visual” que “não seria, em conjunto, nada além do que uma *coleção de sintomas*, isto é, do que uma imensa geologia de conflitos trabalhando ao ar livre, atravessando as superfícies e remoendo nas profundezas”⁵⁰⁷. Uma compilação de imagens violentas, que representam a dor e o medo, produzidas do século XVI ao século XX, cruzam *Triste Trópico*, construindo um conjunto cujo título poderia ser “Desastres”. Há um acúmulo de gritos, sangue, rostos em sofrimento⁵⁰⁸. Como escreve Ismail Xavier:

Por meio da apresentação das variadas formas de repressão que atuaram nesta geografia desenhada pela empresa colonial, o que o filme propõe é uma discussão da “tristeza brasileira” coagulada, tal como observada nos idos de 1974, em pleno período militar (recolhendo os ecos de todo o filme, uma das últimas imagens é a do grito de dor de uma mulher que, diante de um desfile militar, tem a seu lado uma criança e uma bandeirinha verde-amarela).⁵⁰⁹

Destaca-se no conjunto, especialmente, a quantidade de rostos que gritam (gritos sempre emudecidos pela montagem do filme), um motivo dominante de *Triste Trópico*, que percorre fotografias, planos filmados, gravuras históricas de diferentes séculos, charges ou desenhos cômicos de revistas. O que está em foco através do grito é o horror efetivamente vivido e sentido. De forma constante entre os diferentes acontecimentos trágicos que atravessam os séculos (imagens e materiais) está o rosto do indivíduo que grita, sintoma de sofrimentos históricos distintos e distantes.

É possível também observar outras linhas de cruzamentos e semelhanças entre as imagens dispostas em conjunto no painel. Reunidas na penúltima linha, por exemplo, vemos diferentes representações de cabeças decapitadas: a reprodução de “Cabeça de São João Baptista”, do pintor renascentista Giovanni Bellini (1468); um fragmento da ilustração de Gustave Doré para uma publicação do final do século XIX de *A divina Comédia*, de Dante Alighieri (Inferno, Canto 29, 1892), na qual um homem segura sua cabeça decapitada, que olha para seu corpo

⁵⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Échantillonner le chaos, Op. cit., p. 9. Trad. nossa. Texto original: “l’atlas *Mnemosyne* fonctionne à l’instar d’un recueil de *Désastres*: le jeu des *astra* et des *monstra* y rend compte, en effet, de l’histoire humaine dans ce qu’elle a de plus cruel et de plus violent”.

⁵⁰⁷ Ibid., p. 31-32. Trad. nossa. Texto original: “Il est clair qu’aux yeux de Warburg cette cacophonie iconographique avait autant de signification que pouvait avoir, aux yeux de Sigmund Freud, le désordre gestuel d’une attaque hystérique: ce kaléidoscope visuel ne serait, à tout prendre, qu’un *recueil de symptômes*, c’est-à-dire une immense géologie de conflits travaillant à l’air libre, traversant les surfaces et grouillant dans les profondeurs.”

⁵⁰⁸ As imagens de *Triste Trópico* antecipam os interesses de Arthur Omar pelo instante, pelo rosto humano e pelo estudo de emoções, explorados em sua série fotográfica: *Antropologia da face gloriosa*. Ver OMAR, Arthur. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac e Naify, 1997.

⁵⁰⁹ XAVIER, Ismail. Viagem pela heterodoxia. Op. cit., p. 14

com expressão de horror (na montagem do filme, também vemos um plano mais aberto da mesma ilustração, no qual é possível ver o corpo inteiro do homem assim como outros corpos mutilados a sua volta); e uma fotografia documental de quatro cabeças decapitadas expostas sobre uma mesa, com soldados atrás. Esta última imagem não foi identificada com certeza, mas parece ser uma das diversas fotos que expõem as cabeças decapitadas do grupo de cangaceiros de Lampião (as mesmas cabeças que aparecem em *História do Brasil*, em planos provenientes de *Memórias do Cangaço*). A quarta imagem da primeira linha, também é a da cabeça de uma criança decapitada, o que se nota, com mais clareza, no plano geral da gravura, no qual um Deus segura com a mão esquerda a cabeça ensanguentada.

A compilação dessas imagens anuncia e antecipa o interesse central de Arthur Omar, no conjunto de sua obra, pelo rosto humano. “Minha fotografia dita antropológica sempre foi fascinada, e continua restrita a apenas um tipo de objeto, o rosto humano”⁵¹⁰, declara o autor. Em *Triste Trópico* o interesse pelo rosto é dominante e, para além do grito, cruza o filme – também através das máscaras carnavalescas, das faces de mulheres, dos esqueletos, estátuas ou cabeças cortadas. Pode-se dizer que o tema do rosto compõe também uma grande série que engloba diversas outras, descritas aqui, transpassando tanto os “desastres” quanto os “seres fantásticos”.

Continuando à observação do painel acima, especificamente, notamos que o tema da tortura atravessa igualmente as imagens de diferentes tempos e suportes. Na terceira linha superior do painel, as três primeiras gravuras da esquerda para a direita reiteram, por exemplo, o motivo da fogueira como pena de morte. Tanto a imagem da esquerda, quanto a que está ao seu lado direito, representam o mesmo tema (de pessoas nuas sendo queimadas na fogueira por homens europeus vestidos). A primeira, já comentada no primeiro capítulo, é uma ilustração de *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1539), feita por Theodore De Bry (autor de algumas das ilustrações reunidas no filme), enquanto a segunda é uma gravura, também do século XVI, de mulheres condenadas como bruxas sendo queimadas vivas na fogueira pela inquisição europeia, de autor anônimo⁵¹¹. No filme, as diferenças de contextos das imagens não são explicitadas, mas, ao contrário, o que chama atenção é a semelhança formal entre elas. Em ambas, destaca-se o horror das torturas europeias promovidas pela igreja católica. Na

⁵¹⁰ OMAR, Arthur. *Antes de Ver*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 99.

⁵¹¹ No livro de FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja* [online]. Ed Traficante de Suenhos, 2010, a imagem aparece com a seguinte descrição: “Tres mujeres son quemadas vivas en el mercado de Guernsey, Inglaterra. Grabado anónimo del siglo XVI”. Ver p. 253. Disponível em: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban%20y%20la%20bruja-TdS.pdf> Acesso em: 02/03/18.

montagem, estas imagens estão ligadas a falas que mencionam, de forma ficcional e absurda, ritos ou costumes ameríndios. Desta forma, a montagem opera uma mistura entre culturas e uma inversão entre o que era então considerado como selvagem ou civilizado. As duas gravuras entram no filme através de variados enquadramentos/recortes. Os planos mais fechados enfocam as expressões de dor e sofrimento dos personagens retratados. Já na última linha do painel, é possível observar a repetição de um mesmo motivo – corpos masculinos estirados pela tortura. A imagem mais à esquerda é o fotograma de um plano filmado, possivelmente ficcional e contemporâneo, de um homem branco ensanguentado, já a da direita, é uma gravura histórica, não identificada, que parece representar um escravizado negro sendo torturado.

Em *Triste Trópico*, apesar de não o termos colocado em evidência no recorte do painel, também sobressaem cenas de guerras ou massacres, representadas por uma perspectiva mais aberta (de conjunto), provenientes de gravuras históricas de diferentes séculos. As duas primeiras imagens da compilação acima são, por exemplo, reenquadramentos da mesma gravura de De Bry, também proveniente do *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, e que aparece igualmente em sua composição integral na montagem. A dor, a tortura e a guerra acumulam-se, inclusive na banda sonora, seja através da descrição do estado do cadáver de doutor Arthur (feita a partir de um trecho de *Os Sertões*, retomado com modificações), do assassinato do personagem, de vários outros eventos violentos, de gritos soltos que integram a trilha sonora, ou do discurso de Hitler em voz *off*. As séries temáticas compostas pelo filme, portanto, não se restringem às imagens, mas incluem também o som. A heterogênea série dos desastres pontua toda a narrativa, cruzando constantemente as múltiplas temporalidades.

A lógica de seleção das imagens/sons de Omar pode ser aproximada da “fórmula do pathos” de Aby Warburg. Pode não haver na compilação de Omar, um rigor que busca encontrar as “fórmulas primitivas” da arte que sobrevivem ao tempo, através da repetição de determinados gestos. Mas a busca por recorrências temáticas e afinidades formais ligadas à psiquê humana, assim como a produção de um conhecimento através da montagem, nos fazem lembrar dos atlas warburgianos, e traçam, de certa forma, uma memória visual e sonora da dor. Memória que nos fala de um Brasil que, como escreve Omar, é “a *soma* absurda de uma infinidade de mundos subjetivos e experiências rituais, muito além do que qualquer sociologia, ou qualquer história, ou qualquer psicologia conseguiria apreender”⁵¹². Como ressalta o cineasta, trata-se de um conhecimento que passa por uma via não cientificista, mas estética e sensível. Conhecimento

⁵¹² OMAR, Arthur. O que são faces gloriosas?. In: *Antropologia da Face Gloriosa*. Op. cit., p. 8.

que pode, portanto, ser aproximado à “ciência sem nome” de Warburg e à toda uma tradição de elaboração de conhecimento através da montagem. Sobre o Atlas Mnémósyne e sua proximidade com Walter Benjamin, Didi-Huberman escreve:

Não há [...] forma que não seja – explicitamente ou não, secretamente ou não – resposta a uma guerra, a uma dor histórica e a sua porção de *pathos*. O tesouro das formas é sempre, por mais cruel que seja a conjuntura, um “tesouro de sofrimentos” (*Leidschatz*). Daí o teor angustiado, ou a ancoragem melancólica, da “ciência sem nome” inventada pelo grande historiador das imagens. Daí, mais uma vez, a afinidade essencial que nutre a empreitada de Aby Warburg à de Walter Benjamin que não hesitava em falar da “história como história dos sofrimentos do mundo”⁵¹³.

Triste Trópico parece particularmente inspirado pelo pensamento benjaminiano sobre a história, o tempo e a narrativa, inclusive em seu tom nostálgico e pessimista. Tanto na colagem que compõe a voz *off* quanto na montagem das imagens, a busca de Omar parece ser a de “identificar no passado germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e dar uma nova face às esperanças frustradas”⁵¹⁴. Diferentemente da representação da violência em *História do Brasil*, a recorrência do tema em *Triste Trópico* não tem lado positivo ou poder de salvação, ela é melancólica e constante.

O ano de conclusão e lançamento de *Triste Trópico* é o mesmo da interrupção de *História do Brasil*: 1974. Diante da crise do tempo vivida, o filme se aprofunda, como em outras cinematografias mundiais, em uma crise da própria narrativa, de suas formas tradicionais, que parecem não dar conta do caos e das repetições da história. *Triste Trópico* prefere, então, se construir em um limiar tênue entre caos e conceitos, entre *monstra* e *astra*. Como *História do Brasil*, o filme de Arthur Omar também escolhe lidar com essa crise voltando-se para os materiais do passado, e construindo uma narrativa filmica que se opõe à ideologia progressista dominante no Brasil da ditadura militar. A temporalidade criada, porém, é muito diferente daquela do filme de Glauber e Medeiros. Quebrando ordens do tempo em que o futuro ou o passado iluminam, ou guiam o presente, *Triste Trópico* se constrói como narrativa poética, formada pelo acúmulo de instantes de diversas temporalidades, que reiteram constantemente a temática da dor, evocando a experiência sempre presente da tortura – que acontece,

⁵¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. Échantillonner le chaos, Op. cit., p. 12. Trad. nossa. Texto original: “Il n’est donc pas de forme qui ne soit – explicitement ou non, secrètement ou non – réponse à une guerre, à une douleur historique et à son lot de *pathos*. Le trésor des formes est toujours, si cruelle qu’en soit la conjonction, un «trésor de souffrances» (*Leidschatz*). D’où la teneur angoissée, voire l’ancrage mélancolique, de la «science sans nom» inventée par le grand historien des images. D’où, une fois encore, l’affinité essentielle qui noue l’entreprise d’Aby Warburg à celle de Walter Benjamin qui n’hésitait pas à parler de l’«histoire comme histoire des souffrances du monde”.

⁵¹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 8

efetivamente, na época do filme, nos porões do Estado. Assim, o filme compõe seu retrato anacrônico e anárquico da “tristeza brasileira coagulada”, aliás, não somente brasileira, mas do mundo. Elementos e figuras variados atribuem ao filme uma dimensão universal e reforçam a visão benjaminiana de uma história geral de sofrimentos.

O tema da violência e o sentimento trágico acentuados em *Triste Trópico* se ligam ao protagonismo dado à colonização nesse filme, mais especificamente, ao momento do encontro entre civilizações europeias e ameríndias, evocado a partir dos relatos europeus do século XVI parodiados pela narração, dos cantos rituais e músicas indígenas (que se alternam com discursos católicos em latim, coros gregorianos e óperas europeias na banda sonora), das cartelas textuais, assim como de imagens da época, representando os índios, a violência por eles sofrida ou símbolos ligados a religiões ameríndias (em tensão com ícones católicos). Com exceção dos cantos ritualísticos, esses materiais, de modo geral, partem do ponto de vista do europeu e representam um imaginário da época sobre os “selvagens”. Mesmo as gravuras de De Bry para Bartolomé de Las Casas, apesar de sua denúncia à colonização europeia, refletem um ponto de vista europeu sobre os índios e a América. Há também, ao longo do filme, as imagens de diversos foliões fantasiados de índios no carnaval de rua do Rio de Janeiro, fantasia recorrente no carnaval carioca, que também reflete um olhar exotizante do brasileiro branco, contemporâneo, sobre a figura do índio. Há, portanto, toda uma série de elementos que representam “o índio” (ou a cultura indígena) no filme, mas ele mesmo praticamente não aparece enquanto sujeito, estando ausente, sobretudo, na banda visual. O que é evocado em *Triste Trópico* é a presença de uma ausência e, dessa forma, o genocídio inaugural das civilizações americanas, que marcam o nascimento do Novo Mundo. O índio é um *Outro*, que se mistura artificialmente com um *Eu* na narrativa, na medida em que o imaginário europeu de suas práticas é incorporado à história ficcional de doutor Arthur, mas que permanece distante, como uma presença fantasma.



Fig. 29: Fotogramas de diversas representações dos índios em *Triste Trópico*: foliões fantasiados à esquerda, homem com uma caixa na cabeça, na qual lê-se a palavra “Apache” e gravura histórica não identificada.

Observemos a entrada de alguns destes elementos que representam ou evocam a cultura indígena a partir de um trecho específico do filme. Depois de uma breve apresentação da Zona do Escorpião, entra na trilha sonora um canto indígena, enquanto vemos um plano curto de carros em uma avenida. Em seguida, entra a cartela: “A sociedade oSSidental”. A proposital falha ortográfica e o destaque aos dois “S” em letra maiúscula apresentam, graficamente, que há algo de errado ou de inadequado nessa sociedade, bem como fazem referência à organização paramilitar nazista conhecida como “SS” (*Schutzstaffel*), isto é, a um símbolo das terríveis violências cometidas pela sociedade ocidental europeia em pleno século XX. Entra então a voz do narrador, que diz:

Doutor Arthur, passou a recolher material biográfico detalhado sobre 74 messias da região. Foram centenas de movimentos de liberação mística que aí atingiu caráter quase endêmico. Terra de eleição, de messias e profetas entre a população cabocla, nos últimos três séculos, provocaram a migração de cidades inteiras de um extremo a outro da zona.

O canto indígena continua a ser ouvido como *background* da fala. Na banda visual, vemos planos próximos de foliões com camisas vermelhas e faixas brancas na cabeça que, por mais que não estejam propriamente vestidos de índios, por conta da trilha sonora e das faixas na cabeça, podem ser aproximados a estes, e representam, na montagem, “os messias”. O elo que aproxima a “SS”, presente no jogo de palavras de “sociedade oSSidental”, os messias e os índios, parece ser a histórica violência ocidental.

Um pouco adiante, o comentário informa que será examinada a “vida normal” de doutor Arthur, enquanto, na imagem, vemos o plano contemporâneo de um homem de cabelos compridos e bigode que olha para câmera, fazendo as vezes de uma das múltiplas representações de doutor Arthur ao longo do filme. A banda visual corta para recortes de uma gravura histórica, na qual vemos índios com grandes cocares e expressões de espanto. As imagens se intercalam na montagem com um plano próximo de uma mão branca, de terno, que bate no joelho e gesticula nervosamente. A voz em *off* retorna: “Fazia questão de se alimentar como os nativos, tendo por almoço duas caranguejeiras, minúsculos ovos de tartaruga do rio, lagarto moqueado, coquinhos de Macajuba, frutos semi-podres da Buriti, acompanhando um saboroso pirão de gafanhotos”. O filme continua a intercalar planos filmados de mãos e gravuras históricas, sendo que as mãos agora fazem gestos como os de um mágico, e a nova gravura apresenta uma espécie de Deus que em uma mão segura uma faca e, na outra, a cabeça de uma criança, com um dragão sobre

sua cabeça⁵¹⁵ (fig. 30). Em seguida, entra a já comentada ilustração de De Bry de pessoas sendo queimadas vivas na fogueira, enquanto o narrador diz que doutor Arthur precisou “acostumar-se a comer carne humana”. A montagem mistura, assim: descrição etnográfica, ritual antropofágico, violência tanto europeia quanto divina e magia, em uma montagem que busca naturalizar e criar continuidades entre esses múltiplos elementos, ao mesmo tempo que parece ressaltar o poder de ilusão do próprio discurso enquanto construção.



Fig. 30: Fotogramas de *Triste Trópico*, seguindo a ordem de entrada no filme. É possível ver a sequência no *dvd* em anexo, item 4B: *TT* – Desastres / Ilusão.

Vale notar a diferença entre *Triste Trópico* e *História do Brasil* em relação à iconografia histórica que utilizam. No caso do filme de Arthur Omar, como podemos observar, não são as pinturas românticas do século XIX que ilustram a conquista e o encontro civilizacional, mas, de modo geral, gravuras do próprio século XVI, nas quais não figura uma relação de harmonia entre índios (“bons”) e europeus (“civilizadores”), mas uma relação de tensão, violência, medo e mistérios/magia. Os imaginários das duas épocas sobre os índios são radicalmente distintos.

Dentre as performances de foliões travestidos de índios, destaca-se o momento, já na parte final, em que vemos um homem de meia idade, com um grande cocar na cabeça, portando vários colares típicos, que dança para a câmera⁵¹⁶. O plano é articulado na montagem com uma trilha sonora estridente, de caráter experimental, e com a voz do narrador. Este informa que o ex-sócio de doutor Arthur no almanaque entra na guerra contra ele e denuncia-o “por exercício ilegal da feitiçaria”, detalhando que “isto coincide com o grande craque da bolsa de Nova Iorque”. A seriedade do rosto do homem e a sofisticação de sua vestimenta dá à dança um caráter ritual. Se não fossem pelas breves aparições de uma avenida urbana e de outras pessoas

⁵¹⁵ Ver a sequência no *dvd* em anexo, item 4B: *TT* – Desastres / Ilusão.

⁵¹⁶ Ver a sequência no *dvd* em anexo, item 4C: *TT* – Performance Índio.

fantasiadas ao fundo do quadro, o plano poderia ser facilmente confundido com uma filmagem etnográfica de um verdadeiro índio. Apesar de construir uma fronteira mais tênue entre Eu e Outro, é possível perceber tratar-se de mais uma encenação carnavalesca.

Somente na parte final de *Triste Trópico*, um conjunto de fotografias documentais contemporâneas de índios brasileiros entra na montagem. A sequência começa novamente com um canto indígena em coro, enquanto vemos planos muito próximos de pessoas mascaradas e, especificamente de um boneco carnavalesco, com a cabeça feita de papel machê. Entram fotografias em preto e branco, contemporâneas, do interior de uma igreja, na qual se vê uma forte luz que entra por grandes vitrais e ilumina pessoas em contraluz. O narrador diz: “No último dia foi surpreendido explicando aos meninos índios que na antiga torre de Babel houve 72 línguas”. Vemos, então, fotografias coloridas de índios atuais. O narrador continua: “e na Babel do Rio Amazonas, já se conhece mais de 150”. O canto ritual, que continuava ao fundo, volta para primeiro plano, enquanto fotos da tribo indígena se alternam. Uma ilustração rompe bruscamente com o que víamos. Nela, uma mulher e crianças brancas, dentro de uma espécie de bola de cristal, são contempladas por pessoas em volta. A imagem parece uma ilustração de livro infantil. Em seguida, a banda visual corta para o desenho bidimensional (que parece saído de uma pintura da idade média) de um homem cortando o corpo de outro. A voz prossegue a descrição do “último dia” de doutor Arthur: “Estava dependurado numa árvore, comendo carne crua e repugnante, orelha de cachorro, rabo de serpente e lesmas”.



Fig. 31: Fotografias contemporâneas que entram na parte final do filme.

As fotografias contemporâneas dos índios, já na parte final do filme, os destacam, enfim, na imagem, estabelecendo uma ponte entre passado e presente. Eis os sobreviventes da violência inaugural, parece dizer a montagem. Violência cujos ecos ressoam através dos tempos e que é convocada em *Triste Trópico* como um mal de origem brasileiro. Também é possível traçar, portanto, um diálogo do filme de Omar com pensadores como Manuel Bonfim, e com toda uma tradição do pensamento crítico sobre a sociedade brasileira, centrados no momento de formação

do país, isto é, na força (e violência) da colonização e de suas sequelas para o tempo presente. Como escreve Ismail Xavier:

Amargo em seu diagnóstico, *Triste Trópico* [...] insere a biografia do Dr. Arthur num esquema secular de repetições em que, em nome da razão e do progresso, promoveu-se o extermínio das experiências alternativas de ordenação do mundo, de crença, de vida social. Neste sentido, o “triste” aqui não se refere às memórias de Lévi-Strauss simplesmente, mas também a uma tradição de observar o lado negativo da formação nacional, tal como o fez, por exemplo, Paulo Prado em *Retrato do Brasil*, apoiado numa literatura de viajantes correlata à iconografia que Omar apresenta.⁵¹⁷

A obra do intelectual modernista Paulo Prado, cujo subtítulo é *Ensaio sobre a tristeza brasileira*, pode ser integrada a essa tradição de pensamento social sobre os “males de origem”. Se faz necessário destacar, entretanto, que o filme de Omar estabelece um vínculo com essa tradição por uma via que rompe de maneira radical com o discurso racional e teleológico dos próprios pensadores com os quais dialoga (diferentemente de *História do Brasil*). É através de uma narrativa histórico-poética aberta que o filme desenvolve um pensamento alternativo sobre a história do Brasil e sua tradição de violência.

Em *Triste Trópico*, os índios são as figuras chave desse mal original, “fantasmas” de um início e de um extermínio, mas também a escravidão negra é uma temática, não dita, que, de forma mais pontual, perpassa a montagem. Apesar de não haver qualquer menção à sociedade escravista na narração em *off*, imagens de escravos em situação de tortura são evocadas de forma reiterada, como também é possível observar na montagem de fotogramas do painel (fig. 28). Destaca-se por exemplo, na penúltima linha, a reprodução da imagem de uma mulher negra que utiliza um colar de ferro e a chamada “máscara de flandres”, instrumento de tortura que impedia os escravizados de se alimentar e falar. Tal imagem tornou-se conhecida no Brasil, a partir do final da década de 1960, como a representação de uma escrava martirizada chamada Anastácia, personagem histórica que sobreviveu na memória coletiva de determinados grupos no Rio de Janeiro e na Bahia, e que passa a ser cultuada como ícone religioso umbandista e católico. O processo de iconização da imagem ocorreu mais de cem anos após sua realização. Trata-se da prancha feita pelo desenhista francês Jacques Etienne Arago em uma de suas viagens ao Brasil, publicada na França em 1839⁵¹⁸. A figura não representava alguém

⁵¹⁷ XAVIER, Ismail. Viagem pela heterodoxia. Op. cit., p. 17.

⁵¹⁸ A litogravura de Jacques Etienne Arago “*Châtiment des esclaves*” (“Castigo dos escravos”) foi publicada em sua obra intitulada *Souvenirs d’un aveugle: Voyage autour du monde*.

especificamente, mas já visava denunciar as práticas de tortura correntes na escravidão do Novo Mundo.

Ao incluir a imagem em *Triste Trópico*, em um plano curto, que entra em silêncio, após uma sequência que mescla tambores e canto religioso afro-brasileiro com imagens de uma festa burguesa, provenientes do filme de família que cruza a montagem⁵¹⁹, Omar evoca a escrava Anastácia, personagem cuja a história apresenta muitas versões diferentes, mas “é invariavelmente uma (história) de escravização, exploração sexual, grandes dificuldades e morte brutal”⁵²⁰. Como escrevem Handler e Hayes em artigo sobre a história da imagem feita por Arago: “Para muitos dos seus devotos, no entanto, o que torna Anastácia especial não são as circunstâncias de sua escravização, mas suas qualidades de mártir que reagiu à escravidão: seu estoicismo, serenidade e sofrimento virtuoso”⁵²¹. Ao incluir a gravura no filme, portanto, para quem reconhece a personagem de Anastácia, Omar evoca uma história emblemática de opressão, sobretudo, em relação às mulheres negras e, para além da violência, uma história de resistência face ao terror. Arthur Omar faz essa apropriação em pleno processo de iconização da imagem, que se inicia, como demonstram Handler e Hayes, com sua inclusão no Museu do Negro, no Rio de Janeiro, em 1968. A imagem ganha notoriedade em 1971 e torna-se amplamente conhecida e definitivamente icônica na década de 1980⁵²².

Independentemente do reconhecimento da personagem da imagem como Anastácia, figura que será reconhecida por certos grupos e não por outros, o que vemos, mais uma vez, é uma representação da dor. E não de qualquer dor. O que vemos são particularidades, minúcias dolorosas da história do passado escravagista brasileiro, que fazem parte da memória coletiva. É interessante notar que a imagem de um corpo impedido de se expressar torna-se especialmente simbólica em um momento no qual a liberdade de expressão está cerceada, mais uma vez erigindo uma ponte entre passado e presente. A mulher negra com a máscara de Flandres, desse ponto de vista, dialoga com as múltiplas imagens de gritos emudecidos que

⁵¹⁹ Essa sequência será retomada e analisada com mais detalhes na última parte do capítulo (2.2.3: A família e a política).

⁵²⁰ HANDLER, Jerome S., HAYES, Kelly E. Escrava Anastácia: The iconographic history of a Brazilian popular saint. *African Diaspora*, vol. 2, n.1, 2009, p. 36. Trad Nossa. Texto original: “Anastácia’s story is invariably one of enslavement, sexual exploitation, great hardships, and brutal death. (...) For many of her devotees, however, what makes Anastácia special are not the circumstances of her enslavement, but her martyr-like qualities in reacting to slavery: her stoicism, serenity and virtuous suffering”.

⁵²¹ Ibid, p. 36.

⁵²² Ver Ibid., p. 25-51. Como declaram os autores, “enquanto as histórias sobre Anastácia variam consideravelmente, sua imagem não varia”, e pode ser encontrada em diversos objetos religiosos, como em “santinhos”, medalhões, fitinhas, assim como em altares de devoção.

permeiam a montagem.

Além das imagens de sofrimento do passado, *Triste Trópico*, ao eleger o carnaval, e em pequena medida também a Folia de Reis, como um dos núcleos do filme, destaca também a força da cultura negra brasileira, através dos tambores, do samba, das máscaras, da irreverência da festa popular, ou dos corpos que dançam e ocupam as ruas. O sentido político do carnaval, e do gesto de carnavalização dos materiais, se vincula particularmente, portanto, a um legado africano.

4.1.2. Carnaval e seres fantásticos: imaginário popular e cultura brasileira

Do outro lado da dor e do seu realismo, há o carnaval, a sátira de tudo, a esculhambação catártica e os seres de outro mundo. Mas não há propriamente oposição entre festa e violência em *Triste Trópico*. Os serem fantásticos muitas vezes são também representações festivas da própria dor. A figuração da ausência do índio, anteriormente comentada, por exemplo, traz, como revés da alegria observada nos foliões fantasiados, a violência da história. “Aqui reencontramos um novo pathos: a violência se desdobra em grito e canto, o mesmo rosto reflete dor e alegria, há algo de trágico e dionisíaco nos gestos e olhares. Omar trabalha todo um imaginário latino-americano: imagens recorrentes e vigorosas, como a morte mascarada pulando carnaval”⁵²³, escreve Ivana Bentes sobre as fotografias da série *Antropologia da face gloriosa*. O comentário, entretanto, poderia ser estendido à *Triste Trópico*.

Sobre o atlas *Mnémosyne*, Didi-Huberman ressalta que este poderia

ser folheado como uma verdadeira coleção de *Caprichos*, explicitamente apresentada como uma arte de colher amostras do caos na *psiqué* ou na imaginação coletiva. Há praticamente tantos “monstros da razão” no atlas de Warburg quanto na série de Goya: divindades temerosas das antigas religiões orientais, [...] criaturas femininas com seios múltiplos, serpentes monstruosas, criaturas híbridas do zodíaco, seres deformados que dançam, metamorfoses cruéis e proliferantes, erotismo sádico, quedas vertiginosas, cabeças grotescas e, por todo lado, essas personificações multiformes do pesadelo da razão.⁵²⁴

⁵²³ BENTES, Ivana. Arthur Omar: a imagem sensorial ou um artista híbrido/ Arthur Omar: l'image sensorielle ou un artiste hybride. *Cinémas d'Amérique Latine*, No. 9, 2001, p. 67.

⁵²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. Échantillonner le chaos, Op. cit., Tradução nossa. Texto original: “L’atlas *Mnémosyne* pourrait, en second lieu, se feuilleter comme un véritable recueil de *Caprices*, explicitement présenté comme un art d’échantillonner le chaos dans la *psyché* ou dans l’imagination collectives. Il y a presque autant de « monstres de la raison » dans l’atlas de Warburg que dans la série de Goya: divinités redoutables des anciennes religions orientales, titanomachies et psychomachies, créatures féminines aux seins multiples, serpents monstrueux, créatures hybrides du zodiaque, êtres difformes qui dansent de concert, métamorphoses cruelles et proliférantes, érotisme sadique, chutes vertigineuses, têtes grotesques et, partout, ces personifications multiformes du cauchemar de la raison”.

Aqui também o paralelo com *Triste Trópico* é evidente. Anjos protetores ou cruéis, fantasmas, demônios ou figurações da morte, que podem ser vistos como monstros da razão, se proliferam no filme. A morte, sobretudo, é personificada tanto através das performances carnavalescas quanto em gravuras históricas, como mostra a composição do painel abaixo:



Fig. 32: Seleção de fotogramas de *Triste Trópico* que representam seres fantásticos, como monstros, fantasmas, anjos ou demônios.

Múltiplas performances atravessam o filme, teatralizando e dramatizando a farsa carnavalesca. Sobre uma trilha experimental e depois sobre um canto ritual indígena, vemos diversos seres mascarados que “olham” para a câmera, entre eles uma caveira de olhos brilhantes e uma

espécie de touro preto com olhos e boca vermelhos. Destaca-se a performance corporal de um homem com roupa branca e uma grande máscara-cabeça monstruosa⁵²⁵ (terceiro fotograma da esquerda para direita na quinta linha da fig. 32). Ele segura uma bengala, coloca um charuto na boca. O seu corpo, curvado como o de um velho e ajoelhado no chão, sofre espécies de espasmos, e depois levanta-se com dificuldade. A trilha sonora, com instrumentos de sopro que emitem sons repetidos, semelhantes ao de uma orquestra em momento de afinação/preparação, contribui para o tom ritual e solene da situação e, assim, para a criação do ser híbrido meio homem e meio monstro que vemos. Trata-se, no filme, de uma entidade mágica e ancestral.

São recorrentes as performances de palhaços diversos: em determinado momento, associada a um som ambiente de cachorros latindo, vemos a figura de um palhaço, com um terno que só tem a parte frente, mantendo as costas descobertas, que dança diante da câmera; em outro momento, um homem caracterizado de palhaço e com uma espécie de chifre na cabeça, entretém as pessoas à sua volta, se movimentando deitado sobre uma grande bola vermelha; com uma percussão ininterrupta, uma criança com uma grande máscara de palhaço, de pé e parada, encara a câmera e faz ligeiros movimentos com a cabeça. Há ainda planos de palhaços da Folia de Reis, palhaços que esteticamente nada têm a ver com os palhaços/clowns anteriormente citados, mas que portam assustadoras máscaras que cobrem todo o rosto, assim como macacões ou roupas compridas costuradas com retalhos de tecido (ver, por exemplo, o segundo fotograma da esquerda para a direita, na terceira linha do painel). Os palhaços da Folia, forte tradição cultural afro-brasileira que se perpetua nas periferias do Rio de Janeiro, apesar de entreter com suas apresentações e propor brincadeiras, são personagens sombrios e misteriosos, poderosos, e muitas vezes temidos, associados ao Rei Herodes, ou ao Diabo⁵²⁶.

Entre os anjos, ou santos, citamos ainda uma breve performance marcante, na qual um homem com rosto pintado de branco e vermelho, e vestindo uma coroa com um véu branco (primeiro fotograma da esquerda para a direita na terceira linha do painel), sem se mover, encara fixamente a câmera e a nós espectadores. Após alguns segundos de silêncio, o personagem salta e muda de posição (mantendo seu olhar para nós), enquanto, na banda sonora, sincronizado ao seu movimento, ouvimos uma orquestra que toca uma nota final. O trecho é extremamente simples e potente. Os exemplos de performances carnavalescas são numerosos, entre eles, há a

⁵²⁵ Ver a sequência no *dvd* em anexo, item 4D: *TT* – Performance Máscara.

⁵²⁶ Para saber mais sobre a Folia de Reis no Rio de Janeiro e sobre a figura do palhaço ver, por exemplo, BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – UFRJ / IFCS / Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2008.

já comentada figuração da morte, que entra como prenúncio da efetiva morte do doutor Arthur (segundo fotograma da esquerda para direita na segunda linha da fig. 32).

“Somos figuras mágicas, místicas, afetivas”⁵²⁷ diz reiteradamente o filme, que através das figuras que capta e cria, documenta imaginários⁵²⁸. Imaginários populares que não estão somente presentes no carnaval e no tempo presente, mas também nas ilustrações históricas de diferentes períodos do passado. Como é possível observar no painel, personificações da morte vão desde uma gravura de um anjo alado que carrega uma grande foice (terceiro fotograma da esquerda para direita na penúltima linha do painel) às figuras carnavalescas, assim como representações de demônios e seres híbridos, ou de símbolos de caráter religioso ou místico, também cruzam os diversos suportes e tempos.

“*El festín barroco nos parece[...] con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio*”⁵²⁹, escreve Sarduy. Um mesmo processo de artificialização é incorporado ao teatro carnavalesco de *Triste Trópico*, através de seres que desafiam a razão e questionam o real ou o natural e, até mesmo, o que significa documentar. Teatro que não está somente no carnaval em si, mas na montagem que é feita a partir dele, acentuando seu aspecto dramático e alegórico. Como escreve Sarduy, “no erotismo da artificialidade, o cultural, se manifesta no jogo com o objeto perdido, jogo cuja finalidade está em si mesmo e cujo propósito não é a condução de uma mensagem”⁵³⁰.

Perpassa a montagem de *Triste Trópico* a questão da fé e da fronteira entre real e imaginário. Nesse sentido, o filme de Omar também reverbera a pergunta de Carpentier: “Mas o que é a história de toda a América, senão uma crônica do real maravilhoso?”⁵³¹, ciente de que, “para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé”⁵³². Entre os santos católicos, a citada imagem de Anastácia, os anjos, os messias, os cantos rituais, os tambores, os símbolos místicos, os monstros carnavalescos, o discurso absurdo e documental da narração, e a própria montagem artificiosa e manipuladora, coloca-se a questão da crença, seja numa religião, na palavra ou na

⁵²⁷ Ver OMAR, Arthur. O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta. Op. cit., p. 11-12.

⁵²⁸ Com o subtítulo “Documentar o imaginário”, Ivana Bentes trata dessa questão em relação à série de fotografias *Antropologia da face gloriosa*, no artigo “Arthur Omar: a imagem sensorial ou um artista híbrido/ Arthur Omar: l'image sensorielle ou un artiste hybride”, Op. cit.

⁵²⁹ SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Op. cit., p. 8.

⁵³⁰ Ibid., p. 33. Trad. nossa. Texto original: “En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje”.

⁵³¹ CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*, Op. cit., p. 11.

⁵³² Ibid., p. 7-8.

imagem. Como aponta Ismail Xavier, o filme constrói uma “espessa zona cinza entre o real e o imaginário” característica da própria experiência da colonização evocada, “marcada por uma curiosa hierarquia dos sentidos na qual o que se via era fortemente matizado pelo que se ouvia dizer destes espaços de aventura, medo e danação”⁵³³. Se o filme ironiza e abala as múltiplas “verdades” apresentadas, também coloca em primeiro plano o mistério, a força do que não é concreto, do que é mágico ou inconsciente para as culturas e sociedades, através de um inventário eclético de imagens e sons (a trilha sonora tem um papel fundamental nisto), que visa conectar a humanidade com um universo metafísico.

O foco de interesse de *Triste Trópico* é a cultura brasileira e latinoamericana e o inventário de formas imagéticas e sonoras que refletem alguns de seus medos, crenças e criações não racionais, cujo núcleo é a documentação sobre o carnaval de rua do Rio de Janeiro, manifestação cultural brasileira de caráter catártico, político e apoteótico, que leva anualmente milhares de pessoas às ruas da cidade. “Nunca fomos catequizados / Fizemos foi o Carnaval” e “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça”, dizem versos de Oswald do “Manifesto Antropófago” e do “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, que sintetizam o protagonismo cultural do carnaval como um símbolo do sincretismo nacional, celebrado por toda uma tradição de pensamento sobre o Brasil. Vale destacar o pioneirismo da forma como Omar filma a festa: os cinegrafistas⁵³⁴ inserem-se nela, colocam-se extremamente próximos às pessoas, provocando relações com a câmera e registrando a estética do carnaval de rua carioca, festa que, como toda tradição viva, permanece em constante movimento e transformação. Apesar da fragilidade técnica da filmagem (que apresenta muitos planos sub-expostos, por exemplo), trata-se de um registro que, rompendo com o distanciamento de um olhar antropológico ou documental mais tradicional, se faz inovador no cinema brasileiro da época.

Ligado ao viés antropológico do filme, está o constante interesse de *Triste Trópico* pelo Outro, pela abordagem da questão da alteridade. Tanto o índio (e a experiência da colonização, que representa o cerne da questão da alteridade), quanto a mulher, o negro, e as tradições populares representados, são todos, para Omar, “manifestações do outro”⁵³⁵. O filme participa, assim, do

⁵³³ XAVIER, Ismail. Viagem pela heterodoxia. Op. cit., p. 15. As observações de Ismail Xavier sobre a hierarquia de sentidos no período colonial se baseiam no livro de Laura de Mello e Souza, *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁵³⁴ É interessante notar que diversos fotógrafos assinam a fotografia do filme, entre o crédito de “fotografia” (Iso Milman e José Carlos Avelar) e “fotografia adicional” (José Carlos Lobato, Edgar Moura, Murilo Salles). Como as únicas filmagens feitas para o filme são as do carnaval de rua do Rio de Janeiro, todos colaboraram com a produção destas imagens.

⁵³⁵ OMAR, Arthur. O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta. Op. cit., p.17.

início de uma trajetória artística marcada pela prática de registrar e se relacionar com “toda uma série de manifestações [...] que significam para mim (Omar) uma grande alteridade”⁵³⁶. No filme, o tema da alteridade também se liga, mais uma vez, ao da violência. Esse olhar sobre o outro é trabalhado, sobretudo, a partir dos estereótipos e da intolerância com que esse outro é frequentemente tratado pelo imaginário masculino-branco-ocidental, mais uma vez, observado por uma perspectiva de longa duração, através dos tempos e da história. As descrições textuais e imagens que hoje percebemos como absurdas sobre “os outros” – tratados como não humanos, objetificados ou animalizados – se acumulam na montagem, sendo apresentadas de maneira satírica e crítica, isto é, carnavalizadas.

Vejamos mais uma sequência⁵³⁷ que reúne, de forma complexa, algumas das questões aqui abordadas. Após a longa descrição dos estranhos sintomas que acometem doutor Arthur, segue-se um intertítulo: “Nova rotina diária do Dr. Arthur”. A cartela marca o início de sua transformação messiânica. Ouvimos o solo de uma cantora lírica, cujo som é apresentado de forma fragmentada, com sucessivos cortes de frações de segundos, que interrompem a continuidade do canto. Na banda visual, entra uma mandala vermelha que aglomera diversos símbolos, tendo no centro o desenho estilizado do rosto de um homem, possivelmente de um Deus (na primeira linha do painel – fig. 32 – é a quarta imagem da esquerda para a direita). Entra, então, a narração, com o canto ao fundo: “Seu pai, o sol, lhe enviava um boletim diário com instruções para o governo do mundo e a restauração do império”. Se sucedem à imagem mística da mandala, fotografias em preto e branco de estátuas gregas ou romanas, expostas em um museu. Com um corte brusco, entram na montagem planos filmados atuais de uma mulher negra, caracterizada como baiana, que vende cocadas e outros doces típicos. Ao seu lado, está uma criança também negra, possivelmente seu filho. A voz continua:

Doutor Arthur memorizava tudo, detalhes técnicos sobre dilúvios vindouros, cronogramas para a busca do paraíso terrestre, um fichário sobre reis estrangeiros presentes e futuros a serem vencidos e um roteiro de peregrinação até a terra sem mal que os Guaranis já procuravam desde o século XVI.

Ao final da fala, entrecorta a imagem da baiana, uma cartela com a data “1500”. A fala cessa por alguns segundos, a ópera continua, sem acompanhamento, sempre com os curtos cortes/interrupções no canto. A montagem sincroniza o “vai-e-vem” da voz com um plano em que a criança brinca de se esconder da câmera, atrás da mãe, e volta a aparecer, encarando de

⁵³⁶ Ibid., p. 17.

⁵³⁷ Ver a sequência no *dvd* em anexo, item 4E: *TT* – Nova rotina.

relance seus espectadores. Entra uma nova cartela, “1549”, que reitera o paralelo constante entre tempo presente e colonização, entre o hoje e as origens. Sobre close de um rosto mais velho, maquiado como um palhaço e filmado com câmera na mão, o narrador continua a sua fala em *off*, agora já sem o canto:

Um dos mais antigos surtos messiânicos conhecidos data de 1549. Três mil tupinambás fogem de um aldeamento jesuíta na Bahia, guiados por dois pajés que se diziam criadores do céu e mestres do trovão. E tentaram atravessar o continente Sulamericano. Os pajés encenavam danças e prescrições, rituais rigorosos visavam preservar a cultura ameaçada, curavam os doentes e os calvos, e explicitavam as filigranas da doutrina. Os índios foram morrendo pelo caminho, procuravam a terra da imortalidade heroica e do repouso eterno, treze anos depois, em Chachapoyas, no Peru, duzentos e cinquenta sobreviventes são aprisionados.

Como em vários outros momentos do filme, o trecho acima também evoca um evento histórico, no caso, a chegada em Chachapoyas, no Peru, no ano 1549, de um grupo de aproximadamente 300 índios brasileiros Tupinambás. O evento é tratado na obra de Alfred Métraux, *A religião dos Tupinambás*, assim como em seu artigo “Migrations historiques des Tupi-Guarani”, a partir de documentos relativos ao fato⁵³⁸. Segundo Métraux, “este evento suscitou, na época, uma curiosidade geral e exerceu uma grande influência sobre as expedições que, a partir de 1550, se dirigiram à Bacia do Amazonas”⁵³⁹. Trata-se de um acontecimento, portanto, que alimenta o imaginário europeu sobre a aventura tropical. O comentário em *off* de *Triste Trópico* é construído a partir do texto de Métraux, mesclando frases do autor com outras citações de relatos do século XVI, relativos a essa mesma migração de 1549 e a outras migrações que teriam ocorrido em anos posteriores. A informação de que os índios procuravam “a terra da imortalidade heroica e do repouso eterno”, por exemplo, é uma citação de Gandavo⁵⁴⁰, enquanto a de que eles eram guiados por profetas “que se diziam criadores do céu e mestres do trovão”, ou a de que “os índios foram morrendo pelo caminho” se baseiam em um relato de Claude d’Abbeville⁵⁴¹ sobre uma migração ocorrida nos últimos anos do século XVI. A partir do recorte, da transformação e da montagem dos fragmentos de textos, de forma semelhante ao

⁵³⁸ Ver MÉTRAUX, Alfred, *La Religion des Tupinamba*. Paris: Presses Universitaires de France, 2014, p. 268-280; e MÉTRAUX, Alfred, Migrations historiques des Tupi-Guarani, *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 19, 1927, p. 1-45. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/jsa_0037-9174_1927_num_19_1_3618, Acesso em: 04/03/18.

⁵³⁹ MÉTRAUX, Alfred, Migrations historiques des Tupi-Guarani, Op. cit., p. 21. Trad. Nossa. Texto original: “cet événement suscita à l’époque une curiosité générale et exerça une grande influence sur les expéditions qui a partir de 1550 furent dirigées vers le bassin de l’Amazonie”.

⁵⁴⁰ A frase de Gandavo citada por Métraux é “terre d’immortalité et du repos éternel” (Ver MÉTRAUX, Alfred, *La Religion des Tupinamba*, Op. cit., p. 269).

⁵⁴¹ Em seu relato, Claude d’Abbeville diz, por exemplo, que “Il (le Prophete) disoit que c’estoit luy qui faisoit fructifier la terre, qui’il leur envoyoit à cet effet le Soleil et la pluye”, e, um pouco adiante, sintetizando informações do depoimento de Abbeville, Métraux diz que “La faim et les maladies décimèrent les tribos qui l’avaient suivi” (Ver MÉTRAUX, Alfred, *La Religion des Tupinamba*, Op. cit., p. 270-271).

procedimento de Oswald de Andrade na primeira parte da obra *Pau Brasil*, a narração de *Triste Trópico* une elementos díspares, faz interferências formais e assume uma postura irônica, como quando junta em uma mesma frase a informação de que os pajés “visavam preservar a cultura ameaçada” com o fato de que “curavam os doentes e os calvos”. A ironia e o deboche parecem constantemente produzir um curto-circuito proposital na narração de caráter histórico composta por Omar.

A imagem do rosto do palhaço cobre todo o trecho de fala. Não se trata de um rosto inteiro e sim de detalhes desse rosto. A câmera passeia por ele e enfoca suas rugas, os relevos da pele, as zonas escuras dos olhos, os desenhos da maquiagem, a boca que fala (sem som) e os dentes. O rosto é apresentado como paisagem e as rugas como metáfora dos caminhos percorridos, da peregrinação e da mágica “terra da imortalidade heroica e do repouso eterno”.

Ouve-se uma versão instrumental, muito lenta, da famosa marchinha de carnaval “Bandeira Branca”, de tom melancólico e triste. Destoando do ritmo habitual da canção, aqui sua interpretação é especialmente arrastada (talvez por uma distorção da música produzida pela montagem sonora). Uma nova cartela enigmática entrecorta o filme: “A multiplicação das crianças por Sísifo Jujuba”. O eterno sofrimento do personagem da mitologia grega é fugazmente evocado junto com o inesperado sobrenome de “Jujuba”, nome de uma bala de goma apreciada pelas crianças brasileiras. Junto com a música, entra uma série de planos carnavalescos. Primeiro, com um *travelling*, vemos um grupo de crianças vestidas com máscaras típicas de palhaços da Folia de Reis, correndo no mesmo sentido que a câmera, e olhando para ela (para nós, espectadores). Em determinado momento, um dos pequenos “monstros/palhaços” tira a máscara, com um grande sorriso, outros dão “tchauzinho” ou colocam a mão na lente. A montagem mescla, a partir da relação das imagens com a trilha sonora, inocência infantil e certa tragicidade. Segue-se outro plano de crianças em um bloco de carnaval. Elas dançam, pulam e também encaram a câmera com curiosidade. É possível perceber que algumas têm penas na cabeça e estão maquiadas, fantasiadas de índios. Os olhares curiosos das crianças podem ser vistos como um olhar mais “novo” ou “virgem” em relação ao mundo. Um tipo de olhar característico de momentos de começo que interessam à narrativa, como o período histórico das navegações ou o das origens do próprio cinema, como veremos adiante. A câmera continua a passear pelos alegres foliões. Por um momento, um canto gregoriano grave e solene, um coro de vozes masculinas, se sobrepõe à melancólica marchinha.

Este é um dos trechos de *Triste Trópico* em que a narração é interrompida por um tempo longo, aproximadamente dois minutos, permitindo um mergulho no espaço da rua e do carnaval carioca. Quando o comentário retorna, ouve-se uma afirmação que evidencia a própria estratégia do filme: “Doutor Arthur não fez nenhum esforço para atrair os cangaceiros e fanáticos, preferiu jogar com o tempo, porque o tempo é a chave da estratégia”. Em um sentido metadiscursivo, o tempo pode ser visto como a chave da estratégia da montagem que, baseada em anacronismos, forma um inventário de imagens e imaginários tanto de acontecimentos históricos quanto de monstros e seres sobrenaturais (“pesadelos da razão”) que perpassam e constituem uma história da cultura brasileira e ocidental.



Fig. 33: Diferentes fotogramas do mesmo plano-sequência de crianças que correm e interagem com a câmera, vestidas com máscaras de palhaço de Folia. Ver a sequência integral no *dvd* em anexo, item 4E: *TT* – Nova rotina.

4.1.3. A montagem de heterogeneidades como método

Triste Trópico se funda na compilação, na aproximação e confrontação de objetos distantes e heterogêneos entre si. O filme empreende uma “viagem pela heterodoxia”, retomando as palavras de Ismail Xavier, através de uma montagem de disparates: de um filme de família da primeira metade do século XX ao lado de uma gravura que representa a América do século XVI, de uma litogravura do século XIX de uma escrava negra, de uma pintura renascentista da cabeça de um santo, ou de “monstros” do carnaval carioca. A reunião de elementos extremamente heterogêneos, por um lado, se liga ao próprio pensamento sobre as identidades brasileira e latino-americana, vistas como “encruzilhada de culturas”⁵⁴². Como o “Cancioneiro de Oswald de Andrade”, a montagem de elementos díspares contribui para “uma leitura da diferença brasileira”, considerando “seu caráter vacilante, bem traduzindo a porosidade da cultura e da língua, suas projeções ambíguas, a feição híbrida do cá”⁵⁴³. Mas, para além disso, a montagem de elementos díspares de maneira fragmentada se configura também como um método de abordagem dos materiais reempregados e de narrativa da história.

⁵⁴² CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade*. Op. cit., p. 15.

⁵⁴³ FONSECA, Maria Augusta. *Tai: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil*. Op. cit., pp. 127-128.

A narrativa de *Triste Trópico* se configura como experiência enigmática, que visa mais instigar e estabelecer aproximações inesperadas, do que efetivamente decifrar mensagens. Valorizando os fragmentos, as lacunas e o jogo entre significantes e significados, o filme coloca o espectador em um quebra-cabeça que exige atenção e dá pistas de sentidos, por vezes vislumbrados, mas não totalmente alcançados. Assim, a narrativa de caráter alegórico de *Triste Trópico* desestabiliza, mas não é somente desconstrutora, ela também constrói um “imaginário da formação nacional, do choque e do sincretismo”⁵⁴⁴. É, porém, dessa forma aberta e desordenada que o filme propõe sua reflexão sobre a cultura brasileira e compõe uma memória visual. Não há sentido oculto a ser desvelado. O filme não constrói um raciocínio sistematizado, causal, concreto, porém elabora outras formas de pensamento, mais abstratas e subjetivas. Às vezes, as interpretações e conclusões existem, se formam para o espectador, mas, ao mesmo tempo, elas parecem fugidias, deixam pontas de dúvidas, ou levam o espectador a buscar elementos ou informações fora do filme. Ou seja, pensamentos concretos e inteligíveis são forjados pelo filme, mas, de um modo geral, eles mantêm uma certa carga de ambiguidade.

A busca da ambiguidade faz parte do método desenvolvido por Arthur Omar no trabalho com a imagem, no conjunto de sua obra. Em relação ao método de montagem de *Triste Trópico*, particularmente, ele diz:

A imagem, ela tem uma ambiguidade. No momento em que eu trabalho com muitas imagens, essas imagens, elas têm um potencial, cada uma, se tomada independentemente, de significar muitas coisas. Então a ideia é manter isso. No momento que você pega uma imagem e junta com outra, todo o potencial de ambiguidade e, digamos, de multiplicidade que a imagem teria, vai ser sensivelmente reduzido, porque ela (a imagem) vai entrar dentro de um discurso, em uma combinação com a imagem anterior, e depois, com a posterior. Então você vai, de alguma forma, limitando, e editar, montar, é um pouco é isso: você vai limitando etc e tal. Então o método criado – e que na verdade era um método ainda não assumido [...] no próprio *Triste Trópico*, mas que depois desenvolvi de uma maneira obsessiva e até irritante, [...] – é ir esticando quase que dentro de uma tensão psicológica, intolerável, ao máximo, [...] a ambiguidade da imagem. [...] Eu pego duas imagens, elas combinaram, elas juntaram aqui. Já limitei, mas eu não vou pegar isso aqui e juntar com outras coisas. Separa. Está ali. [...] A ideia é sempre manter essa indeterminação da imagem o maior tempo possível. [...] E no caso do *Triste Trópico*, eu me lembro que foram séculos editando. [...] Nada tinha sido projetado para combinar com nada. Tudo podia ser. E essa demora, em grande parte, era um efeito desse não deixar nem que a imagem caia numa queda, numa degradação do seu potencial de multiplicidade, nem deixar que o filme facilmente adquira uma direção.

Por mais que a montagem assuma uma forma final, quando o filme é concluído, a busca pela ambiguidade do método de Omar se reflete no filme, através da abertura das leituras e

⁵⁴⁴ Ver XAVIER, Ismail. Viagem pela heterodoxia. Op. cit., p.15.

conclusões possíveis de serem elaboradas através da montagem. Esta questão de um tatear que não visa “agarrar a coisa por inteiro”⁵⁴⁵, é teorizada pelo artista em sua recente obra *Antes de Ver* (2014), que elabora uma teoria específica da fotografia e da percepção, a partir da qual é possível estabelecer certos laços com trabalhos anteriores do autor e, particularmente, com *Triste Trópico*. Omar escreve que “manter a ambiguidade, estender o enigma até o limite da sua resistência”, é a sua “maneira de ir prolongando a mágica”. Ele continua: “Assim, preciso lançar mão de todas as artimanhas possíveis para que o *sense of wonder* inicial resista às seduções da inteligência que visam corrompê-lo”, mantendo as respostas em aberto, “sem deixar que flutuem na minha consciência por muito tempo”⁵⁴⁶.

Pois esse esforço de manutenção do enigma e de um *sense of wonder* já está presente em *Triste Trópico*, cuja narrativa parece, a todo tempo, “avançar, mal tocar e recuar”⁵⁴⁷. Temas, questões e problemas vêm à tona, eles são entrevistados, tocados, mas não demora para que o filme provoque um “recoo intencional” do entendimento. “Não é necessário captar tudo que o autor quer dizer. Essa é a primeira conquista, e ela surge quando você cala essa pressão de entendimento”⁵⁴⁸, privilegiando o “gozo da dúvida e da incerteza”, com o objetivo de “não destruir muito rápido a minha capacidade de ser surpreendido”⁵⁴⁹, diz Omar. As ideias mantêm, assim, “o gás de uma investigação vaga. [...] O oposto da precisão requerida pela ciência. Eis a maneira com que o pensamento e a percepção irão trocar por muito tempo ainda o seu estudo recíproco de respeitosa rivalidade. Como um boxeador estudando a sua sombra”⁵⁵⁰.

O trabalho com as imagens do passado empreendido por *Triste Trópico* assume, portanto, um método fragmentado de narrativa da história – a “história de almanaque”⁵⁵¹ – que reflete essa forma de “investigação vaga” ou, como Omar diz em sua entrevista de 1974, de abordagem não “rigorosa e controlada da história dentro do cinema”⁵⁵². Nessa forma de avançar da narrativa reside a dificuldade de se analisar o filme. O desafio é o de não cair na armadilha das mensagens e dos sentidos ao estudar o filme, fechando o que se quer abrir. É importante ressaltar que as interpretações e séries propostas neste estudo são, portanto, algumas dentre outras possíveis.

⁵⁴⁵ OMAR, Arthur. *Antes de Ver*. Op. cit., p. 88.

⁵⁴⁶ Ibid., p. 80.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 79.

⁵⁴⁸ Ibid., p. 81

⁵⁴⁹ Ibid., p. 81.

⁵⁵⁰ Ibid., p. 80.

⁵⁵¹ OMAR, Arthur. Entrevista a M. Op. cit. Esta entrevista de 1974 que permaneceu inédita está incluída como anexo da tese (Anexo II).

⁵⁵² Ibid.

Mas, apesar de tudo, acreditamos, concordando com o próprio Arthur Omar, que o filme elabora, sobretudo, uma “reflexão sobre o Brasil”, através da tensão criada pela união dos elementos díspares. E que, portanto, a elaboração de diferentes leituras e interpretações são bem-vindas e necessárias para a experiência mais profunda que o filme propõe. Experiência que não se limita a uma desconstrução moderna dos cânones da linguagem cinematográfica.

4.2. Outras séries: o cinema, a mulher e a família

4.2.1. Origens do cinema: em busca de um novo começo

No quebra-cabeça que é a montagem de *Triste Trópico*, a origem do cinema é também evocada, como um pano de fundo que se associa com as origens ocidentais da América, e com a peregrinação das etnias Tupi-Guaranis em busca da “terra sem mal”. Ainda no seu primeiro terço, após os dez minutos iniciais que contêm as apresentações introdutórias do enredo, o filme expõe uma sequência emblemática neste sentido. Com uma música clássica leve e tranquila, vemos planos filmados em preto e branco de funcionários que saem de uma fábrica. Pelo vestuário dos homens e mulheres, percebemos tratar-se de imagens contemporâneas da realização do filme. Os planos fazem referência a um dos primeiros filmes da história do cinema, *La Sortie de l'usine Lumière à Lion*, dos irmãos Lumière, projetado no Salon Indien du Grand Café, em dezembro de 1895. Entra, então, a narração:

O tema central: a busca do paraíso, a terra sem mal. Aí as sociedades arcaicas se reencontrariam com as tradições perdidas e se poderia assistir novamente à criação das espécies vivas, das ilhas e marés, da terra firme, dos grupos humanos e suas instituições. No paraíso corria um dinheiro sobrenatural sem cara nem coroa.⁵⁵³

O trecho, mais uma vez, é construído a partir da paródia e transposição para o filme de fragmentos do estudo etnográfico *A religião dos Tupinambás*, de Alfred Métraux. Com os planos da fábrica, *Triste Trópico* evoca o nascimento do cinema, e especificamente, do cinema documentário, um momento em que a imagem em movimento é uma novidade, e o futuro do cinema ainda uma incógnita. Trata-se de um momento, portanto, em que nada é natural, e todas as convenções ainda estão por ser inventadas. Relacionar ao início do cinema a “terra sem mal”, onde nada ainda foi criado, parece o objetivo do cineasta com essa montagem, cujo tom é claramente nostálgico. A reflexão do filme, neste sentido, espelha e dialoga com determinadas posições de Arthur Omar expostas em seu manifesto “O antidocumentário, provisoriamente”,

⁵⁵³ Ver a sequência no *dvd* em anexo, item 4F: *TT* – Saída da fábrica.

de 1972, comentado no primeiro capítulo. Omar ressalta em *Triste Trópico* que o cinema é uma instituição que “tem uma história, onde se registra as vicissitudes e as motivações da sua formação”⁵⁵⁴.

Mas “no paraíso corria um dinheiro sobrenatural”, diz o narrador, interrompendo a referência histórica ao livro de Métraux. Em seguida, vê-se um plano fechado do rosto de um menino negro, de chapéu, que sopra um apito e grita repetidamente: “*Money, quero money, money!*” (um dos poucos planos com som direto – sincrônico – do filme). No *background* da banda sonora, a trilha clássica se torna mais dramática. O filme critica, assim, o domínio dos fins mercadológicos que passam a orientar o cinema, inclusive, a prática do documentário. O tempo das origens e de uma arte “virgem”, que as imagens da fábrica evocavam com nostalgia, já não existe mais. Através da palavra “*money*”, pronunciada pelo menino com forte sotaque brasileiro, a montagem também parece remeter ao domínio de Hollywood, da indústria do cinema estadunidense na produção mundial. Ainda que na visão de *Triste Trópico*, a história do cinema tenha seguido um caminho limitador e o tempo no qual tudo era possível tenha passado, o que o filme propõe diante deste cenário é a necessidade de se buscar um retorno às origens, de se voltar, mesmo que utopicamente, à “terra sem mal”, para se inspirar no seu frescor. Neste sentido, o destaque aos primórdios do cinema pretende contribuir para um trabalho de desconstrução, de desnaturalização das convenções cinematográficas, que possuem elas também uma história, visando lembrar que é possível abrir novas possibilidades para o cinema brasileiro, sobretudo, no campo do documentário. O próprio *Triste Trópico* se configura como uma tentativa neste sentido, seguindo a linha do que Omar propõe como um novo método em seu manifesto de 1972.



Fig. 34: Diferentes enquadramentos dos planos contemporâneos da saída dos funcionários de uma fábrica. Ver a sequência no *dvd* em anexo, item 4F: *TT* – Saída da fábrica.

Reforçando a referência às origens do cinema documentário estão as entradas dos planos de “trens” de *Triste Trópico*, a partir de imagens de arquivo amadoras dos anos 1920/1930. Também, planos variados de fábricas (funcionárias em suas máquinas de costura), ou de

⁵⁵⁴ OMAR, Arthur. O Antidocumentário, Provisoriamente. *Revista Vozes*, n.6, Août 1978, p. 6-7.

situações de construção (funcionários que constroem uma casa, ou de máquinas que trabalham em uma obra) perpassam a montagem, enfatizando, sobretudo, o aspecto construtivo (da reunião de peças/fragmentos) da elaboração do discurso, da memória ou do próprio filme, isto é, seu caráter de montagem.

Mais adiante no filme, interrompendo a parte do enredo que trata dos sintomas de Dr. Arthur, entra uma foto-sequência de Eadweard Muybridge, em que se vê o movimento de uma mulher nua que se deita no chão (1884-1887). A montagem alterna fotografias frontais e laterais, mantendo a continuidade do movimento, e deixando cada imagem durar tempo o suficiente para ser percebida enquanto imagem fixa (fig. 35). O trecho dura aproximadamente vinte segundos e é acompanhado por uma música clássica, de teor dramático. Agora, Omar vai ainda mais atrás no tempo e cita diretamente a pré-história do cinema e sua invenção a partir da fotografia, do estudo do movimento no tempo. Com essa interrupção no enredo, o filme remete, mais uma vez, a um cinema das origens, ao pré-cinema, mas também, diferentemente do trecho da saída da fábrica, ao princípio mecânico de funcionamento do cinema, que fabrica a ilusão de movimento a partir da justaposição de imagens fixas. O cinema é, portanto, também ilusão, uma impressão forjada por um dispositivo tecnológico, e, assim, joga com a “espessa zona cinza entre o real e o imaginário”, entre verdade e magia, que atravessa o filme.

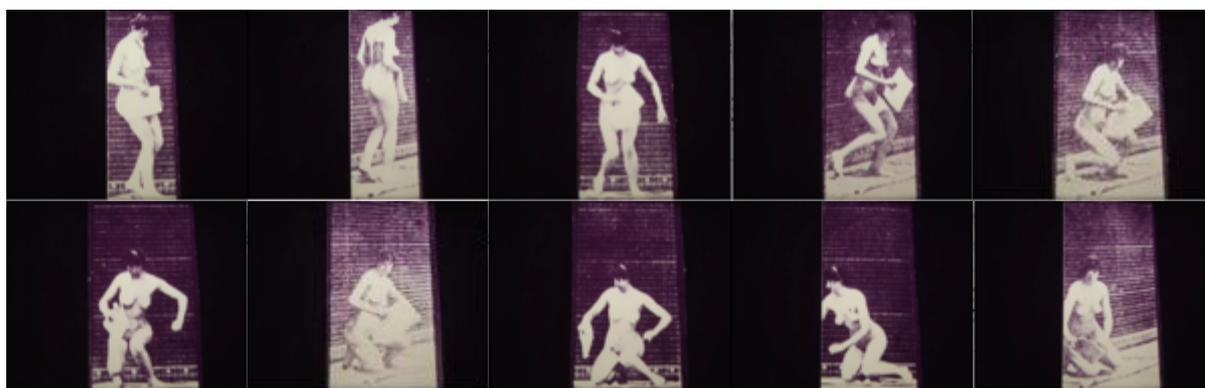


Fig. 35: Fotogramas de *Triste Trópico*, fotografias provenientes de foto-sequência de Eadweard Muybridge, feita entre 1884 e 1887, para seu estudo da figura humana em movimento.

O motivo da mulher nua da foto-sequência de Muybridge nos leva para uma outra série que cruza todo o filme: a das figurações do feminino, série que o trecho também integra.

4.2.2. As mulheres e o patriarcado



Fig. 36: Seleção de fotogramas de *Triste Trópico* que apresentam diversas figurações do feminino compiladas no filme.

A série “das mulheres”, que reúne diversas imagens do rosto e do corpo femininos, se faz constantemente presente na montagem e é uma das mais enigmáticas de *Triste Trópico*.

Fizemos, mais uma vez, uma montagem que agrupa uma seleção de fotogramas que compartilham o motivo “mulher”, para dar uma ideia da diversidade entre as imagens, assim como das repetições e diálogos entre elas.

A mulher é um dos “Outros” observados pelo filme. Trata-se de uma figura central da história da arte, modelo de beleza retratado ou esculpido através dos tempos. Ela é, entretanto, sempre a modelo, o outro que é observado à distância pelo artista. *Triste Trópico* parece de certa forma evocar a figura da mulher na história das imagens, suas múltiplas “poses” para o olhar do outro-homem-artista, reunindo desde estátuas greco-romanas a fotografias de diferentes momentos do século XX. Fotografias que, em si, também remetem à história da pintura. As duas fotografias do lado direito na penúltima linha da figura 36 repetem uma pose similar – a de uma mulher seminua, deitada de lado, que dirige seu olhar para quem a observa –, posição e atitude que podem evocar, por exemplo, o aclamado quadro *Olympia* (1863), de Édouard Manet, que provocou grande escândalo na sociedade francesa de meados do século XIX, ou ainda evocar, a partir dos conhecimentos de cada espectador, várias outras imagens. As fotografias efetivamente utilizadas na montagem, todavia, brincam com essas referências picturais possíveis, ao retratar diferentes tipos de corpos femininos que fogem aos padrões de beleza dominantes.

É possível notar na montagem um reiterado interesse pelo sexo feminino e pelos seios (vide a terceira e quinta linhas do painel⁵⁵⁵). Por um lado, esse interesse pode ser associado à atração do filme pelas origens, o corpo e os órgãos femininos servindo como metáfora do momento do nascimento e da primeira infância. Metáfora que vai no mesmo sentido da célebre pintura de Gustave Courbet, na qual vê-se um recorte do corpo de uma mulher nua deitada com seu sexo em primeiro plano, intitulada *L'Origine du monde* (A Origem do mundo, 1866). O corpo da mulher como uma metáfora dos começos pode se relacionar com as origens ocidentais da América, com a busca pela “terra sem mal”, com o desejo de um recomeço e renovação do cinema, e do próprio país.

Por outro lado, há, principalmente, uma reflexão colocada ou sugerida pelo filme sobre o lugar, ou os lugares atribuídos à mulher na sociedade patriarcal, que também se liga à figura de seus corpos. A mulher é representada enquanto objeto e foco do desejo masculino (ver, por exemplo, a ilustração que mostra um grupo de homens observando com uma lupa as nádegas de uma

⁵⁵⁵ Vale destacar que outras imagens de seios que compõem o filme não estão presentes na seleção feita para o painel.

mulher, à direita na quinta linha do painel; ou o desenho de uma mulher nua que é cortada, a partir de seu sexo, por uma faca manuseada por um gato gigante – animal que não vemos no enquadramento selecionado do fotograma –, imagem mais à esquerda da terceira linha). Ela é também representada enquanto mulher-modelo ou mulher-ideal segundo os parâmetros de beleza e dos costumes da “família tradicional”, como é possível observar nas várias imagens de capas de revistas dos Almanques dos anos 1930/40. Ela é, ainda, vista de forma mitificada, enquanto um ser demoníaco, sobrenatural ou monstruoso (é possível notar múltiplos mamilos em um único seio na segunda fotografia da esquerda para a direita da terceira linha do painel; ou uma mulher caracterizada como uma deusa guerreira, à esquerda, na última linha). Este último aspecto do feminino é também evocado pela fala da narração, que diz, por exemplo que, na Serra do Escorpião, “as mulheres davam à luz alternadamente a crianças e a pequenos animais”, ou que durante a peregrinação do grupo liderado por Doutor Arthur “praticavam o aborto e o infanticídio”.

Essa tríplice representação da mulher – como objeto, modelo de beleza/maternidade e como demônio –, mais uma vez, tem origens culturais muito longínquas, e permanece vigente no Brasil dos anos 1970. Entretanto, após a revolução sexual dos anos 1960, uma nova geração de mulheres passa a reivindicar outros espaços neste momento, questionando estes estereótipos e abalando as estruturas de organização familiar da sociedade conservadora. “A presença das mulheres na luta armada, no Brasil dos anos 1960 e 1970”, por exemplo, como escreve Cynthia Sarti, “implicava não apenas se insurgir contra a ordem política vigente, mas representou uma profunda transgressão ao que era designado à época como próprio das mulheres”⁵⁵⁶. O contexto do início dos anos 1970, com o tropicalismo, é também marcado por revolução cultural, impulsionada pela juventude, que se atrela a um movimento de liberalização dos costumes, de transgressão dos comportamentos e valores sociais tradicionais. Como escreve Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, a partir de 1968 acontece um “florescimento, em áreas da juventude, de uma postura contracultural”, que valoriza a “transgressão comportamental, a marginalização, a crítica violenta à família [...], a recusa do discurso teórico e intelectual, crescentemente tecnicista”⁵⁵⁷. É nesse cenário, que o jovem Arthur Omar, elabora, através da

⁵⁵⁶ SARTI, Cíntia A. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas, Florianópolis*, 12(2), maio-agosto/2004, p. 37. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23959.pdf>. Acesso em: 05/04/2018.

⁵⁵⁷ HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 95.

compilação de imagens diversas, sua síntese das maneiras exteriores, simplificadoras e, frequentemente, exotizantes, como as mulheres foram, e são ainda, representadas socialmente.

Em conjunto com as imagens de procedências diversas, a personagem de *Grimanesa le Petit*, esposa de doutor Arthur na história ficcional, apresentada desde o início do filme e que entra pontualmente na narrativa, trás à tona e formaliza algumas das questões ligadas aos lugares atribuídos socialmente à mulher ao longo dos tempos. Vejamos alguns dos momentos de aparição da personagem. Após as informações sobre a instalação do protagonista da Zona do Escorpião e sobre suas atividades no local, que tem como tema principal o desenvolvimento das pílulas do doutor Arthur e de seu Almanaque, o narrador faz uma espécie de parêntese sobre Grimanesa:

Há poucos dados sobre o seu casamento com Grimanesa Le Petit ou melhor: que obscura aliança pretendia o Doutor Arthur ao realizá-lo. Levado por ela fundou um colégio de meninas grã-finas, cujo anúncio dizia: ensina-se língua inglesa e francesa e boas maneiras. E mais, a fazer flores de pano, obras de missangas, descanso de castiçais e costura para ambos os sexos.

Primeiramente, junto com a fala, vemos o plano filmado do rosto de uma mulher, proveniente do filme de família dos anos 30. Imagem já apresentada anteriormente, associada à Grimanesa, quando esta é rapidamente apresentada como esposa de Doutor Arthur no início do filme. Em seguida, entra outro plano do filme de família, no qual vemos uma senhora e um senhor com uma criança no colo, sorrindo e interagindo com a câmera. Nesta altura, os espectadores já reconhecem tanto o homem quanto a criança, que são os “personagens principais” das imagens amadoras que cruzam o filme, a menina sendo percebida como filha de Doutor Arthur. A mulher que aparece nesses planos é também associada pela montagem e pelos espectadores à Grimanesa, que como Arthur, é representada por vários rostos diferentes ao longo do filme. A narração continua a descrever os aprendizados oferecidos pelo “colégio de meninas grã-finas” de Grimanesa, que ensina também “a tocar piano e flauta de pã de treze tubos”. Na escola, “se nutrirá o coração das educandas com o amor pela virtude, para que possam aditar os dias de seus progenitores”. A banda visual corta para ilustrações de rostos de mulheres, típicos de capas de revistas e almanaques da época.



Fig. 37. À esquerda: as duas diferentes representações de Grimanesa Le Petit, provenientes do filme de família dos anos 1930. À direita: Ilustrações de capa de Almanques também dos anos 1930.

A descrição do anúncio lido pelo narrador é, muito provavelmente, uma citação de um trecho de almanaque dos anos 30/40 (assim como as cartas dos leitores sobre as pílulas de Doutor Arthur, mencionadas anteriormente). A fala, junto com as imagens do filme de família e com os rostos femininos românticos idealizados pelas capas de revista, nesse momento retrata Grimanesa como uma “boa moça”, esposa ideal, uma mãe de família interessada, sobretudo, no bem-estar dos “progenitores”. O plano que se segue, e faz uma transição para a sequência do “Nascimento da Tragédia”, é o de um homem vestido de mulher em um bloco carnavalesco (último fotograma da última linha do painel). O aspecto satírico do carnaval sublinha uma leitura cômica do trecho. É interessante notar que esta e outras imagens de homens travestidos de mulher (uma conhecida tradição do carnaval carioca) provocam, através da brincadeira, do lúdico, uma fusão entre o *Eu* e o *Outro*, o carnaval assumindo e reforçando o seu papel no filme de incarnar imagetivamente – e, assim, destacar – as relações entre identidade e alteridade.

Trinta minutos depois, quando Doutor Arthur torna-se líder messiânico e orienta uma peregrinação, a narração volta a falar de Grimanesa:

(Doutor Arthur) afirmava que as estátuas adoradas pelos cristãos eram estátuas disfarçadas de sua mulher Grimanesa Le Petit. Dela, diz Euclides da Cunha, que a conheceu pessoalmente: megera assustadora, bruxa rebarbativa, a velha mais hedionda destes sertões, imagem atemorizante da maternidade devoradora, um de seus pés é humano, o outro animal.

Com a fala, vemos o rosto de uma estátua clássica e, em seguida, o plano de uma mulher de meia idade, gorda, vestida com adereços como um chapéu e um grande par de óculos cor de rosa. Ela rebola, balança os seios, dança e posa para a câmera, animadamente⁵⁵⁸. Parte da fala do narrador, como o texto indica, é uma adaptação de um trecho de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, sobre uma “megera assustadora”⁵⁵⁹. A mulher continua fazendo sua performance carnavalesca, enquanto ouvimos, ao fundo, sons da rua. Grimanesa, apresentada anteriormente como boa esposa e mãe, se transforma agora em bruxa, meio humana, meio animal, “imagem atemorizante da maternidade devoradora”. A narração continua, sobre as imagens da mulher:

Doutor Arthur queria a sua história de amor com dimensão épica, mas já entrava em negociações secretas com sua amante, Dorothea Engrácia Tavadra Dalmira,

⁵⁵⁸ Ver a sequência completa no *dvd* em anexo, item 4G: *TT* – Megera.

⁵⁵⁹ O trecho de *Os Sertões* fala de “uma megera assustadora, bruxa rebarbativa e magra – a velha mais hedionda talvez destes sertões” (Ver CUNHA, Euclides. *Os Sertões* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010, p. 504. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/tw4bm/pdf/cunha-9788579820076-00.pdf>. Acesso em: 05/04/2018.

autora do livro, *Máximas de virtude e formosura*, com que Diófanes, Climineia e Hemirena, príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça, imitando o sapientíssimo Fénelon, na sua *Viagem de Telêmaco*.

O que soa como uma digressão sem sentido é mais uma vez uma extração de informações factuais e de uma mistura de citações documentais de meados do século XVIII, mais especificamente, de um anúncio do jornal “Gazeta de Lisboa”, de 17 de agosto de 1752 e de um fragmento de publicação da Biblioteca Lusitana, de 1759⁵⁶⁰. Dorothea Engrácia Taveda Dalmira é efetivamente o codinome da autora de *Máximas de virtude e formosura*, obra escrita em meados do século XVIII, que circulou com sucesso em Portugal e no Brasil. Trata-se de uma mulher pioneira da literatura lusófona, figura história rapidamente evocada, sem maiores apresentações, pela narrativa do filme.



Fig. 38. À esquerda: rosto de estátua não identificada. À direita: fotogramas do plano em que uma mulher dança e performa para a câmera, durante o carnaval. Imagem que acompanha tanto a fala sobre a “megeira assustadora”, quanto a menção à suposta amante de Dr. Arthur, Dorothea Engrácia Taveda Dalmira. É possível ver a sequência completa no *dvd* em anexo, item 4G: *TT – Megeira*.

Certamente, pouquíssimas pessoas vão reconhecer a personagem histórica ou as referências documentais ao assistir ao filme, entretanto, a evocação de uma personagem feminina pioneira corrobora a leitura de que *Triste Trópico* reúne múltiplos pontos de vista, de diferentes temporalidades, sobre a mulher, que podem estar mais ou menos explícitos. Cada momento apresenta suas ironias e brincadeiras, mas somados, ao longo do filme, na percepção do espectador, formam um panorama heterogêneo e multiforme de leituras sobre a mulher que perpassam a sociedade patriarcal ocidental e, particularmente, brasileira. Leituras, na maior parte das vezes, estereotipadas e violentas. Segundos depois da sequência acima descrita, o

⁵⁶⁰ O trecho de *Triste Trópico* reúne duas citações dos séculos XVIII. De Barbosa Machado, no tomo IV da Biblioteca Lusitana (1759), extrai o trecho: “D. Theresa Margarida da Silva e Horta [...] [era a autora de] *Máximas de virtude, e formosura* com que Diófanes, Climenéia e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça”. Já de um anúncio do jornal “Gazeta de Lisboa” (1752), o filme transforma a informação de que “imita ou excede ao sapientíssimo Fénelon na sua viagem de Telemaco” (Ver FLORES, Conceição. Ousadia feminina no século XVIII. In: XII Seminário Nacional e III Semunário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, 2007, Ilhéus, Bahia. Anais... Ilhéus: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/CONCEI%C3%87%C3%83O%20FLORES.pdf>. Acesso em: 05/04/2018.

narrador diz que “no caminho, certa vez, se deparando com o cadáver de uma mulher enforcada, pendente do galho de uma árvore, Doutor Arthur exclamou: provera os deuses que todas as árvores dessem frutos semelhantes”, enquanto a banda visual retoma imagens de capas de almanaques nas quais figuram mulheres bonitas, em poses romantizadas. A extrema violência da frase que objetifica o corpo da mulher, a ponto de banalizar sua morte, montada com as ilustrações das “boas moças”, remete, de forma exacerbada, ao olhar violento em relação à figura da mulher ainda presente no Brasil dos anos 1970. Não por acaso, ao final do filme, é Grimanesa, “para quem o casal era a única realidade estável”, quem, “num acesso de ciúme que nada tinham com as lutas, matou seu marido com 35 tiros na cabeça, número que faz supor que ela foi ajudada por outras pessoas”. Breve trecho que, provavelmente composto por frases documentais extraídas de fontes diversas, também aponta, em sua síntese absurda, para imaginários correntes sobre a mulher, vista como ciumenta, histérica, perigosa, vingativa, dependente e incompetente. Afinal, uma mulher para dar tantos tiros precisa ser “ajudada por outras pessoas”.

A convivência entre uma visão crítica em relação às violências perpetradas pela sociedade ocidental (ao longo de séculos de história) e ao olhar social sobre a mulher parece visar sublinhar os laços nocivos entre sociedade ocidental e sociedade patriarcal. A história de sofrimentos que se encadeia desde o genocídio inaugural do Novo Mundo é conduzida por homens, brancos, que detêm os poderes políticos. Romper com o ciclo de violências ocidentais seria também romper com o patriarcado. Podemos supor que o que Arthur Omar propõe, através da composição desta enigmática série sobre as representações do feminino em *Triste Trópico* e de sua conseqüente crítica às visões sociais sobre a mulher construídas através dos tempos, seja, mais uma vez, uma retomada de uma tese do “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade:

Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada. [...] Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.⁵⁶¹

É o matriarcado que simboliza uma renovação política libertadora. Nesse sentido, quebrar as estruturas coloniais, opressoras, ocidentais é também transgredir o patriarcado e o lugar subalterno que, por séculos, foi atribuído socialmente às mulheres.

⁵⁶¹ ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: MENDONÇA TELES, Gilberto (Org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Op. cit., p. 358-360.

4.2.3. A família e a política brasileira

A série dos filmes de família dos anos 1930 é também uma banda constante, marcada por uma estética própria: dos planos filmados em preto e branco (e com tonalidade azulada) que apresentam uma textura específica, “de época”, e retratam, sobretudo, uma família burguesa tradicional. Trata-se do grande contraponto do filme às filmagens contemporâneas e populares do carnaval. Cada uma das séries, a das imagens dos filmes domésticos (em p&b) e a do carnaval de rua (colorida), mantém uma unidade estética interna, e ao longo da montagem elas contrastam entre si. Guiomar Ramos estrutura sua análise sobre *Triste Trópico* enfatizando a discrepância entre “filme antigo *versus* carnaval”⁵⁶², oposição tanto estética quanto temática entre “igualdade/desigualdade, informalidade/formalidade”⁵⁶³. Ismail Xavier também já aponta que, com as imagens de família evoca-se “uma modernidade provinciana na idade da inocência, espécie de contraponto para um desfile de imagens em que predominam motivos menos prosaicos”⁵⁶⁴. A observação de Xavier indica como a série da família, com sua tranquilidade e inocência, se contrapõe não somente à do carnaval, mas também à temática central da violência, dos desastres.

Os filmes domésticos têm como personagem central uma menina que deve ter em torno de três anos de idade. A suposta filha de Doutor Arthur, no enredo ficcional, é retratada fazendo gracinhas para câmera ou em seu cotidiano familiar. É uma criança feliz e saudável. Há também um segundo personagem que aparece com frequência, um senhor de cabelo e barba grisalhos que acompanha a menina, provavelmente seu avô. Essas imagens são apresentadas com destaque ainda no início do filme, no momento das apresentações, como filmagens familiares feitas pelo Doutor Arthur, que foram incluídas no filme, e vão entrecortar toda a montagem.



Fig. 39: Fotogramas de alguns dos planos do trecho inicial do filme de família dos anos 1930. Da esquerda para a direita: A menina dirige um carrinho ao lado de sua mãe; mãe e filha sorriem e posam para a câmera; a menina faz o gesto de mandar beijinhos para a câmera.

⁵⁶² RAMOS, Guiomar. *Um cinema brasileiro antropofágico?* Op. cit., p.55.

⁵⁶³ Ibid., p. 56.

⁵⁶⁴ XAVIER, Ismail. *Viagem pela heterodoxia.* Op. cit., p. 12.

Nem sempre, porém, as filmagens amadoras mostram situações do núcleo familiar propriamente dito, há também imagens de funcionários construindo uma casa, do interior de uma fábrica, de um campo de aviação, ou de uma festa nos jardins. De um modo geral, as imagens amadoras representam a família e outras situações relativas a atividades da elite econômica nacional entre os anos 1920 e 1930, e têm a função de simbolizar o que seria a “normalidade ideal” da cultura ocidental. Entretanto, estas imagens raramente entram “sozinhas” ou com sons que reiteram o que elas mostram. Em relação ao enredo ficcional, elas visam ilustrar, com frequência, a vida privada do Doutor Arthur que, como vimos, inverte os padrões de suposta normalidade: ele vira antropófago, apresenta sintomas físicos e mentais terríveis e se torna um profeta messiânico que se envolve em uma guerra. Portanto, as imagens apesar de manterem-se serenas e tradicionais ilustram, no filme, um cotidiano bizarro e fantástico.

Vejamos um exemplo de sequência. Quando depois de seus sintomas, o protagonista se torna um líder mágico, o narrador diz em *off*: “Doutor Arthur atravessa esse período inicial em meio a visões, sua ideia fixa é: a dois mil não chegará. Viaja em pensamento até o país dos mortos ilustres que lhe mostram a Europa velha, as gerações sem vigor”. Ao longo da fala, vemos fotografias do busto de uma estátua antiga, que pode ser vista como a “visão” do personagem do “país dos mortos” e, em seguida, a ilustração de um grupo de homens vestidos com capuzes e máscaras que observa com uma lupa uma pinta nas nádegas de uma mulher seminua. Há também na imagem, em segundo plano, mais uma pessoa, totalmente coberta por uma vestimenta de fantasma, que observa a mulher. O cenário do espaço interior da imagem apresenta uma arquitetura europeia, ilustrando a “Europa velha”. Entram na montagem, então, planos do filme de família: vemos a menina protagonista em uma fazenda, rodeada de galinhas e gansos e, em seguida, de ovelhas. Ela interage com os animais. Na trilha sonora, ouvimos ao fundo o áudio dos bichos e a narração continua:

Um espectro ronda a Europa. A dois mil não chegará. Somente os escolhidos na Zona do Escorpião escaparão da noite definitiva, a ordem era: renunciar a tudo que o estrangeiro trouxe, fio de náilon, os cosméticos, os enlatados, os motores a explosão, preservar a tradição. Fica proibida a comida Europeia, ela provoca um peso diabólico no corpo. O corpo precisa se conservar através de jejuns prolongados até que de tão leve consiga passar num instante da terra ao céu.

Ao final da fala, entra uma música ritualística, com um coro de vozes femininas e um instrumento de percussão, possivelmente indígena. As imagens bucólicas da menina na fazenda prosseguem, acompanhadas pela música. Ao final do trecho, outra trilha se soma ao canto, atribuindo a sequência um clima de tensão e suspense.



Fig. 40. À esquerda: fotografia do busto de uma estátua e de outros fragmentos de estátuas antigas, e ilustração dos homens que observam as nádegas de uma mulher. À direita: dois fotogramas dos planos do filme de família nos quais a menina brinca entre os animais. É possível ver a sequência no *dvd* em anexo, item 4H: *TT* – Família 1.

Em relação à fala, mais uma vez a Europa entra no discurso, a partir de uma perspectiva antropofágica, como uma cultura estranha – sua comida, por exemplo, “provoca um peso diabólico no corpo” –, sendo necessário renunciar a tudo que se liga a ela. Na banda visual, entretanto, o que vemos não é a Europa, ou imagens diabólicas, mas uma cena familiar e inocente, de uma criança branca e ocidental. A banda sonora insiste no contraste com a imagem e em evocar uma tensão à cena, através das trilhas ritualística e de suspense. Neste trecho, como em diversas outras entradas do filme doméstico na montagem, há um forte estranhamento entre o que vemos e ouvimos. Podemos nos questionar sobre os porquês da insistência da montagem em estabelecer o choque, a discrepância entre a família e os terrores ou desastres dos mais variados, também convocados pelo filme. Para além de provocar estranheza e desconforto, a montagem, através do som, mais uma vez, de sua verticalidade, parece instigar o espectador a refletir se há algo por trás da família feliz. Também nessas imagens amadoras e cotidianas, na “série da família”, não estariam presentes a violência e os barbarismos tão evocados pelo filme? Com sua forte crítica à sociedade ocidental e patriarcal, acreditamos que é aí mesmo, na aparente inocência, que *Triste Trópico* vê os “barbarismos”, apesar de invisíveis na imagem. Por trás, ou no revés dos filmes da abastada família estão os horrores e os seres sobrenaturais acumulados no filme. Os contrastes que a montagem provoca pretendem desnaturalizar e causar estranheza à aparente tranquilidade, alegria e conforto das imagens.

É interessante recordar, mais uma vez, o contexto histórico da época. A defesa da família e da propriedade são importantes bandeiras da ditadura militar, que teve grande apoio civil, sobretudo dos setores da elite e da classe média brasileiras, motivo pelo qual foi rebatizada em estudos recentes como ditadura civil-militar. As “Marchas da família com Deus e pela liberdade”, uma série de manifestações conservadoras que aconteceram em 1964, em favor da deposição do presidente eleito e contra uma suposta ameaça comunista, foram, por exemplo, eventos importantes para o desdobramento dos fatos históricos. Seu título, “Marcha da Família”, é especialmente simbólico. A primeira marcha levou 500 mil pessoas às ruas da cidade de São

Paulo, dias antes da efetivação do golpe em 31 de março de 1964. “Depois da vitória do golpe, houve uma outra Marcha da Família com Deus pela Liberdade no Rio de Janeiro, reunindo cerca de 1 milhão de pessoas. [...] E depois haveria dezenas e dezenas de marchas da família com Deus pela liberdade, houve gente marchando até setembro de 64”⁵⁶⁵, como aponta o historiador Daniel Aarão Reis. O apoio civil à implementação do regime de exceção parte, sobretudo, de setores conservadores e da elite brasileira, como parte do clero, entidades femininas e rurais, baseados no argumento da força da “tradicional família brasileira”. Vale lembrarmos ainda que, entre o final da década de 1960 e o início da década de 1970, como aponta Heloisa Buarque de Hollanda, a família tradicional está “mais que nunca fechada com o Estado, que lhe oferece as delícias do “milagre econômico”⁵⁶⁶. Se observamos a onda conservadora atual da crise política brasileira, é possível notar que, mais uma vez, as pautas políticas mais retrógradas e antidemocráticas em curso estão encobertas pela bandeira da “família”, pela defesa da “família” enquanto instituição que se vê ameaçada⁵⁶⁷. A família é, portanto, historicamente, uma instância de violência velada, atuando no campo político como um símbolo do conservadorismo. Parece ser nessa direção que, frequentemente, a montagem do filme de Arthur Omar procura construir e sublinhar um aspecto sombrio e inquietante em relação às imagens familiares.

Junto com as imagens de situações da família há outras filmagens amadoras que, em conjunto, marcam um lugar de fala de elite e chamam atenção para a relação entre classes sociais. O próprio registro de filmes de família no Brasil no início do século XX é um indicador deste ponto de vista. Como afirma Thais Blank em sua tese de doutorado sobre o cinema doméstico brasileiro, é nos anos 1920 “que as câmeras voltadas exclusivamente para o uso doméstico são lançadas no mercado”⁵⁶⁸ e que a prática do cinema amador e da produção familiar se expande entre a “alta sociedade” brasileira”. As câmeras “fazem parte do universo particular de uma elite agroindustrial que tinha tempo e dinheiro para investir em cinema como hobby e dispositivo de perpetuação da memória familiar”⁵⁶⁹. A presença de um filme de família dos anos 1930,

⁵⁶⁵ REIS, Daniel Aarão. Ditadura militar e revolução socialista no Brasil. *Revista Tempos Acadêmicos*, n.4. Santa Catarina: UNESC, 2006.

⁵⁶⁶ HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. Op. cit., p.95.

⁵⁶⁷ Basta lembrarmos da terrível votação do dia 17 de abril de 2016, quando a câmara dos deputados votou a favor do impeachment da presidenta Dilma Rousseff repetindo, à exaustão, o voto pela “família brasileira”.

⁵⁶⁸ BLANK, Thais. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro e Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, Rio de Janeiro e Paris, 2015, p. 10.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

portanto, evidencia em si uma posição social, que é reiterada pelos ambientes, vestimentas e situações reveladas pelas imagens.

Quando a narração do filme faz referência às atividades do protagonista depois de sua instalação na Zona do Escorpião, por exemplo, a banda visual apresenta um trecho relativamente longo de planos de um campo de aviação amador, no qual vemos homens com ternos e chapéus brancos, pequenos aviões particulares levantando voo, e planos aéreos feitos do ponto de vista do próprio avião. Primeiro, o narrador dá informações como a de que Dr. Arthur “encontrava tempo de colaborar nos violentos jornais da região: *O espelho da justiça*, *A voz da razão*, *Cartas ao povo*, *Os dois compadres liberais*, *O Doutor Tira-teimas*, *O enfermeiro de doidos*, *O novo censor* e o *Busca pé*. Alguns em língua tupi”. Em seguida, entra na trilha sonora um canto gregoriano solene e grave, enquanto os aviões continuam a desfilar pela banda visual. As imagens dos homens e dos aviões, de um espaço especialmente elitizado, feitas a partir do ponto de vista do Doutor Arthur, são, portanto, acompanhadas por referências aos “violentos jornais” (dos quais o protagonista participa) e de uma trilha misteriosa e “pesada”.



Fig. 41: Alguns dos fotogramas do filme amador dos anos 1930, em um campo de aviação.

Antecedendo a rápida entrada da já mencionada gravura de Anastácia (do rosto de uma mulher negra com a máscara de Flandres) há outro trecho de imagens amadoras, de planos que mostram uma festa, um evento que reúne um grupo de pessoas da “alta sociedade” nos jardins ou partes exteriores de uma casa. Homens e mulheres brancos estão vestidos com trajes formais, ternos, vestidos e chapéus. Eles se divertem em um jogo, conversam, confraternizam em torno de mesas de chá, posam para o cinegrafista. Atrilados às imagens estão inicialmente uma música árabe e, em seguida, um canto afro-brasileiro acompanhado por instrumentos de percussão. Sobre este último, nota-se que não se trata de uma música gravada, mas de uma situação viva, de festa, talvez de cunho religioso. Os planos filmados da burguesia branca contrastam com a trilha sonora popular e negra. A imagem seguinte, que entra em silêncio, com um corte brusco, é a gravura de Anastácia. O embate entre classes sociais sugerido se concretiza e conclui com uma imagem histórica que representa a violência da escravidão na América.



Fig. 42: Três exemplos de fotogramas do filme da festa de família (anos 30) em contraste com a gravura da escrava Anastácia (*Châtiment des esclaves*, Jacques Etienne Arago, 1839). É possível ver a sequência no *dvd* em anexo, item 4I: *TT – Família 2*.

Vale mencionarmos um último trecho que reitera o conflito social evocado pelas filmagens amadoras. Trata-se da sequência da leitura do poema de Garcia Lorca, “*La cogida y la muerte*”. Os planos que cobrem os aproximadamente dois minutos da solene leitura do poema, dessa vez não retratam a elite, mas homens que trabalham no campo, com enxadas e tratores, ou em uma construção, muitos deles negros. São essas imagens de trabalho braçal que acompanham a trágica interpretação da voz que nos fala de um tempo “parado”, “congelado” na agonia das “*terribles cinco de la tarde*”. Já mais para o final da leitura, entra em cena o nosso já conhecido personagem dos filmes de família, o homem de cabelo grisalho que costuma acompanhar a criança. Ele não está vestido como os trabalhadores, mas porta seu terno e chapéu característicos. Nos breves planos em que aparece, o homem dá orientações e ordens a um trabalhador. Estas imagens, que sem um visionamento atento podem facilmente passar despercebidas, marcam não somente o contraste entre classes, mas o lugar de “senhor”, de proprietário de terras, ocupado pelo personagem retratado e que representa todo o ponto de vista das imagens amadoras. Um lugar social aristocrático que possui uma história que se vincula às origens e, particularmente, à história da escravidão (no momento das filmagens abolida há menos de cinquenta anos) como centro de um sistema econômico que durou séculos no Brasil.



Fig. 43. À esquerda e ao centro: homens trabalhando no campo e na construção. À direita: fotograma em que o personagem entra em cena para dar orientações a um trabalhador.

A menina que protagoniza os filmes de família de *Triste Trópico* é a mãe de Arthur Omar, e o cinegrafista, Arthur Álvares Noronha, é seu avô, informação que não é dada pelo filme. A série da família, portanto, apesar de todas as críticas sociais e políticas que carrega, é também uma

instância do “eu” do cineasta, da memória pessoal, ainda que não revelada desta forma. Mesmo sem ter essa informação, que acrescenta camadas de leitura, os filmes domésticos determinam um lugar de fala branco-burguês que é também o do cineasta e da maior parte dos espectadores do filme. Há um estranhamento e, mais uma vez, um desconforto, entre a identificação que essas imagens provocam e o olhar crítico sobre elas que é desenvolvido através da montagem. Os filmes de família são também imagens afetivas e universais, como a da criança fazendo gracinhas, descendo de escorrega com o avô, dando beijinhos na irmãzinha bebê, ou da família almoçando na varanda. Imagens em que nos reconhecemos, apesar de tudo. Ao mesmo tempo, elas fomentam um vínculo entre classes sociais dominantes – das quais o próprio cineasta e grande parte dos espectadores fazem parte –, e um lugar privilegiado e opressor, responsável por terríveis males históricos. Trata-se de uma identificação que possui, portanto, um caráter histórico, que aponta para uma consciência e responsabilidades atuais associadas a dívidas históricas. As imagens de família incluem-se, dessa forma, na narrativa polifônica e multitemporal do filme, que abarca através de seus materiais um longo período, que vai desde o século XVI aos anos 1970, e podem ser lidas dentro deste contexto maior da grande História.

Antecede a descrição da morte de Dr. Arthur, uma cartela que anuncia “O único filme do Dr. Arthur em pessoa”, a qual se seguem os planos da criança dançando e mandando beijos para a câmera e os de um homem que não reconhecemos, mais jovem do que o personagem do senhor de cabelos grisalhos com quem estamos acostumados, que está sentado e segura a menina no colo. Ela o beija. Ao que tudo indica, quem vemos é o Dr. Arthur que, até esse momento, estaria sempre atrás da câmera, registrando sua família assim como outras situações por ele vividas. Muito provavelmente, trata-se do verdadeiro Arthur Noronha, avô do cineasta Arthur Omar.



Fig. 44. À esquerda: fotogramas dos planos da menina fazendo gracinhas. À direita: fotogramas que mostram o cinegrafista, o “Dr. Arthur”, com sua filha.

A escolha de revelar o dono do olhar que produziu as imagens amadoras chama atenção para essa presença invisível, para o fato de que havia um sujeito todo o tempo por trás da câmera, um ponto de vista. Sujeito que é, ao mesmo tempo: o protagonista da ficção; o representante de um lugar de fala (da elite brasileira); avô do cineasta; e cinegrafista, o olhar por trás das imagens,

espelhando, assim, para além do nome “Arthur”, a identificação com o cineasta que realiza o filme que vemos. Simultaneamente tratadas de forma íntima e distanciada, as imagens da série da família, mais uma vez, mesclam o Eu e o Outro, imbricando identidade e alteridade, através de uma montagem complexa.

Considerações finais

Ao final do percurso da pesquisa, acreditamos que *História do Brasil* e *Triste Trópico*, apesar de suas profundas diferenças, refletem em suas criações com materiais já existentes, uma atitude da arte diante da história e, especificamente, da história brasileira. Os filmes se apropriam de materiais do passado, de múltiplas temporalidades, a partir de uma perspectiva antropofágica, baseada na experimentação e renovação da linguagem, na reunião de elementos heterogêneos, e em uma tradição de questionamento sobre a identidade nacional, pensada enquanto diferença. A atitude antropofágica é também marcada pela irreverência, pela postura crítica que se faz através da ironia, do riso e do sarcasmo. Por isso, quando vinculada ao carnaval e sua catártica quebra temporária de hierarquias, a antropofagia cultural oswaldiana se avizinha à noção, que lhe é contemporânea, da carnavalização, desenvolvida por Bakhtin. Também, ela se filia a uma tradição intelectual que trata a história do Brasil a partir de determinados alicerces considerados essenciais, que se desdobram através dos tempos: a experiência da colonização e da escravidão. Traumas que parecem manter-se como feridas abertas, que se renovam. No caso de *História do Brasil* e *Triste Trópico* renovam-se, sobretudo, na experiência de violência vivida em tempos de exceção.

Entre 1971 e 1974, no auge da repressão da ditadura militar brasileira, tanto Glauber e Medeiros quanto Omar desenvolvem uma estética antropofágica e carnavalesca de trabalho com os materiais de arquivo, como estratégia de convocação e elaboração do passado no presente. Através da paródia e do riso, de diferentes maneiras, os cineastas focam nos temas da dor e da violência brasileiras, reiteradas através dos tempos, cujas origens ambos identificam, seguindo uma longa tradição do pensamento social brasileiro, na formação nacional colonial e escravagista. Eles se interessam também pelas tradições culturais brasileiras, populares, de raízes igualmente profundas, representadas, sobretudo, pelo carnaval. No caso dos filmes, identidade e história se imbricam. Em uma busca por “quem somos”, pela construção de uma narrativa de si (de âmbito nacional), os filmes elaboram suas narrativas sobre a história do Brasil. Para isso, diante de um cenário de impotência, eles se interessam pelo que “não é meu”, voltam-se para os arquivos, e elaboram procedimentos estéticos e discursivos inovadores, em diálogo com o legado do modernismo brasileiro e outras vanguardas artísticas da década de 1920. Carnaval e antropofagia são temáticas abordadas tanto por *Triste Trópico* quanto por *História do Brasil*, que se convertem em escolhas estéticas e políticas em relação aos materiais retomados.

Questões que vem do campo da literatura são incorporadas, portanto, pelo cinema feito por uma determinada geração e, mais ainda, por um cinema que se faz a partir de materiais já existentes, pela devoração de “outros”. As escolhas estéticas que refletem essa atitude diante do mundo e da história inspiram-se em um barroquismo latino-americano que renasce nos anos 1960 e 1970, como vimos. Neste momento, a retomada do pensamento sobre barroco visa a construção de uma estética latino-americana própria, compatível com uma modernidade (e “ocidentalidade”) alternativa dos trópicos. Trata-se de uma estética do excesso, da proliferação, do acúmulo e do transbordamento, centrada em uma montagem que reúne elementos díspares, criando narrativas sem um fio condutor principal, sem um centro único, que ultrapassam a linearidade e sucessão causal. Uma montagem que se faz ver, coloca os abundantes fragmentos em constante movimento, e se baseia, sobretudo, numa criativa relação entre bandas visual e sonora, que se inspira em uma via aberta por Eisenstein, através de sua proposta de se pensar e explorar o que o cineasta soviético chamou de montagem vertical. Não se trata somente de uma relação de aleatoriedade, dissonância ou contraste, mas do estabelecimento de relações diversas e complexas entre as bandas, que podem construir, ao mesmo tempo, elos e distâncias entre os elementos, e que elaboram um cruzamento entre temporalidades. Passado(s) e presente se sobrepõem em uma abordagem da história que valoriza suas dimensões subjetivas. As montagens caleidoscópicas dos filmes parecem visar conceber narrativas que sejam capazes de abordar dimensões psíquicas e mesmo inconscientes da história e da memória do país, ao trazer à tona seus recalques, repetições e mistérios. Os filmes também parecem desejar afetar, sobretudo, a sensibilidade do espectador, especificamente, em relação ao passado coletivo brasileiro.

Triste Trópico e, sobretudo, *História do Brasil*, são considerados filmes difíceis, eles constituem experiências de visionamento que requerem, por seu caráter experimental e não linear, no caso de *Triste Trópico*, ou pela dureza da montagem entre voz e imagens, no caso de *História do Brasil*, uma abertura por parte do espectador. Foi interessante notar, ao longo da pesquisa, as camadas que cada um deles revelava ao serem observados com uma intenção analítica. Foi o ver e rever, “decupar”, assistir a pequenos trechos particulares, que permitiram a percepção de determinados aspectos. Cada visionamento ou nova atenção portada aos filmes a partir de determinadas questões possibilitava a compreensão de coisas novas, ou abria novas direções de reflexão. É como se, de certa forma, os filmes fossem feitos mais para serem analisados do que simplesmente vistos. Muitas de suas riquezas estão em detalhes ou dependem de uma postura que, além de curiosa, seja questionadora, preocupada em lhes interpelar.

Parece possível delinear um legado desses filmes de reemprego no cinema contemporâneo brasileiro, e traçar, assim, uma ponte entre eles e a produção atual. Rogério Sganzerla já atualiza, em sua criação com materiais de arquivo dos anos 1990, muitas das questões que cruzaram e motivaram os artistas brasileiros na década de 1970, inclusive ele próprio. Questões essas que se alimentaram, por sua vez, fortemente, das que foram propostas pelas vanguardas dos anos 1920. *Tudo é Brasil* também se assume como um filme antropofágico, como vimos, interessado pela história e identidade brasileiras. Como *Triste Trópico* e *História do Brasil*, o filme de Sganzerla reúne uma grande quantidade de materiais heterogêneos, a partir de uma montagem baseada em criativas relações verticais entre imagens e sons, que constroem redes de temporalidades. O filme apresenta, também, uma narrativa não linear, excessiva e circular. Temos a impressão de que os elementos de *Tudo é Brasil* integram uma espécie de roleta em movimento, indo e vindo ao longo da montagem. O que não quer dizer que esta montagem seja – ou aparente ser – aleatória ou gratuita. Ao não seguir a cronologia dos fatos e mesclar diversas linhas narrativas, o conjunto do filme produz uma sensação de que a lógica da ordenação das sequências nos escapa, de que os elementos circulam e de que, assim, o antes e depois se misturam.

Depois de Sganzerla, podemos destacar dois cineastas brasileiros, de uma nova geração, que trabalham hoje com materiais de arquivo, e que são declaradamente influenciados por aqueles cineastas e, especificamente, por suas experiências precursoras. São eles: Eryk Rocha e Joel Pizzini. Ambos reatualizam, mais uma vez, esta tradição estética e intelectual, filiando-se a ela. *Rocha que voa* (2002), o primeiro longa metragem de Eryk Rocha, filho mais novo de Glauber Rocha, é um documentário fortemente baseado em imagens e sons de arquivo, que trata do período de exílio de Glauber em Cuba, buscando refletir sobre as relações entre Glauber e o Cinema Novo brasileiro com o cinema cubano do período. Eryk, ao concentrar-se na fase cubana de seu pai, escolhe, justamente, o período de início de realização de *História do Brasil*, que é diretamente mencionado em *Rocha que voa* a partir de uma breve entrevista com a montadora cubana Mirian Talavera. Eryk, além de buscar os testemunhos de Glauber, reúne em seu filme trechos de filmes latino-americanos das décadas de 1960 e 1970, documentários e filmes de ficção, além de *noticieros* do ICAIC. Não parece ser uma coincidência o fato de seu documentário basear-se na própria cinematografia da época, especificamente, em ficções (de caráter histórico e político), e nos filmes de atualidades cubanos, para tratar da história, ou de memórias históricas. São as mesmas bases de *História do Brasil* trabalhadas a partir de outras estratégias. *Rocha que voa* retoma, inclusive, planos presentes em *História do Brasil*. Também

marca *Rocha que voa*, e grande parte da filmografia de Eryk Rocha, a não-sincronia entre bandas visual e sonora, trabalhadas de forma experimental a partir de relações múltiplas de estranhamento e sintonia. Em relação as escolhas estéticas da montagem do filme, destacam-se igualmente a grande quantidade de elementos, muitas vezes heterogêneos, que se alternam de forma rápida, sem que nenhuma imagem ou áudio específicos assumam um protagonismo, ou sejam vistos com mais calma e em mais detalhes pelo espectador. A própria montagem assumindo, dessa forma, um papel central. O primeiro longa de Eryk Rocha, portanto, precursor de vários elementos e escolhas que o cineasta vai continuar a trabalhar em sua filmografia, possui um caráter de homenagem não somente ao pai, mas a esse filme menor da filmografia de Glauber, *História do Brasil*, que se liga especialmente com a trajetória cinematográfica que o filho escolhe para si, ao abordar em sua própria obra: o Brasil, a história, a memória, a política, os materiais de arquivo e as possibilidades da remontagem.

O filme mais recente de sua filmografia, *Cinema novo* (2016), como o título indica, volta a colocar Glauber e o cinema dos anos 1960 como centro de suas indagações e pesquisa e é, mais radicalmente do que *Rocha que voa*, um filme exclusivamente de reemprego. O documentário trata da memória do cinema, e de determinado período histórico, a partir de materiais de arquivo e, mais especificamente, da remontagem de trechos de filmes identificados ao *Cinema Novo* ou dos bastidores de suas produções. Mais uma vez, as imagens produzidas pelo *Cinema Novo* são recicladas para contar não somente a história de um período do cinema, mas, de certa forma, buscar atualizar a urgência de questões que cruzavam filmes e mentes do passado recente dos anos 1960 e 1970. O filme de Eryk Rocha compõe uma homenagem a uma herança material do cinema brasileiro, ligada a um grupo de criadores que giravam em torno de um projeto de cinema e de país.

Os materiais já existentes são também uma base fundamental da filmografia de Joel Pizzini, cineasta que se dedica à criação de uma obra poética a partir de materiais de arquivo variados. Entre os filmes de Pizzini, destacamos dois longa-metragens: *Anabasis* (codirigido com Paloma Rocha, 2007) e *Mr. Sganzerla, os signos da luz* (2011). O primeiro também é sobre Glauber Rocha, particularmente, sobre o processo de realização de *A idade da terra* (1980), seu último filme. Paloma Rocha, co-diretora de *Anabasis*, é a filha mais velha de Glauber e no cinema trabalha diretamente com sua memória, não somente realizando documentários, mas também se dedicando à restauração digital e a divulgação de sua obra. *Anabasis* também retoma trechos da filmografia de Glauber, incluindo planos de *Barravento*, *Deus e o Diabo* ou

Terra em Transe, que estão também em *História do Brasil*, filme que, aliás, é diretamente lembrado, a partir da incorporação de uma sequência da sua parte final (da conversa entre Marcos Medeiros e Glauber Rocha). É o material bruto de *A idade da terra*, entretanto, o principal elemento do filme, cruzando toda a montagem. E é Ricardo Miranda, montador de *A idade da terra*, assim como de *Triste Trópico*, quem assina a montagem de *Anabasis*. Ricardo é mais um forte elo do filme com essa postura e tradição que tanto Pizzini, quanto Eryk Rocha retomam e atualizam. Sua montagem de caráter experimental segue muitas das características estéticas e narrativas abordadas ao longo deste estudo. Trata-se de um filme com poucas pausas, cuja montagem perpetua um certo “horror ao vazio”.

O segundo filme de Joel Pizzini que destacamos aqui, *Mr. Sganzerla*, como o título indica é sobre o cineasta Rogério Sganzerla. Sua forma espelha, em muitos sentidos, *Tudo é Brasil*. Trata-se de um filme de reemprego feito por materiais heterogêneos, cujo principal narrador é o próprio Sganzerla (a partir de materiais de arquivo), que possui um caráter biográfico, mas, ao mesmo tempo, constrói uma narrativa fragmentada e não linear, e que contém “séries de imagens” que se alternam em uma montagem vertical entre imagem e som. Diversos materiais presentes no filme de Sganzerla (e que circulam por sua tetralogia) são retomados neste filme de Pizzini, que agora não tem como intenção central evocar Orson Welles, o Brasil dos anos 40 ou o samba, mas o próprio Sganzerla, trazendo com esses materiais fragmentos de sua personalidade e de suas obsessões.

Tanto Joel Pizzini quanto Eryk Rocha, portanto, em suas produções filiam-se a uma corrente estética e a uma visão de Brasil proveniente do cinema moderno, que eles renovam no cinema contemporâneo. Eles o fazem retomando, sobretudo, os próprios cineastas e filmes que os influenciam, evidenciando-se em suas obras um caráter metacinematográfico. Trata-se, nessa produção, de refletir e elaborar, principalmente, a história e a memória do próprio cinema brasileiro.

Como comentado na introdução, a produção de filmes de reemprego se expande no cinema brasileiro do século XXI, após a revolução possibilitada pelas tecnologias digitais. É interessante notar que outros cineastas vindos do movimento do Cinema Novo se dedicam ou dedicaram, contemporaneamente, a criações com materiais já existentes, seguindo outros caminhos estéticos. É o caso de Eduardo Escorel (*Imagens do Estado Novo*, 2015), Nelson Pereira dos Santos (*A música segundo Tom Jobim*, 2012) e Eduardo Coutinho (*Um dia na vida*, 2009). As montagens de *Um dia na Vida* ou *A música segundo Tom Jobim*, por exemplo, sem

incluir uma narração em *off*, cartelas textuais ou mesmo depoimentos, optam por uma mínima intervenção interpretativa e por manter, a todo o tempo, a sincronia entre imagem e som, destoando, desse modo, do artifício e do excesso da estética dos filmes estudados. Os cineastas contribuem, portanto, para a experimentação de outros caminhos e possibilidades de trabalho com materiais já existentes. Ainda assim, seus documentários de reemprego conservam o interesse por temáticas ligadas a história, a cultura e a identidade brasileiras, isto é, por desenvolver reflexões sobre o Brasil.

O objetivo desta tese não foi o de desenvolver uma pesquisa mais extensiva sobre os usos de materiais de arquivos na história do cinema brasileiro, muitos filmes e autores não tendo sido aqui abordados⁵⁷⁰, mas uma análise sobre filmes específicos e questões que os transpassam. Também não é o caso agora, portanto, de fazer um panorama das experiências contemporâneas de reemprego, mas assinalar determinadas continuidades e rupturas de certas práticas atuais em relação às posturas e questões observadas em *História do Brasil* e *Triste Trópico*, e já retomadas em *Tudo é Brasil*. Se uma nova geração retoma vias abertas por estes filmes (assumindo suas heranças e uma atitude de homenagem diante deles), as mesmas gerações das quais Glauber, Omar e Sganzerla fazem parte podem trilhar caminhos novos, mantendo ou não determinados diálogos com questões desenvolvidas pelo cinema moderno brasileiro. Outros cineastas seguem, simplesmente, outras linhas de trabalho com a memória a partir da prática do reemprego. João Moreira Salles, por exemplo, em *Santiago* (2006) e, particularmente, em *No intenso agora* (2017), opera a partir de uma outra chave, ao assumir uma postura analítica em relação aos materiais que retoma e, assim, dialogando principalmente com uma produção europeia. Chris Marker, por exemplo, é declaradamente uma influência central para o trabalho recente desenvolvido pelo cineasta.

Por último, não é possível finalizar esse texto sem fazer um breve comentário sobre o período político atual, que acaba se relacionando com a própria pesquisa. A trajetória de realização desta tese foi marcada por algumas dificuldades, dentre elas, o conturbado momento político que se desencadeou no Brasil com o golpe de 2016 e seus desdobramentos. Estranhamente, me

⁵⁷⁰ A partir da década de 1980, por exemplo, muitas produções do documentário brasileiro exploram as possibilidades de utilização de materiais de arquivos no cinema. É nesse período, por exemplo, que Silvio Tendler, documentarista que tem toda sua obra ligada aos arquivos faz seu primeiro filme: *Os anos JK*. A pesquisadora Andrea França Martins desenvolve uma pesquisa sobre o cinema documentário brasileiro, dentro e fora da TV, nos anos 1980. Ver, por exemplo: FRANÇA, Andrea. *Jânio a 24 Quadros* e a montagem como farsa. *Devires*. Belo Horizonte:, v.12, n.2. p. 52-67, jul/dez 2015; FRANÇA, Andrea; MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: documentário brasileiro e reemergências dos espectros da ditadura. *Revista Galáxia*, n.28, p. 70-83, 2014.

percebi cada vez mais identificada com certo lugar de fala dos cineastas e com o período de realização dos filmes abordados, que, no momento da elaboração do projeto de pesquisa de ingresso ao doutorado, pareciam-me muito distantes. Desde 2015, a sombra da ditadura militar que até então, ao menos para minha geração, parecia coisa do passado - por mais que todo um necessário trabalho de abertura dos arquivos da polícia política e de apuração dos crimes do Estado estivesse apenas começando - volta a assolar o presente. Forças conservadoras políticas, civis, midiáticas e jurídicas reganham terreno e poder político. As derrotas dos setores progressistas se acumulam mais e mais, e ninguém sabe ainda até que ponto. Mais uma vez, não há mais “certeza na frente”, a sensação que se espalha é de crise, e de crise do próprio tempo. As tristes memórias do passado começam a ser recuperadas e ressignificadas por diferentes setores da sociedade. Generais e torturadores atuantes na ditadura voltam a ser mencionados como heróis ou como bons quadros políticos por grupos antes silenciados. Em plena câmara dos deputados, um deles dedica seu voto a favor do impeachment da presidenta eleita ao ex-coronel Brilhante Ustra, torturador de Dilma Rousseff quando presa política, ex-chefe do DOI-CODI no período mais sangrento da ditadura brasileira. Uma ação política de extrema direita que não gerou consequências éticas ou sociais. Jair Bolsonaro, o deputado em questão, é agora pré-candidato à presidência da República, estando em segundo lugar nas pesquisas de intenção de votos, atrás do ex-presidente Lula que, provavelmente, será impedido de concorrer. A disputa entre narrativas do passado volta à tona, junto com a do próprio presente vivido, enquanto o futuro é nebuloso. As previsões são muitas, mas nada é claro neste momento.

Diante deste cenário, que na verdade surgiu ao longo do caminho, acabei, de certa forma, mimetizando os gestos de Glauber e Omar, ao olhar para a história e a memória do país com intuito de tentar melhor compreender o tempo presente. Se eles se voltaram para os materiais e narrativas do passado, me volto, justamente, para suas tentativas de abordagem da história através do cinema. Gostaria de destacar, também, que senti ao longo deste processo, como muitas outras pessoas nesse momento, a política nacional entrar na esfera da vida pessoal com uma força nova, que afeta seu sono, sua capacidade de trabalhar e de seguir normalmente seu cotidiano, o que faz com que a leitura das cartas de Glauber, por exemplo, para quem as duas esferas eram tão entrelaçadas, assim como a fragmentada conversa entre ele e Marcos Medeiros na parte final de *História do Brasil*, ou o tempo cíclico ou estacionado construído pela narrativa de *Triste Trópico*, ganhem outra dimensão, ao menos, afetiva. Por último, como Glauber no período de realização do filme, estou fora do Brasil, e como o personagem Doutor Arthur ou mesmo como Oswald de Andrade, estudando na França. Uma viagem que, inicialmente, era só

uma viagem, uma outra experiência de vida, cada vez mais assume contornos e sensação de autoexílio de caráter político e, ao mesmo tempo, traz a consciência de um privilégio histórico, de repetição de uma tradição branca-burguesa tanto de formação acadêmica quanto de possibilidade de refúgio na Europa ocidental. Mas felizmente, ao menos, vejo cada vez mais doutorandos e outros pesquisadores brasileiros aqui, vindo de outros cenários, de outras realidades muito diferentes. Apesar de tudo, parece que algumas coisas mudaram nos últimos vinte anos, alimentando a esperança de um futuro menos sombrio, dentre elas os novos espaços assumidos pelas minorias – mulheres, negros e comunidade LGBT – e a consequente diversidade de vozes atuantes hoje no país. Diversidade à qual as forças conservadoras reagem de forma violenta⁵⁷¹.

Em um novo momento de crise, o trabalho com a memória ganha em importância. Hoje, as disputas pela construção de uma memória coletiva, ligada ao passado recente brasileiro, evidenciam-se, constituindo um campo de tensões e batalhas entre narrativas. O Brasil não é um país de muita tradição de arquivos, nem de arquivamento propriamente dito, nem de retomada dos documentos da história por parte do cinema. Espero que este estudo seja uma contribuição, mesmo que modesta, para este campo dos estudos cinematográficos, que se vincula, particularmente, ao delicado contexto histórico e político atual.

⁵⁷¹ Enquanto escrevia essas linhas (15/03/2018), li nos jornais a notícia do assassinato à queima roupa da vereadora do Rio de Janeiro Marielle Franco, liderança ativa na defesa dos direitos humanos na cidade, mulher negra e vinda da favela, em quem votei nas últimas eleições municipais. Me vem à mente as imagens do velório-passeata do estudante Edson Luis, em 1968, incluídas no filme de Glauber e Medeiros. Espero que o triste velório da jovem Marielle, hoje, adquira, ao menos, a força política que merece.

Filmografia

História do Brasil (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974, 35mm, pb, 185 min.)

Triste Trópico (Arthur Omar, 1974, 35 mm, pb e cor, 77 min.)

Tudo é Brasil (Rogério Sganzerla, 1998, 35 mm, pb e cor, 82 min.)

Entrevistas

Entrevistas com Arthur Omar realizadas para a tese nos dias 28/08/2017 et 05/09/2017:
Arthur Omar, 2017 (Anexo I).

OMAR, Arthur. Entrevista a M. Inédita, 1974. (Anexo II)

Bibliografia

1. Sobre *História do Brasil*, *Triste Trópico*, Glauber Rocha e Arthur Omar

AVELLAR, José Carlos. O garçom no bolso do lápis. *Imagem e som, imagem e ação, imaginação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BENTES, Ivana. Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. *Biblioteca online de ciências da comunicação* [online], 2002. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.pdf>.

_____. BENTES, Ivana. Arthur Omar: a imagem sensorial ou um artista híbrido/ Arthur Omar: l'image sensorielle ou un artiste hybride. *Cinemas d'Amérique Latine*, No. 9, 2001.

CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 – 1974)*. 2007. 274p. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. Glauber Rocha: Exílio, Cinema e História do Brasil. In: CAPELATO Maria Helena, MORETTIN Eduardo, NAPOLITANO Marcos, SALIBA Elias Thomé (Org.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2011, p. 149-170.

FICAMOS, Bertrand. L'histoire du Brésil selon Glauber Rocha. In: BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (Org.). *Lorsque Clio s'empare du documentaire*. Paris: Ed INA/ L'Harmattan, Les médias en actes, Vol. I, 2011, p. 117-126.

LEANDRO, Anita (Org.). *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, obra inédita.

RAMOS, Guiomar. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

XAVIER, Ismail. Viagem pela heterodoxia. *Significação - Revista de Cultura Audiovisual*, n.14, 2000, p. 9-19.

_____. *Glauber Rocha et l'esthétique de la faim*. Paris: L'Harmattan, 2008.

2. Textos de Glauber Rocha, Arthur Omar e Rogério Sganzerla

BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CANUTO, Roberta (Org.). *Rogério Sganzerla – Encontros*. Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2007.

OMAR, Arthur. O Antidocumentário, Provisoriamente. *Revista Vozes*, n.6, ano 72, agosto 1978.

_____. O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta. *Cinemais: Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n.10, março/abril 1998.

_____. *Antes de ver: fotografia, antropologia e as portas da percepção*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2003.

_____. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac e Naify, 1997.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

_____. *Textos críticos I*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

3. Antropofagia, paródia e carnavalização

AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. São Paulo: Edusp/IEB-USP, 2001.

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972.

_____. *Os dentes do dragão*. São Paulo: Globo, 2009.

_____. *Poesias Reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

_____. *Questões de Literatura e Estética - A Teoria do Romance*. São Paulo: HUCITEC/Annablume, 2002.

_____, *Problemas da Poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BRANDIST, Craig. *The Bakhtin Circle: Philosophy, Culture and Politics*. London: Pluto Press, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Uma Poética da Radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 1991.

CANDIDO Antônio e CASTELO Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira, v. 3*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1964.

CHAUVIN, Jean-Pierre. Oswald de Andrade e a subversão da memória. *Patrimônio e memória*. São Paulo, Unesp, v. 11, n.1, janeiro-junho, 2015.

FOGAL, Alex. Forma e Memória: o projeto estético de Oswald de Andrade em sua autobiografia. *Estação Literária*, v.5, julho de 2010.

FONSECA, Maria Augusta. Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, dez. 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos, A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

JACKSON, Kenneth. *A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

JAYME, Maurício. Tarsila, pau brasil, antropofagia e pintura social. Rio de Janeiro, Correio da Manhã, 10 de abril de 1969. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/100828.

JUDAR, Tânia Veiga. *O livro-objeto PAU BRASIL*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

MENDONÇA TELES, Gilberto (Org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo/Blumenau: Ed. UNESP/EDIFURB, 2002.

PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas VII - Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

STAM, Robert. *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. Trad.: Heloisa Jahn. São Paulo: Editora Ática S.A, 1992.

4. Barroco/neobarroco

BAECQUE, Antoine. Du concept au fétiche : Penser un nouvel âge du cinéma, la critique et le baroque. *Vertigo, Projection Baroque*, hors-série, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: A Europa sob o signo da devoração. *Colóquio/Letras*, n. 62, Julho 1981.

_____. A obra de arte aberta. In: CAMPOS Augusto de, CAMPOS Haroldo, PIGNATARI Décio, *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia/São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Lima: S. Valverde, s. d.

_____. *Tientos y diferencias*. Havana: Ediciones Unión, 1966.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUIDO, Angel. *Resdescobrimiento de América en el arte*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1941.

KAUP, Monica e ZAMORA, Lois Parkinson (Org.). *Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham/London: Duke University Press, 2010.

LEZAMA LIMA, José. *A Expressão Americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

MOSER, Walter e GOYER, Nicolas. *Résurgences baroques*. Bruxelles : La Lettre Volée, 2001.

PERNIOLA, Mario. Une esthétique du grand style: Guy Debord. In: MOSER, Walter; GOYER, Nicolas (Org.). *Résurgences baroques*. Bruxelles: La Lettre Volée, 2001.

SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art: le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*. Paris : G. Monfort, 1994.

5. História do Brasil, história cultural e o contexto dos anos 1960 e 1970

PREMIAÇÃO ANTROPOFÁGICA. *Correio Braziliense*, Brasília, 20 de outubro de 1998. Disponível em: <http://www.cinemabrasil.org.br/brasil.98/outros.htm>.

AMANCIO, Tunico. Pacto Cinema-Estado: Os anos Embrafilme. *Alceu*, v.8, n.15, jul/dez 2007, p. 173-184.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

_____. *O vôo dos anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BITTER, Daniel. *A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis*. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – UFRJ / IFCS / Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2008.

BONFIM, Manuel. *A América latina: males de origem* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/zg8vf>

BRESSANE, Júlio. Pequena leitura do cinema elementar e alimentar do antropófago Guy Debord. In: *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FLORES, Conceição. Ousadia feminina no século XVIII. In: *XII Seminário Nacional e III Semunário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural*, 2007, Ilhéus, Bahia (Anais). Ilhéus: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007.

GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Uma situação colonial?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HANDLER, Jerome S. e HAYES Kelly E. Escrava Anastácia: The iconographic history of a Brazilian popular saint. *African Diaspora*, vol. 2, n.1, 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

MORAES, João Quartim (Org.). *História do Marxismo no Brasil, Vol. II, Os influxos teóricos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

OLIVEN, Ruben George. Cultura brasileira e identidade nacional (O eterno retorno). In: MICELI, Sergio (Org.). *O que ler na ciência social brasileira*, Vol. IV. São Paulo: Editora Sumaré; Brasília, DF: CAPES, 2002.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAIVA, Samuel. *A Figura de Orson Welles no Cinema de Rogério Sganzerla*, Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo, 2005.

_____. Material de Arquivo e Montagem no Curta-Metragem *Linguagem de Orson Welles* [online]. *Anais – Intercom 2007*, ago/set 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1410-1.pdf>.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

_____. Ditadura militar e revolução socialista no Brasil. *Revista Tempos Acadêmicos*, n.4. Santa Catarina: UNESC, 2006.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.

SARTI, Cíntia A. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas, Florianópolis*, 12(2), maio-agosto/2004,

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STAM, Robert. On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema. In: JOHNSON Randal e STAM Robert (Org.). *Brazilian Cinema*. New York : Columbia University Press, 1995.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

6. Eisenstein e a montagem vertical

AUMONT, Jacques. *Montage Eisenstein*. Paris : Images Modernes, 2005.

EISENSTEIN Serguei. *A forma do filme*. Apresentação, nota e revisão técnica: José Carlos Avelar. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. *La non-indifférente nature*. Paris: Union générale d'éditions, 1976.

NOTARI, Fabiola. A recepção de Serguei M. Eisenstein no Brasil: Anos 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes. In: *Atas do VI Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 237-249. Lisboa: AIM, 2016.

_____. A recepção do cinema de Serguei M. Eisenstein no Brasil: um estudo de caso, a VI Bienal de São Paulo (1961). In: *VII Simpósio Nacional de História Cultural (Anais)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.

XAVIER, Ismail. O Olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em *São Bernardo*. *Literatura e Sociedade*, n.2, 1997.

7. Antropologia / Sociologia

BATAILLE, Georges. *La part maudite*. Paris: les Éd. de Minuit, 2011.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris: Union générale d'éditions, 1962.

MAUSS, Marcel. *Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Paris: Presses universitaires de France, 2012.

METRAUX, Alfred. *La religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus tupi-guarani*. Paris: PUF, 2014.

_____. Migrations historiques des Tupi-Guarani. *Journal de la Société des Américanistes*, Tome 19, 1927, p. 1-45.

8. Sonho e cinema

SCHEINFELGEL, Maxime. *Rêves et cauchemars au cinéma*. Paris: A. Colin, 2012.

9. A imagem de arquivo e o cinema de reemprego

BERTIN-MAGHIT, Jean Pierre (2014, setembro). Comunicação oral apresentada no Seminário Internacional a pesquisa em arquivos. Rio de Janeiro, setembro 2014.

BLANK, Thais. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro e Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, Rio de Janeiro e Paris, 2015.

BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main : Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris : Klincksieck, 2013.

_____. Cultures de remploi - questions de cinéma. *Trafic* N° 50, été 2004, p. 337-354.

COMOLLI, Jean-Louis. Images d'archives: l'emboîtement des regards. Entretien avec Sylvie Lindeperg. *Images documentaires* N° 63, 1^{er} et 2^e trimestres 2008, p. 11-39.

DOANE, May Ann. *The emergence of Cinematic Time*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

GUYNN, William. *Unspeakable Histories: Film and the Experience of Catastrophe*. New York: Columbia University Press, 2016.

KUGLER, Laetitia. Quand Cléo retrouve Mnémossyne: Le documentaire de réemploi. In: BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre (Org.). *Lorsque Cléo s'empare du documentaire*. Paris : Ed INA/ L'Harmattan, Les médias en actes, Vol. II, p. 65-73.

_____. *La modalisation du discours dans le documentaire de compilation*. Dissertação (Mestrado em Cinéma et Audiovisuel) - Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2002.

LEANDRO, Anita. Montagem e história: Uma arqueologia das imagens da repressão. In: BRANDÃO, Alessandra e LIRA, Ramayanna. *A sobrevivência das imagens*. Campinas: Papirus, 2015.

LEYDA, Jay. *Films Beget Films, A Study of the Compilation Film*. New York: Hill and Wang, 1964.

MACHADO, Patrícia. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. 2016. 226p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

MATUSZEWSKI, Boleslas. Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique. In : MAZARAKI, Magdalena (Org.). *Écrits cinématographiques*. Paris, Cinémathèque française: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2006, 12 p.

PETRIC, Vlada. Esther Shub: Cinema is My Life. *Quartely Review of Film Studies*, v.3, n.4, outono 1978, p. 429-448.

ROLLET, Sylvie. (Re)atualização da imagem de arquivo: ou como dois filmes de Harun Farocki conseguem “anarquizar” o olhar. In: *Revista ECO-Pós, Transformações do visual e do visível*, v. 17, n. 2, 2014.

STEINLE, Matthias. Esther Schub et l'avènement du film-archive. In: BLÜMINGER Christa, LAGNY Michèle, LINDEPERG Sylvie, NINEY François et ROLLET Sylvie (Org.). *Théâtres de la mémoire: mouvement des images*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2011, p. 13-20.

10. Imagem, memória, história e experiência

ANKERSMIT, Frank. *Sublime historical experience*. California: Stanford University Press, 2005.

BAZIN, André. *Le Cinéma français, de la Libération à la Nouvelle vague (1945-1958)*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

_____. Ontologie de l'image photographique. In: *Qu'est ce que le cinema?* (1958). Paris: Les Éditions du Cerf, Collection 7ème art, 1990.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Obras Escolhidas v.1, Mágia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____, *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris, Le Cerf, 2009.

CAPISTRANO, Tadeu [Orelha do livro]. In: MICHAUD, Philippe. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.

DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2010.

BLOCH, Marc. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris : A. Colin, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Editions de Minuit, 2000.

_____. Échantillonner le chaos. *Études photographiques*, n.27, 2011.

_____. *Images malgré tout*. Paris : Les éd. de Minuit, 2003.

_____. Savoir-mouvement, L'homme qui parlait aux papillons. In: MICHAUD, Philippe. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Éd. Macula, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiência do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990.

SAMAIN, Etienne. As “Mnemosynes(s)” de Warburg: Entre antropologia, imagens e arte. *Poiésis*, Niterói, n. 17, Jul. 2011.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção de memória. *Arte e Ensaios, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 21, dez. 2010.

_____. *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 1995.

WARBURG, Aby. *L'atlas Mnémosyne*. Paris: l'Écarquillé/ Institut national d'histoire de l'art, INHA, DL 2012.

Anexos

Anexo I: Entrevista com Arthur Omar Realizada dias 28/08/2017 e 05/09/2017 Por Isabel Castro

1) Sobre o processo de realização do filme

Isabel Castro: Você pode falar um pouco das motivações, questões iniciais, assim, da gênese de *Triste Trópico*? Você se lembra do que te levou a realização do filme e a escolher esse método de busca por materiais heterogêneos...

Arthur Omar: É, assim, é um negócio engraçado por que esse método, na verdade, não é um método. (Ele) é definido como método, ele só é percebido como método a posteriori. E no caso do *Triste Trópico*, o projeto do filme passou por transformações muito grandes. No início era um filme, quer dizer, não era essa a história. No início.... Eu precisaria até resgatar esse negócio. Tem um material que foi filmado, que era a base do filme, que era uma ficção. Tinha um personagem que não tinha nada a ver com essa história, era uma outra coisa. Ah, mas... essas cenas do carnaval.... Essas cenas se não me engano... pena que o Ricardo já não mais aqui. Mas é, essas cenas do carnaval elas iam entrar meio que entremeadas, mais ou menos, pontuando a narrativa dessa história. E essa história ela tinha já um elemento de montagem, por que eu comecei a pesquisar provérbios e esses ditos e os personagens no texto original falavam com provérbios. É até estranho eu estar te contando isso, por que é algo que está tão apagado na minha memória, que praticamente é como se não tivesse existido. Mas era isso, os personagens falavam por provérbios. E os personagens também nasceram de elementos fortuitos, tipo... Eu conheci uma pessoa que tinha uma casa espetacular, não sei se em Santa Teresa, e (eu pensava) “ah, aqui dá um filme”. Entendeu? Era assim. Não era uma proposta pronta. “Ah, aqui dá um filme”, “Ah, isso aqui pode dar um diálogo”. Então esses elementos foram se montando. Mas a primeira coisa a ser filmada - o básico mesmo - foi o carnaval. E eu tenho um material grande, um material, inclusive, de som. Hoje eu que me tornei quase que um especialista desse carnaval de rua, por que eu já fotografei anos e anos seguidos. Tenho milhares e milhares de fotos não apresentadas.... É, esse carnaval não existe mais. Então, assim, são documentos sonoros, e não só da musica que está sendo cantada, mas da sonoridade do espaço, uma série de coisas, de observações, de tons de voz. A mesma coisa que a *Antropologia da face gloriosa*, que começou em 73... Na verdade, o filme é, a filmagem (do filme) é de 71, é anterior. Só que o filme só ficou pronto em 74. Por que foram anos e anos daquilo sendo feito, as fotografias da Europa sendo feitas, ampliadas. Mil fotos... Era um trabalho em que a atividade contínua era o que era, menos do que chegar em alguma coisa, e o projeto do filme também era esse projeto indefinido. Aos poucos esses elementos ficcionais foram sendo abandonados, e graças a deus por que não era bom, ai ai... Então, mas esse carnaval começa a ser o elemento importante, e surge essa ideia dos messias indígenas que está basicamente no Alfred Métraux. Você tem parágrafos inteiros dali que estão na narração, e nessa ideia dessa transformação física do personagem, que vai sendo, que vai quase que transmutando num ser diferente, enfim, passando para um outro nível da realidade... Eu acho que é isso, para dizer a verdade tem muito tempo que eu não vejo. Eu não vejo *Triste Trópico* há 20 anos... Só abrindo esse parêntese, é uma coisa engraçada. Tem filmes que quando passa eu vejo. Por exemplo, *Os Cavalos de Goethe*. Todas as vezes que (o filme) passou, e que eu estava perto, eu assisti. E todas as vezes eu fico maravilhado com o filme. Assim, e o *Triste Trópico* é.... foi o contrário. Em setenta e pouco, assim que ele ficou pronto, ele foi pra um

festival de Belém. No festival de Belém você tinha, na época, convidados. Você tinha Jece Valadão, tinha Carlos Imperial, você que é muito nova nem sabe quem é...

Isabel: Sei, sei sim.

Arthur Omar: Aquela turma, era a ideia do cinema comercial, e o *Triste Trópico* estava concorrendo. E na verdade ele tirou o melhor filme. E é obvio que era o melhor filme. Só que na hora que eles iam comunicar o prêmio.... Eu não me lembro o nome... o diretor do, acho que não era Embrafilme, era o cara que organizava os festivais. Eu acho que já era Embrafilme, talvez, não me lembro. Ele disse assim, que não existia possibilidade desse filme ser premiado, que seria um atentado ao cinema brasileiro, ao cinema comercial, *papapa*... Eu acho que estava concorrendo até o Sergio Ricardo. O filme dele era.... Enfim, era um festival legal, e o filme tinha ganhado prêmio. (...) E eles retiraram na hora de publicar o negócio, tipo só tirou o prêmio especial do júri. (...) O Pedro Veriano, hoje está velhinho, na época me disse assim: “olha, seu filme era primeiro lugar direto, mas seria um escândalo” e a ditadura né? Era uma época que era ditadura mesmo pesada. E ganhou, acho que ganhou um filme desses daí, sei lá se foi o Jece Valadão com um negócio, não sei se dessa vez ele era diretor, ou uma comédia dessas... Porque era uma coisa altamente repressiva. Então o filme poderia ter tido uma história diferente. Mas como ele entra numa sequência histórica de coisas que eu vim a fazer depois, não só do que eu fiz antes, mas do que eu vim a fazer depois, a leitura dele muda, porque a função dele dentro de uma sequência temporal ela vai mudar. Então o próprio *Congo*, que era a congada, *A coroação de uma rainha*, em que eu vou numa congada propriamente dita. Ela (*A coroação*) altera a leitura daquele filme (*Congo*)... o *Congo* e *A coroação de uma rainha* passam a ser lidos na junção que o tempo estabeleceu entre eles. Então o *Congo* já não é mais o mesmo filme. No caso do *Triste Trópico*, embora seja um filme ao qual eu não tenha voltado, enfim, não trabalhei muito nele, ele tem que ser visto a luz da *Antropologia da face gloriosa*, que também é o negócio do carnaval, né. Mas, por exemplo, o carnaval no *Triste Trópico*, ele não tem aquela função de um documentário sobre o carnaval. (...) No *Triste Trópico*, o carnaval embora filmado com a mesma gana documental, mesmo que ... O fotografo nunca tinha visto uma câmera antes, enfim, é um filme muito precário tecnicamente. Mas esse elemento documental do carnaval ele não tem um sentido de introdução do carnaval, entendeu? Não, ele não tem essa função. Então o estranho do filme é entender como é que esses elementos vão entrar ali. Qual é a verdadeira natureza desses elementos, natureza diferencial em relação a maneira como outros filmes tratam seus elementos, filmes de família, entende? (...) A minha mãe está no *Triste Trópico* o tempo inteiro junto com o meu avô, mas ali realmente o filme consegue criar uma estrutura original ou, vamos dizer assim, diferente, para colocar essas obras de tal maneira que elas funcionem (de forma) diferente, não como um documento da minha família, entendeu? Embora também possam ser, não é? Tanto que o personagem se chama Arthur.

Isabel: Arthur, exatamente.

Arthur Omar: Mas não tem essa referencia. Então o interessante nesses filmes, nesse filme em particular, e que eu acho que é um filme que tem... não realizado na plenitude do seu projeto, mas ele é um filme absolutamente radical como reflexão no Brasil. Não a reflexão que ele faz, mas (o fato) de criar uma estrutura onde elementos que em principio não estariam presentes e co-presentes, possam estar presentes e criando uma tensão inteiramente nova. Assim, entende, você tem um almanaque, não é dizer: “nos anos 20 os almanaques eram isso”. Não. Você tem aquele universo confrontado com o universo do carnaval, misturado com uma fotografia da Europa, fotografia de família e outros elementos. Então ele (*Triste Trópico*) abre

a perspectiva, que eu acho que ele provavelmente não realizou plenamente, mas que é a sua originalidade e a razão pela qual eu acho que ele mantém uma potencialidade de desdobramento, mesmo que essa potencialidade não seja realizada, que é absolutamente original. Ela não tem paralelo nesse sentido.

Isabel: Sem dúvida e eu acho que isso se liga um pouco com.... Assim, não vou fazer uma pergunta, mas um comentário... Essa montagem do Triste Trópico tem essa tensão, essa mistura... (...) A montagem está o tempo inteiro tangenciando a história do Brasil e uma série de imagens: essa questão do grito, da dor, do grito emudecido, a partir da mistura de todas as temporalidades... Enfim, tudo isso, pelo menos pra mim, traz uma coisa forte da questão de você estar, da experiência, né? Dessa memória e história que se ligam com uma experiência de dor, de violência... Então (...) toda essa tensão e sensação é provocada a partir de muitos elementos díspares.

Arthur Omar: É verdade. E eu diria até que, digamos assim, que o Triste Trópico ele dá uma imagem de Brasil, diferente. Quer dizer, não diferente porque na verdade ele está correlacionado com tudo que foi pensado nisso, né? Mas eu acho que ele é mais até do que uma contribuição à linguagem do filme, com toda a sua precariedade, eu não tenho ilusão sobre isso. Ele é, eu acho que ele é, uma visão de Brasil inédita.

Isabel: Eu acho também.

Arthur Omar: Assim, inédita, não que seja nova, mas assim, nunca foi vista. Então ele contribui, infelizmente não houve essa leitura do filme, mas ele realmente contribui para uma percepção do Brasil muito mais rica do que certos... Não, não é uma competição. Mas digamos, ele realmente contribui pela possibilidade de articular esses elementos díspares, elementos que em princípio estão no real, mas que não poderiam entrar dentro de um fluxo normal, organizado por uma visão normal de um documentário ou de um filme de ficção tradicional. E ele ousa, de alguma maneira, estabelecer, digamos, uma visão de Brasil que eu acho que é mais rica, ela é mais radical, ela é mais ampla, ela é mais cheia. Embora o resultado propriamente dito, talvez, até porque eu não vou ficar falando contra meu próprio filme, mas eu digo, o resultado propriamente dito não seja definitivo. Eu acho que essa visão, que essa possibilidade que está no Triste Trópico, na verdade ela é uma constante que percorre o meu trabalho inteiro. (...) Você pode pegar de *Congo* até hoje, passando por *Tesouro da Juventude*, *O Inspetor*, *Ressurreição*, aí depois, é... *Atos de Diamante*, *Inferno* - onde eu estou citando a minha própria obra (...). Então, o *Triste Tópico* tem que ser lido a partir dessa sequência, e você pode entender que, no percurso da primeira até a última (obra), em diversos meios, em diversas possibilidades, e com diversos graus de clareza teórica e de domínio técnico e estético, essa perspectiva de uma visão nova ou radical de Brasil está presente.

Quando eu comecei a pensar o *Triste Trópico* havia essa ideia de... e essa é a grande diferença (em relação a) hoje. A meta, assim, o horizonte-vago, mas era um horizonte, era o cinema. Era o cinema, o Roxy. (...) Só que nessa época, assim, eu tenho certeza que Bressane, Sganzerla até o Rosemberg, aquelas pessoas que naquela época faziam esse tipo de filme, a meta era fazer um tipo de filme diferente, não era fazer o underground... Mas a meta, o objetivo, era que o cinema brasileiro tivesse a possibilidade de, como cinema, ter uma transformação de linguagem. Tinha o Glauber, etc tal. Hoje, um *Terra em Transe*, um *Deus e Diabo* é nicho, isso que é engraçado... (...) Mas a ideia era você possibilitar a abertura através dessas experiências radicais, no caso do *Triste Trópico*, em que o próprio filme não seria tão

importante quanto aquilo, o marco que ele estabelece de abrir as possibilidades de montagem, de ficção, de combinação de elementos. Então o que interessa não é o que o filme fez, com o que veio no passado, mas a potencialidade interna do filme para uma abertura para o futuro. (...) A galera fazendo um filme revolucionário, no sentido, não diretamente político, mas um filme que fosse revolucionário da linguagem, considerando-se que a linguagem era um instrumento de você pensar o real. Sem esse instrumento, você não tem essa possibilidade de renovar os níveis de abordagem, etc. etc. Hoje, se você pensar bem, você não tem mais essa mediação da linguagem. Não é que seja o filme direto, mas digamos, o a problemática que era mais forte. (...) Hoje, como teoria cinematográfica você não tem mais isso como um elemento forte. (...) Desde que aquilo seja realizado e bem, você não cobra mais. E quando se tenta penetrar na brecha entre um elemento e outro, que sempre fizeram parte do recorte, ela (a obra) vira nicho.

Isabel: Voltando um pouco nessa questão das etapas da realização... Você lembra um pouco mais do processo? Dessa mudança de uma primeira história de ficção para o projeto mesmo do filme?

Arthur Omar: Olha.... Ah é, estou vendo aqui... A gente entrou na montagem com a narração. (Arthur Omar lê um texto dele da época, do momento da montagem):

“O texto da narração foi mudando até chegar no seu ponto atual, gravado por Othon Bastos, só que não casa mais com a ordenação dos planos. Estamos ordenando um filme segundo uma exposição de planos que não é a do filme que estamos ordenando. De alguma forma isso nos dá, nos está cortando da tela subdividindo o elã e criando aquela sensação de que ainda não começamos aquilo que já começamos. Sensação estranha.” - Entendeu? Esse era o clima. – “Ricardo me diz “Isso me lembra o *Congo*”. Eu pergunto: “isso o que?”. Célio retruca “precisamos discutir esse filme. Não está acontecendo nada. Vou lendo em voz alta o que escrevo repetindo as frases que alguns segundos antes haviam sido...” Ah, por que eu estou escrevendo um diário enquanto eles estão ali. Quer dizer, de vez em quando eu paro e leio, olha: “Vou lendo em voz alta o que escrevo repetindo as frases que alguns segundos antes haviam sido ditas pelos participantes da cena, como se tudo estivesse ocorrendo na superfície do papel. Sim, o mundo foi feito para terminar num diário de montagem.” Aí papapa... “Alguém comenta sobre *O Processo* de Welles, a tard, assisti *O Garoto Toshio*, de Oshima, etc e tal... Interrupção no bar, vamos comer. Na volta, as imagens da gravura na tela são impressionantes. Eu exclamo: “caralho”.”

Isabel: É muito vivo.

Arthur Omar continua leitura: “O grande problema é a ficção, o grau que ela se distribui no sujeito e no objeto. Ela é excessiva em mim e carente no filme. Como se a ficção, sempre com maiúscula, independente de qualquer história a ser contada, fosse algo que se pudesse bombear na obra, como um combustível ou gás num balão ou um tônus muscular.”

2) Método de trabalho: apropriação e distanciamento

Isabel: Você acha que nessa crítica de um determinado discurso histórico antropológico, que você faz em *Triste Trópico*, o filme não faz justamente uma outra proposta de narrativa histórica e poética? De memória como experiência? Enfim, para além da crítica que o filme faz a um determinado discurso, ele também não propõe outra coisa?

Arthur Omar: É. Eu acho até que você levantou um ponto interessante. O filme, e aliás todos os filmes que eu faço, tem essa perspectiva, vamos dizer assim, crítica ou desconstrutiva. É, todos eles na verdade simultaneamente apresentam uma espécie de proposta que eu diria até de escavação de um outro nível, de uma outra zona de conhecimento, cujo objeto até não estava nem disponível enquanto objeto. Ela (a obra) constrói e ao mesmo tempo ela, digamos, formula o seu próprio objeto. Então, assim, até outros filmes poderiam ser feitos a partir dessa abertura. Isso vem desde o *Congo*. No *Congo* você tinha essa desmontagem do discurso antropológico. Mas dentro... se você fizer uma decupagem dos diversos letreiros que eram filmes sobre os negócios da Academia, a antropologia como uma tentativa de apreensão de uma prática, uma zona da realidade que estaria fora dela, fora do campo discursivo em que ela se dá em termos sociais. Então a cultura popular, é uma outra coisa. Ela teria até uma função de apreender isso e de alguma forma recuperar e criar uma impressão de conhecimento e que de alguma forma facilitaria essa distância. Então, eu diria que, o *Congo* é essa tentativa de produção da distância. Mas, ao mesmo tempo, ele tem uma série de elementos que você pode observar na decupagem... dessa desconstrução verbal do discurso sobre a congada feito pela etnografia, essa descrição, personagem, cenas, levantamento histórico e etc e tal. Ele tem ainda um pouco inocentemente toda uma jogada de dialética, de isso contra aquilo, isso contra aquilo... Até aventando a hipótese de que se poderia trabalhar com uma outra forma de fazer filme, onde os diversos elementos não viessem se agregando, mas viessem se contradizendo. Era toda uma ideia de dialética cinematográfica etc e tal, mas tem muitos textos sobre isso depois. *O Tesouro da Juventude*, ele já vai dar um passo além, a partir de um material totalmente encontrado, *found footage*, em que o elemento de conhecimento, antropológico, de antropologia visual, sobre aquelas diversas tribos africanas, lagartos da Ilha de Komodo, enfim, populações australianas, tudo aquilo que é um índice de objeto antropológico, aquilo tudo é organizado numa espécie de fluxo extático. Seria o primeiro momento que essa questão do êxtase, que estaria depois dentro da minha obra, vai se colocar. Então todo um elemento de conhecimento que teria ali é de alguma forma afastado para você ter um tipo de experiência sensorial, que vem da música que eu compus, acho que nesse ponto é uma experiência pioneira, né? (...) Depois você vai ter essa questão, então, de ali você ter a incorporação do material externo, né? Ah, outra..

Isabel: *Ressurreição*?

Arthur Omar: *Ressurreição* também. É uma incorporação. Mas eu digo que o *Ressurreição*, na verdade, seria não um estudo sobre corpos encontrados nos massacres, etc, e nas guerras de drogas, de gangues no Rio de Janeiro, mas ele é colocado, talvez de uma forma irônica, ou para criar uma polêmica, como estudo sobre a atuação da força da gravidade sobre os corpos sem vida. Então seria uma, na verdade, é sempre propondo em todos esses filmes uma alteração da percepção. (...) Essa palavra está distanciada, ela já está muito carregada de conotações, mas é para você produzir um tipo de olhar diferente para aquilo. No *Demônios*, *Espelhos e Máquinas Celestiais*, uma Série Fotográfica tem (falha no áudio) ao grito do Munch, é uma série recente, entre aspas, já tem algum tempo... Está no meu livro, *Antes de ver*, *A Menina do Brinco de Perola* também é uma ação, digamos, tem uma referência à história da pintura, etc, mas de alguma forma, tentando não incorporar *A Menina do Brinco de Pérola* no meu discurso, mas, de alguma forma, afastar o discurso da *Menina do Brinco de Pérola* tal como ele tem sido apreendido, etc. Então, sempre teve essa produção da distância. Mas a citação ela está muito presente em diversos filmes. No caso do *Triste Trópico* é a apoteose da citação, porque, por exemplo, a trilha sonora é toda montada com elementos de fora. É uma espécie de... é uma montagem quase que... eu não diria surreal, mas é uma montagem de elementos que não se articulam originalmente. Textos do século XVI, o próprio

Lévi-Strauss, padre Antônio Vieira, Euclides da Cunha e uma série de... Eu encontrei aqui um arquivo com os materiais de trabalho do filme. Você vai encontrar aqui a maneira como era feito o levantamento desse material, que na verdade poderia gerar “N” filmes. Eu sempre considero o filme que eu estou fazendo como uma espécie de, não exatamente um modelo, mas ele seria uma das possibilidades diante de um campo de possibilidades que o trabalho vai abrindo. Então esse campo de possibilidades, mesmo que eu não o siga, e o *Triste Trópico* é um caminho que eu não segui tal e qual – é um campo de possibilidades que independe do filme. Entende? Nesse sentido ele é diferente de um trabalho de montagem pura e simplesmente, em que eu vou organizar materiais que vem de fora em função de um determinado objetivo. Aqui eu acho que tem muito um elemento de criação de um... desse campo. É um campo de possibilidades, onde os elementos vão entrar de uma forma ainda não prevista, não previsível. Outra coisa, *Os Cavalos de Goethe*, você tem o que eu passei a chamar de complexos culturais. No *Cavalos de Goethe*, você tem a teoria das cores, do Goethe, você tem toda uma referência à visualidade romântica, Delacroix a partir das pinturas de cavalo que ele fez quando estava no Marrocos etc e tal, que abre todo um campo novo, né? O cavalo inclusive como emblema da energia. Você tem o poema do T. S. Elliot o *Four Quartets*, algumas citações, você tem, enfim, também tem um texto sobre isso. São, digamos, são junções provisórias e momentâneas, de elementos que dentro de uma história da cultura seriam díspares, ou não teriam originalmente uma relação entre si, que vão, no momento, para aquela obra, estabelecer uma conexão. Por exemplo, eu agora estou planejando uma exposição para São Paulo, grande. Ali já vai ter um outro complexo cultural. Que vai ter o Popol Vuh, mitos astecas, com uma certa teoria da fotografia antropológica, enfim, são momentos em que elementos díspares, a partir do trabalho, eles se organizam ali pra produzir alguma coisa, e depois eles se desfazem. No caso do *Cavalos de Goethe*, é isso. Eu não vou passar minha vida inteira trabalhando com a teoria das cores do Goethe. Aí entra num certo momento que vai bater com o poema do Elliot, que vai bater com toda a questão da guerra jornalística, etc etc. Então, em fotografia, no próprio *Antropologia da Face Gloriosa*, você tem, em alguns títulos, uma referência a *Lágrimas de Mannheim*, aí a foto está aludindo a uma referência histórica... E tem esses filmes, fora o *Ressurreição*, (...) como *Atos do Diamante*. *Atos do Diamante* também é um filme feito a partir de imagens de cenas de crime, agora já coloridas. Mas elas vão se intercambiar com imagens do carnaval, etc, produzindo um determinado efeito. E esse filme ele fazia parte de uma instalação em que havia uma outra imagem, que era a operação dentária de instalar um diamante nos dentes de um personagem. Então tem toda uma coisa, enfim, de algo externo que eu possa tentar renovar, etc e tal. De alguma forma é desconectar aquilo de seu sentido original, é produzir uma distância em relação àquilo e utilizar aquilo para meus fins, que são bem específicos.

Isabel: É no desvio e na reorganização, né?

Arthur Omar: É. Mesmo os documentários que eu fiz sobre artista plástico, tem o Tunga, Cildo Meirelles, tem um filme sobre Raoul Ruiz, tem o Eduardo Sued. Esses filmes, na verdade, às vezes, os próprios artistas se sentem um pouco incomodados com o filme. (...) Ali também, eu incorporo aquela obra, mas sem de alguma forma estar falando com ela. Tem toda uma metodologia de utilização daquilo para outros fins. E onde, paradoxalmente, algo novo, que não estava no discurso, nem da estética e nem da história da arte, acaba se revelando sobre aquelas obras. Então tem recebimento, né? Filme sobre moda, a mesma coisa. Não é um documentário sobre moda. Tinha que ter os tecidos, tinha que ter o desfile. Mas aquilo é incorporado, de uma maneira que vai, que cria uma distância sobre aquilo. Aquilo deixa de ser um objeto, inclusive sobre o qual eu poderia estar querendo dizer algo novo. Não, aquilo se torna um material virgem, original. Essa é, enfim, uma característica. Tudo isso que eu

acho que tem uma... Não vamos usar a palavra pretensiosa de originalidade, mas forma a especificidade da minha operação dentro do campo cultural. Não estou falando fora, mas aqui. Que é essa (questão), digamos, se você juntar todos esses elementos, tem uma coerência de abordagem, tem uma coerência de produção, e tem uma absoluta coerência que vai se construindo ao longo do tempo e vai se desdobrando em várias áreas, conceitual, teórica. (...) Mas não é o que ela (a obra) é no seu diferencial, pra usar uma palavra que está em moda, não é ainda absorvido com a clareza que deveria. Então, seja na fotografia, nos filmes, etc, e na verdade, na questão da produção conceitual. Você tem os conceitos, estão todos ali. No *Antes de ver*, teve até um cara em Belo Horizonte, que disse: “Finalmente você saiu do armário”. Eu falei: “Como?”. “Teórico”. Aí eu falei: “Ah, bom.” Mas é por que você nunca quis ler. Po que *Antropologia da Face Gloriosa* tem texto, *O Esplendor dos Contrários* tem texto, *O Zen e A Arte Gloriosa da Fotografia* tem texto, *Viagem do Afeganistão* tem texto, o *Lógica do Êxtase* tem texto. E todos eles têm texto sobre memória, percepção, *papapa*, imagem, etc. Só que no *Antes de ver* você tem um texto maior. Está falando sobre fotografia, mas de alguma forma, você pode retroativamente projetar isso para o *Triste Trópico*. Não que no *Triste Trópico* eu estivesse pensando essas mesmas coisas, mas o *Triste Trópico* com o passar do tempo e com a evolução da minha obra, ele passou a fazer parte de um todo maior que é o que veio depois dele.

Isabel: Sim.

Arthur Omar: E que deve ser lido.

3) Sobre a montagem de *Triste Trópico*

Arthur Omar: Essa questão da montagem do *Triste Trópico*, ela não vem como uma proposta... Ela não vem como uma tentativa de renovar a montagem em si, ela é uma decorrência da necessidade de se encontrar uma nova posição. Aí está a questão da montagem. A noção de montagem, nesse filme, especificamente, ela não está ligada ao montador. No sentido de que ele é um filme que propõe a presença do aspecto montagem, de uma maneira diferente e praticamente autoral, que vai determinar a própria existência do filme. É uma concepção do filme. O que interessa é esse deslocamento que a montagem (efetua), e não a montagem em si, que tem elementos também interessantes. Nesse tipo de realização são múltiplas fases de montagem, por que vai ter desde a seleção, da escolha desses materiais justamente, de como deslocar, que eu acho, que concordo que é o central, às citações que vão formar esse texto, enfim, até a montagem propriamente dita. Até a montagem propriamente dita, relação som, imagem, *papapa*. E o Ricardo, assim, era incrível, cara, é uma pena, realmente. E o Ricardo é a pessoa que eu sinto falta, realmente. (...) Sempre se diz assim: o *Triste Trópico* é um filme descontínuo. Aí tem o Ismail fala sobre isso... Diversos alunos em faculdade quando estão discutindo o filme... A Guiomar que fez um trabalho também sobre o filme, sempre enfatizado esse aspecto da descontinuidade. Só que eu, pessoalmente, acho que é o contrário. Assim, o filme, ele se apresenta, é uma luta, um combate para tornar contínuo uma coisa que era descontínua. Mas no momento em que o filme se dá, ele não tem nenhum buraco. Ele é visto como um fluxo de montagem ininterrupto. Você tem filmes que são descontínuos. Eu não estou contra o descontínuo, nem contra o contínuo. (...) Assim, a descontinuidade surge na produção do material. (..) É a produção de uma dificuldade. É a produção de uma incompatibilidade, a partir da leitura de cada um dos elementos considerado na sua ambiguidade máxima. E aí a montagem, ela vai eliminar essa descontinuidade. (...) A ação do filme, a recepção do filme, a entrega do filme ao elemento espectral, ela é totalmente contínua. (...) O desafio de utilizar elementos que

originalmente não foram feitos para conviverem entre si. Entendeu? Eu entendo essa leitura, que também é válida, e até facilita pra um espectador que está começando, etc. e tal. Mas eu não pensei o filme como uma junção de descontinuidades, etc. e tal.

Sobre o método de montagem:

Arthur Omar: No momento que eu trabalho com muitas imagens, essas imagens, elas têm um potencial, cada uma, se tomada independentemente, de significar muitas coisas. Então a ideia é manter, se eu pego uma imagem que vai ser a primeira do vídeo, normalmente as pessoas fazem edição numa sequência contínua. (...) Então, no momento que você pega uma imagem e junta com a outra, todo o potencial de ambiguidade e, digamos, de multiplicidade que a imagem teria, ele vai ser sensivelmente reduzido, por que ela vai entrar já dentro de um discurso, ela vai entrar numa combinação com a imagem anterior, e depois, com a posterior. Então você vai, de alguma forma, limitando. E editar, montar, é um pouco é isso: você vai limitando etc e tal. Então o método criado – e que na verdade era o método ainda não assumido como o método no próprio *Triste Trópico*, mas que depois desenvolvi de uma forma obsessiva, e até irritante, por isso que as pessoas que trabalham comigo tem, assim, todas acabam escrevendo um texto, tem o do Ângelo, o Cezar Migliorin, mas todos eles tem assim, “puxa, no início foi tão estranho editar”, aí eu achava que não dava pé... Essa reflexão disso veio no *Pânico Sutil*, e está nessa entrevista da revista *Cinemas*. (...) Aí é o seguinte, cada imagem tem uma ambiguidade, então é preciso você ir esticando quase que dentro de uma tensão psicológica, intolerável, ao máximo, manter durante o processo o máximo possível da ambiguidade dessa imagem. Então o processo de edição era assim: você pega um montinho, (por exemplo), eu pego duas imagens, elas combinaram, elas juntaram aqui. Já limitei, mas eu não vou pegar isso aqui e juntar com outras coisas. Separa. Tá ali. É o folder do... separado. Agora tem um outro montinho. Aí o produtor, ligava, ne? Ansioso do seu dinheiro. Como é que? O filme está quase pronto? Faltam dois dias. Quantos minutos já tem? O filme vai ter 12? Quantos minutos já tem? Eu vou dizer o que? Não tem nenhum. Chega na véspera. Quantos minutos já tem? Não tem nenhum. Em um dia ele tem os 12. Por que aí, você passa por um, por uma etapa superior de outras combinações, mas digamos, a ideia é sempre manter essa, manter essa indeterminação da imagem o maior tempo possível. E é por isso que eu, muitas vezes, eu volto às mesmas imagens, tentando conferir a elas outros sentidos que foram eliminados, não eliminados, né? Não que a imagem tenha muitos sentidos. Ela pode ter muitos sentidos. Digamos, esses sentidos, eles não estão dentro dela e eu vou descobrir isso. Não, assim, são recontextualizações e isso ela é um meio plástico que pode absorver novas percepções. Mas não quer dizer, metafisicamente, que o sentido exista ali dentro e que eu revelei. Ainda tem esse elemento. E no caso do *Triste Trópico*, eu me lembro foram séculos editando. A gente chegava na sala de montagem... tem até o diário de montagem do *Triste Trópico*.

Isabel: Ah, isso me interessa muito.

Arthur Omar: É assim, mas na verdade, é só dos primeiros dias, por que a coisa foi ficando tão intensa e... e era sempre isso: e agora? E aí, chefe? E agora? No *Triste Trópico* eu me lembro que aqui no quarto (...) ficavam as fotos preto e branco espalhadas aqui no chão assim... Durante um ano, o troço ali... entendeu? Nada tinha sido projetado para combinar com nada. Nenhuma imagem do carnaval... Tinha uma intuição... Mas então tudo, digamos, tudo podia ser. E essa demora, em grande parte, era um efeito desse não deixar nem que a

imagem caia numa queda, numa degradação do seu potencial de multiplicidade, nem deixar que o filme facilmente adquira uma direção.

Isabel: Nesse sentido, assim, realmente quando fui analisar e começar a escrever (sobre *Triste Trópico*), fui meio que dividindo por sequências assim. (Mas percebi que) essas sequências em que fui dividindo eram totalmente arbitrárias, porque realmente, o filme ele vai num contínuo que é muito difícil dividi-lo por cenas ou sequências, né? Eu já tinha até escrito alguma coisa sobre isso. Tem essa questão da descontinuidade da imagem e som, mas ela não se reflete nem um pouco na narrativa, que realmente é um turbilhão contínuo, né? E nesse sentido eu até queria ver com você uma questão, eu tenho uma sensação de que a montagem ela tem muito uma coisa de trabalhar, mesmo que não tenha nenhuma fusão, mas com a coisa da simultaneidade, não é? Da co-presença dos elementos, em que uma coisa vai se acumulando na outra.

Arthur Omar: Sim, é.

Isabel: Mais do que uma depois da outra, né? Tem mais esse aspecto de acúmulo do que do sequencial, não é?

Arthur Omar: É, inclusive porque como o filme como ele tem várias, vamos dizer assim, várias bandas: você tem a banda das fotos da Europa, você tem a banda dos letrados, você tem a banda importante do carnaval, você tem a banda da narração, que é uma entre outras, etc. É como se, num determinado momento, uma delas que tá ali embaixo, ela viesse pra cima, mas todas, de alguma forma, continuassem, mesmo na sua invisibilidade. Então é como se todas elas estivessem dadas diretamente ao mesmo tempo, simultâneas. Por exemplo, as fotos, elas são antigas. Elas são anteriores até a filmagem do carnaval. São as fotografias... Eu tenho todas elas aqui. Aí a minha ideia era fazer uma exposição do *Triste Trópico* com essas fotos grandonas. Algumas, selecionar umas 20 assim. Aí vai ser uma coisa totalmente nova, entendeu? Você vai ver essa foto pela primeira vez, ela vai ser ampliada daquele tamanho pela primeira vez e na verdade o filme, ele praticamente, ele vai oferecer o seu material pela primeira vez. E a ideia do projeto que eu botei na cinemateca, até ter essa confusão, e que na verdade não foi aprovado, era fazer uma recuperação digital do *Triste Trópico*, e tendo essa recuperação visual do *Triste Trópico* na imagem/som do filme tal como ele é, voltar para o material original e fazer um negócio em hipertexto. Então você clica numa imagem, você tem um universo de imagens, etc. Você clica num outro negócio... você clica numa cena de carnaval, você pode ir para o *Inferno* ou pode ir para a *Antropologia da face gloriosa*, e pode ir pro material inédito que não foi usado. Inclusive, muita coisa não foi usada por que era feito ali, sem grana nenhuma, era zero, né. O filme era feito com copião preto e branco na época. Por que só um rico mesmo faria com um copião colorido. (...) Ali, os filmes do meu avô, eles tinham que ser, tinha que ser cortado, reduzido, pra depois ampliar, que era caríssimo só o que entrava, entende? É óbvio que se fosse hoje eu teria usado tudo, teria usado coisas que não entraram. No próprio *Inferno*, que a gente foi, eu e Ricardo, nós fomos no material original, não o da edição de *Triste Trópico*, mas nos filmes originais. No *Inferno* tem coisas que não estão no *Triste Trópico*. Cenas completas, que no *Triste Trópico* não tinham sentido. Porque ele tinha uma dinâmica de edição que não permitia você demorar ali tanto tempo. Mas no *Inferno*, eles ficam até final.

(Interrupção)

Arthur Omar: Antes de existir um instrumental tecnológico para a hipertextualidade... computador... não só o instrumental da máquina, mas o instrumental do software, do programa, da ideia mesmo de hipertextualidade. Porque você diz assim: “ah, mas o filme é tão experimental, ele é descontínuo, ele rompe com a linearidade. Não rompe com linearidade nenhuma, porque ele é um filme igual aos outros. Ele tem um começo e vai pro final. Assim, todos, seja Stan Brakhage, seja qualquer coisa, eles têm uma característica: começa e vai. (...) Não adianta. A menos que sejam experiências meio de espaço, de *expanded cinema*, que também... na verdade, é linear. Mas a ideia que eu imagino que esteja contida no pensamento do *Triste Trópico* e isso você vai ter certeza se você imaginar os materiais aqui, que são dezenas e dezenas de listas - listas de reis medievais, lista de não sei o que lá, (...) esse material ele continua inteiramente virgem para um outro filme. Se eu passar isso aqui para um computador, já é um filme! Aqui ó, por exemplo, Arthur Álvaro Noronha, era um nome, né, AAN. Aí tem assim, iniciais de “Arthur Álvaro Noronha”, “ai, ai, neguinha”, “adão antes das núpcias”, “amar antes de mais nada”, “avesso amigo do nazareno”, “assombrações não-sei-o-que-lá”, “Alan Carlos Antônio”, “âmago da África negra” ... isso... o filme não continha isso. Nem sei por que que está riscado, não sei se cheguei a usar... está vendo? Então isso aqui... Isso aqui é um universo!

Isabel: É um universo.

Arthur Omar: “Academia amazônica de não sei o que lá”, “arroubo os as e não me toques”, “asno antropóide niilista”, “assu no caide nocaute”, “apêndice de um abacaxi neurótico”, “apocalipse de um alto número”, “azia do abdominal de Nietzsche”. São experiências verbais que depois eu vou usar na produção dos títulos do *Antropologia da Face Gloriosa*, que foram construídos assim. Assim, eu tenho o arquivo de títulos. 5000, 6000, tinha uma época que eram 3000, agora são 10.000. (...) Então, assim, tinha um universo que eu estava viajando na minha cabeça, a única pessoa no planeta naquele momento, vivendo essa experiência, que está infinitamente além do filme realizado. É como se eu tivesse vivido uma aventura mental ou espiritual, e que o filme deu naquilo. Mas o filme está aqui, e aquilo é imenso, não só pelo material levantado, como pela quantidade de criação composta ali dentro. Então é a ideia do filme-chave. Aquilo é o ponto onde resultou aquele trabalho concreto que tinha o compromisso de ser, enfim, de virar um filme, de terminar. Mas na verdade, há uma multiplicidade de possibilidades criativas, mesmo, não só de material. Por que muitos autores reúnem materiais e materiais. O próprio Benjamin, no seu *Livro das Passagens*. Editaram o material completo. Tem texto e tem recortes. Não-sei o que lá, tem mil páginas, etc. Era o Benjamin. Só que o *Triste Trópico*, isso aqui daria, digamos, uma revelação de um trabalho. Em média, o cinema brasileiro não tem nada. (...) Isso é um trabalho que, ele tem um horizonte do cinema, mas ele tem uma especificidade própria que não está em lugar nenhum a não ser no campo que ele mesmo abriu para ele. E é um campo que eu mesmo não identifico mais, e que ao mesmo tempo não existe no domínio da cultura por que simplesmente é invisível. Entendeu? Mas na verdade eu não cheguei a completar o raciocínio que eu estava falando e que originou tudo isso, que é: O *Triste Tropic* ele tem, não falo pela qualidade, mas por esse lado chave dele de ser um nódulo, um cruzamento de possibilidades, né, um filme com um potencial que tá dentro dele, ele é um filme essencialmente hipertextual. Isso está na sua natureza. Você intuiu um pouco no momento que você fala que é como se tudo fosse simultâneo. Como no filme você só tem uma coisa que aparece de cada vez, aí em último caso tem uma fusão e tal, mas a fusão já é uma coisa só, na verdade não são duas, mas é como se, virtualmente, as diversas linhas permanecessem ao longo dele. Isso é um campo. Mas na verdade, a produção dele foi toda feita a partir de um levantamento que é típico dessas produções hipertextuais, né, que antigamente era o CD-ROM, etc. São arquivos não-lineares.

Um nome que aparece no filme, esse nome joga pra não sei quantos nomes. Assim... “Salve rainha mãe rainha dos...” Aí você tem dez orações possíveis extraídas do século XVIII. Aí se você está aqui “oração para nossa Santa Rita de não sei o que lá – século XVIII”, você pode voltar atrás nas outras orações, ou pode saltar século no XVIII para descrições da paisagem dos viajantes da *tantantan*. Então, o que aparece na superfície do filme pode ser considerado quase que como portas de entrada, cada plano. Assim, não a porta de entrada para os planos que vem depois ou uma porta de saída para os planos que vem antes, mas como uma porta de entrada pra outras dimensões, algumas das quais não estão presentes no filme. E na verdade, o filme como um todo (é) como uma porta para uma ramificação infinita, mas eu não gosto da palavra infinita... múltipla, de filmes que poderiam emergir do campo que ele abre, e de certos elementos contidos na sua linguagem.

4) Atlas Mnemosyne e conceitos

Isabel: Agora uma coisa que... tem passado pela minha cabeça... O filme me lembra um pouco essa coisa do *Atlas Mnemosyne*, no qual uma coisa associa com a outra e que isso pode ser infinito e... tende a isso.

Arthur Omar: É. Essa questão ela é interessante. Eu li o livro do Didi-Huberman sobre o Warburg. E aí tem os livros do Warburg. E participei da mesa do Philippe-Alain Michaud sobre o Atlas. E eu dei uma palestra sobre o Atlas. Assim, cadê a palestra? É, que é interessante que eu coloco de alguma forma no meu trabalho... (...) É, quer ver? Mesa redonda palestra MAR (Museu de Arte do Rio) foi em 06 de 2013, tem 32 páginas... “Hoje, 4 de Junho de 2013, cujo tema geral foi o arquivo visto a partir das questões sugeridas pelo Atlas de Warburg, preparei minha fala para se integrar no espírito de todas as questões que foram abordadas *tatata*”... Aí eu começo a falar dos arquivos que eu tenho, né? Assim... “Eu mantenho arquivos numa quantidade tal que seria necessário criar um arquivo dos meus arquivos. Eles são distribuídos segundo temas e matérias, algumas curiosas. Como meu arquivo de sílabas, estocadas para criação futura de línguas alienígenas ou arcaicas. O arquivo de nomes sonhados com que certos personagens se apresentaram a mim em cenários oníricos, muitos figurões secretos, cujos nome e sobrenome me pediram avisando que era proibido anotar, surgindo dentro deste arquivo de nomes um sub-arquivo invisível e imaterial em estado de desaparecimento veloz porque na memória cerebral que me coube ter, não fica quase nada por muito tempo e só me resta saber que eles existiram, porque era proibido anotar e estiveram presentes e me mandaram ocultar a sua mensagem. Aliás eu nem deveria estar dizendo isso para vocês aqui. Arquivos de... Arquivos de metáforas que poderão vir a se tornar objeto de construções, arquivo de palavras, arquivo de situações e toda sorte de recortes, arquivo de títulos de livros e enciclopédias capazes de me abastecer com ideias até que a luz da última estrela do universo se apague. Meu uso de arquivo” *papapa*... Aí continua, enfim.

Hoje em dia teoria da montagem é uma coisa meio... eu não vou dizer ultrapassada, mas aquilo não mobiliza politicamente a teoria da montagem, etc e tal. E eu em uma dessas minhas entrevistas mais recentes, talvez até nessa. É nessa do MAR de 2013. É em que eu estou com o Philippe-Alain Michaud ali na plateia. Ele, na verdade, é um discípulo e ele escreveu o livro sobre o Warburg né? *Warburg a imagem e movimento*. E essa palestra era sobre o *imagem e movimento*... Eu questioneei essa ideia do Eisenstein. Porque, digamos, estabelecendo uma diferença, eu já nem fui nesse campo da hipertextualidade porque eu trabalhei um pouco mais com essa ideia dos meus filmes mais recentes que são esses

documentários, entre aspas, onde a montagem, a junção de imagens, vai produzir conceitos. É, mas são conceitos que não tem palavras, são ideias, mas que não tem palavras pra defini-las, eles surgem depois. Por que? Porque no Eisenstein quando ele vai... (...) digamos, dizer que um plano A junta com um plano B e gerar o conflitante, e produzir um conceito que seria o C, na verdade esse conceito ele preexiste à montagem. Ele é uma ideia que preexiste e que a montagem, ou seja, o elemento sensorial filmico, imagem, duração e até o som, estão ali para torná-lo pedagógico. Estão ali para torná-lo... para propagá-lo ou encontrar uma forma mais elegante de exprimi-lo. Só que ele existe antes, né? O conceito dos ídolos, não sei que lá. Esse conceito ele existe antes, é uma ideia, está lá... Ele preexiste. Então, o Eisenstein ele vai, na sua teoria da montagem, criar uma metodologia da análise do processo cinematográfico em que você... Como você vai fazer com que esses conceitos que na verdade são coisas racionais passem através da sensibilidade? (...) Então duas imagens se juntam e formam um terceiro elemento que é uma ideia, mas essa ideia ela já existe. Então, o problema dele todo é como pegar essa ideia que já existe e transformá-la em filme, em imagem, de tal forma que as massas que são analfabetas etc e tal possam absorver dentro de um outro regime de percepção esse conceito. Mas esse conceito, a ideia já existe. A minha proposta de montagem e que eu, enfim, nem sei se eu consigo realizar e consegui realizar isso. Mas nos meus filmes, eles não são... Por isso que eu digo não é a descontinuidade que está se criando... Eu estou criando uma grande continuidade entre imagem que as vezes não têm. Elas vão produzir um conceito. Só que que conceito é esse? É um conceito novo, é um conceito que não tem palavra. Assim, não dá para você definir. Se você... Se desse... Se tivesse uma palavra, ele já existiria. Então ele é um conceito sem palavras, que não pode ser dito, a não ser pelo filme. E aí é o que justifica eu estar fazendo um filme e não fazendo um texto ou uma pesquisa etc e tal. Esse elemento é um elemento absolutamente fundamental, que é uma característica dos meus documentários ou anti-documentários, mas não é bem um anti-documentário. Desses filmes de moda, filmes sobre artistas plásticos e etc etc, em que existe uma montagem, tem uma irracionalidade naquela montagem, mas ela vai produzindo ideias. Que essas ideias só podem ser absorvidas sensorialmente, mas é claro que com a razão também, mas sensorialmente porque não através de palavras, pelo expectador que está vivendo o filme como experiência. É, isso não está em lugar nenhum. É nos filmes de artista plástico... tem uma visão que você experimenta vendo a obra do Tunga no meu filme, que praticamente virou obra do Tunga mas não é, é meu. Entende? Mas eu digo é... profundamente, assim, dos poucos filmes mais meus é *O Nervo de Prata* e é aquele que o Tunga se revela mais como Tunga. Por que? Porque é a metodologia levada às últimas consequências. E tem ideias ali contidas que não estão na obra, mas imediatamente elas são nela incorporadas. Porque é tão integrado, (...) pertinente que ela passa a integrar na obra.

5) Comparação entre *Triste Trópico* e *História do Brasil*

Isabel: A tese trabalha também com essa escolha de trabalhar com materiais já existentes com a pretensão de desenvolver uma reflexão teórica um pouco mais geral, de pensar essa questão de um desejo de história e memória nos filmes, e essas possibilidades como um discurso alternativo. E também, pensar isso em relação ao *História do Brasil*. Por exemplo, como os filmes trabalham a relação com o tempo presente e a ditadura, com a questão da colonização, do lugar da violência... Enfim, que história ou que histórias os filmes tocam...

Arthur Omar: E tem... em relação ao *História*... você tinha o negócio do filme histórico. E essa na época era a crítica assim radical que eu imaginei em relação ao *História do Brasil*. É

que o Glauber usa essa reconstituição da história, ele usa de uma maneira um pouco imediata, assim. É quase como se aquilo fosse um documentário. É a independência do Brasil, aquilo... e ele vai tentar desmontar aquilo em termos de toda uma proposta política, mas ele usa toda essa reconstituição histórica ao longo do tempo no cinema brasileiro e principalmente daquela época de uma maneira não crítica. Eu acho, na minha opinião. Então é, digamos, ele pode desmontar a visão da história, mas ele não desmonta o que é história? Entendeu? São os personagens... e principalmente a nível de uma iconografia. (...) E dá uma outra interpretação. Mas aquelas imagens em si, elas não são desmontadas enquanto iconografia. O *Triste Trópico* ele faz rigorosamente o oposto. Olha só, formulando um negócio aqui. O Glauber parte dessa coisa do filme histórico de ficção e ele utiliza aquilo como se fosse um documentário para ter uma narração onde ele vai falar o oposto do que aqueles filmes queriam falar. Mas ele toma aquelas imagens “*for granted*”. Aquilo é dado. É um dado não questionado. O meu filme eu faço o contrário. Eu parto de imagens... Ele parte de ficção como se fosse um documentário e eu parto do documentário como se fosse ficção. E as imagens são desconstruídas ainda, entendeu? É, rigorosamente uma operação... agora que você tá colocando isso, eu não tinha pensado dessa forma, mas agora que você tá colocando, é rigorosamente o inverso, uma situação inversa. Ele parte da ficção como se fosse documentário e eu passo do documentário como se fosse ficção. Aí você tem ali o carnaval, o nascimento da tragédia, como se eu estivesse lá. Nada do que está documentado ali é tratado como documento daquilo. É mais, não como se fosse uma ficção no sentido de uma encenação, mas é aplicado sobre aquilo um sentido de ficção, um sentido de que não é... não é o carnaval, não é a representação do carnaval, não é um filme de família, as fotos da Europa também não são documentos da minha viagem lá, cada uma tem um negócio, enfim... Se você for analisar bem eu acho que dá pra criar uma simetria. É interessante.

Isabel: Interessante. Essa questão que você falou da ficção é muito interessante e mesmo quando vai para o documental, por exemplo, *História do Brasil* vai usar umas imagens lá da primeira missa e aquelas coisas, aquelas imagens clássicas do século XIX, já românticas né? Enquanto o *Triste Trópico* vai usar imagens do século XVI, enfim... Da visão do europeu, do índio...

Arthur Omar: E o Glauber ele toma aquilo como documental. Então o estilo de representação ali romântico, aquilo é o que é aquela época. E o meu é o seguinte, nada é, digamos, eu duvido do documentário especificamente. E que é uma coisa que ao longo do meu trabalho todo vai ser uma... Eu não gosto da palavra distorção porque ela é negativa, mas teve um elemento, um momento de desconstrução. Mas é a busca por uma renovação iconográfica. Não por novas imagens em si mesma, mas por uma renovação iconográfica que permita uma outra... na própria imagem, que permita a inclusão de um outro nível de percepção. Por exemplo, o carnaval nele (*Triste Trópico*) é percebido diferente. Se você vai pegar *A Lira do Delírio*, o carnaval é o carnaval. É um filme de carnaval. Entendeu? Não tenho nada contra, mas é carnaval.

Isabel: O *Triste Trópico* teatraliza o carnaval o tempo inteiro. As encenações, os monstros. Em relação ao *História do Brasil*, eles são realmente filmes assimétricos nesse sentido, com essa questão de Brasil...

Arthur Omar: Não, a palavra não é assimétrico, a palavra é simétrico.

Isabel: Sim.

Arthur Omar: Quer dizer, não que eles sejam filmes assimétricos, mas você poderia pensar os dois num certo nível, como sendo simétricos em pontos diferentes. E realmente é isso, ele constrói um documentário partindo de imagens de ficção, que são vistas como se fossem documentos, documentário. (...) E tem um pouco da simetria de um, que seria um pouco da diferença deles, é que praticamente a fonte do *História do Brasil* é o cinema. Digamos... toda a pesquisa e tal são imagens cinematográficas, às vezes um pequeno documentário. Mas a fonte dele é uma. No caso do Triste Trópico, a fonte é múltipla. Não só pela multiplicidade das imagens, mas todo texto ele é construído como uma montagem, muitas vezes, não oferecida como montagem. Você não percebe que é uma montagem. Às vezes, você tem uma frase de Euclides da Cunha junto com Antônio Vieira e aquilo é montado para parecer uma frase só. E aí texto do século XVII, texto do Lévi-Strauss, notícias de jornais do século XIX. Quer dizer é uma quantidade imensa de materiais heterogêneos... Eles (os dois filmes) estariam em oposição, em simetria oposta, em oposição simétrica, ou seja, simétrico oposto...

Isabel: E que são filmes realizados exatamente ao mesmo tempo, né. Também a realização do Triste Trópico é entre 71 e 74. O filme (*História do Brasil*) termina, bom termina de uma maneira conturbada, num termina exatamente, mas em 74 justamente que é quando ele passa em Paris.

Arthur Omar: É, o *Triste Trópico* é um trópico, o outro é o Brasil. Tem uma ideia de história só que a história no *Triste Trópico* ela é uma remontagem. Aí é montagem a própria narrativa, ela é montagem. No caso do Glauber, a história é linear na verdade. A história do Triste Trópico, ela mistura Canudos com, com messias indígenas, com não sei que lá. Então os almanaques... são o que há de história, de referência à história ali... E ali (na montagem) entra muitas vezes até datas, mas é como se fosse uma história explodida da sua linearidade.

Anexo II – Entrevista a M., 1974 (inédita)

Entrevista a M.

De Arthur Omar

Obrigado por enviar as 10 perguntas. Respondi às sete primeiras, e deixei de lado três, porque as respostas ficariam redundantes. Aqui vão elas, precedidas de uma breve introdução.

INTRODUÇÃO À ENTREVISTA

Neste começo, há a dificuldade de falar do filme, o problema de encontrar o tom adequado de apresentação. Um tom que seja o equivalente reflexivo do trabalho que o filme pretende realizar entre seus pares, isto é, os outros filmes do momento presente. Ou melhor, um tom que coloque o filme no seu devido lugar. Sem desviá-lo nem para a direita, nem para a esquerda.

O problema da inauguração, o ato inaugural, que seria esta entrevista: o primeiro contato, onde o produto começa a ser anunciado. Triste Trópico acabou de ficar pronto. Ninguém ainda assistiu Triste Trópico.

Esse passo inicial se agrava pela minha ausência de uma perspectiva real perspectiva sobre o filme. Ainda não o vi pronto e projetado na tela grande. Não tenho um equivalente seguro para que o julgamento possa se estabelecer. O máximo que pude ver do filme não passou de cada rolo mixado, de dez minutos cada um, projetado na tela do estúdio de som, havendo com um intervalo de quarenta e cinco minutos entre cada rolo, e com a imagem feita a partir de copião em preto e branco. Numa situação confusa de projeção, o excesso de luz dos projetores da Atlântida, lavava o degradé das imagens. Eu com um outro olho fixo no mapa de mixagem, contando plano por plano, e ao mesmo tempo esquecendo essa contagem, porque a própria mixagem foi improvisada, e inventada no ato. Como aliás o filme todo, trazendo novas camadas a cada momento.

Nunca se sabia para onde o filme estava caminhando, e, principalmente, que filme era aquele. Um filme impossível de ser planejado de antemão. Um filme de descoberta progressiva, que só revelaria sua verdadeira face no final. Ainda não vi essa face inteiramente descoberta. Era o filme todo que se renovava, e se desfazia, a cada etapa de sua feitura, — seja a montagem, seja a escolha do material que iria compor o suporte visual, seja a transcrição das pistas em magnético, seja a combinação da música com os ruídos.

Em resumo, onde havia transporte, havia transformação. Isto foi tomado como princípio de método e norma de trabalho. Onde se processava uma mudança de lugar, se processava também uma alteração na função do elemento em questão, sempre e necessariamente. Nunca uma operação dada se limitou a reproduzir a outra, como, por exemplo, a filmagem poderia reproduzir um roteiro, ou uma mixagem poderia reproduzir uma ambientação realista apresentada na cena.

Nosso propósito era um trabalho em duas frentes. O projeto do filme — sem fio temático, de um lado — e de outro, a sedução pelo material visual e sonoro. Deixar-se levar pelo que ele sugeria. Ser guiado pela variedade de formas e sons coletados em sobras de outros documentários, em filmes de arquivo da década de trinta registrando a vida quotidiana numa cidadezinha do interior, em fotografias da França e Inglaterra, que fixavam um olhar estranhado sobre uma cultura dominante, mas nem tanto pelo exaurimento de seu corte (corte da fotografia e da cultura), símbolos mágicos apresentados em bruto, gravuras, medalhões, nus que Delacroix fotografou, sequências de um nu caindo de Muybridge, anterior ao cinema prefigurando-o (programa: reduzir novamente o cinema a um nu caindo. i.e., carne exposta num movimento simples), fotografias da Europa, repito-o, tomadas do turístico ponto de vista de um observador fascinado e não envolvido (des-envolvido) que atravessa os museus,

estátuas, galerias de portraits, ruínas romanas em Óstia, lojas de antiques & curios, etc, um espectador que expectora baixinho, e mais certas cenas curtíssimas em que um ator irrompe no filme, totalizando juntas não mais que quarenta e cinco segundos, o que corresponde a uma justa proporção do papel da encenação dentro de um filme de ficção, pelo menos dentro da nossa proposta inicial de *inverter* a hierarquia da fórmula culinária que atribuía pesos relativos aos elementos de um filme, uns elementos sempre mais importantes (atores, diálogos, etc), outros menos (letreiros, narração, fotos).

Simplesmente *inverte*. Porque a fórmula culinária é tão forte que não apareceu no horizonte um modo de escapar dela. Então Triste Trópico é o mesmo filme acadêmico que se repete nas telas do Rio, talvez apenas visto através de um espelho que o coloca de cabeça para baixo...

Simples ou não? Resposta: simples. Triste Trópico é muito simples. Quase primitivo. Se poderia mesmo destacar o que existiria de primarismo assumida em sua estrutura algo rígida de uma narração obsessiva que desdobra seu recado ao longo de todo o filme, e as imagens egípcio-frontais que se justapõem em sequências privadas numa primeira leitura do encadeamento justificativo — ou da justificação encadeada — próprio do filme clássico, voltado para a psicologia, para a alma e para o abismo — mesmo que, por vezes, ou sempre, travestidos em ação e emoção —, i.e. a constituição de um personagem.

Triste Trópico teria, não a ver com a *constituição* do personagem, mas com a *reconstituição*. O que explica sua vontade de mimar o documentário — a opção por uma estrutura rigorosamente documental num filme de ficção.

Eu não diria um *documentário fictício*, ou uma *ficção documental*, pois isso nos levaria a certas experiências já marcadas nos anos recentes, e mais, nos impor a divisão um tanto gasta dos gêneros cinematográficos.

Digamos simplesmente que sim, há uma ficção. Ou melhor, uma história contada, narrada, linear, tradicional, começo-meio-fim, pouco sutil, rígida — ficção essa que é, dentro do filme, construída com material documental, recolhido, não especificamente produzido para este filme, visual e sonoro, sendo que a própria história é retirada, e montada a partir de documentos etnográficos.

Vertente principal: o estudo sobre messianismo indígena de Alfred Métraux. E documentos literários — parágrafos de Vieira, Euclides da Cunha, Nuno Marques Pereira, e outros, tomados não como documentário de época, mas como documentos de uma atitude frente ao objeto.

A eles se combinam trechos de almanaques antigos brasileiros. Os almanaques populares, muito comuns na primeira metade do século, em geral, lançados por fabricantes de remédios, para compor, senão ele próprio um filme almanaque, pelo menos um filme que, ao se voltar para a História — a “ciência” histórica, a “reconstituição do passado” — adota a postura de um almanaque, a fragmentação de um almanaque. Postura que, ao ser assumida, se transforma numa tentativa de rever o modo altamente problemático, como a História vem sendo tratada e manipulada no grande filme histórico brasileiro dos últimos cinco anos.

Modo esse que, sob uma aparência de épico e científico, é considerado pelo filme Triste Trópico como simples História de almanaque, não uma abordagem rigorosa e controlada da história dentro do cinema.

PERGUNTAS

Por que você resolveu, de repente, partir para a longa-metragem? Acha que já está preparado, após fazer apenas um curta, *Congo*?

Sugestão para você, que é crítico de cinema: rever esse conceito de longa-metragem. Um conceito puramente métrico, inventado pelos distribuidores para normalizar uma fonte de renda. Na verdade, eu não *parti* para o longa metragem depois de Congo — que é o meu

terceiro curta —, mas para realizar 32 curtas-metragens encadeados, e brevíssimos, Triste Trópico, ou talvez, visto de um outro ângulo, um único fragmento que dura quase duas horas. Triste Trópico é um longa-metragem feito em prol do um *estilhaçamento da duração*.

Qual a razão de, na sua experiência inicial, você ter partido por um caminho quase completamente oposto ao que seguem todos os realizadores jovens?

Meu problema era o dos trabalhos preliminares. A limpeza do terreno. Examinar as condições de possibilidade, pensar o que poderia se ocultar por trás da espontaneidade com que alguém se atira a fazer cinema. Examinar o método vigente, e se ele poderia atender às minhas necessidades. Congo é um filme preparatório para um filme sobre a congada, e não um filme sobre a congada. Um experimento, um teste de controle do material. Um passo atrás, um filme cheio de escrúpulos.

Sim realmente é um caminho quase completamente oposto ao que seguem todos os realizadores jovens. Nota: rever essa noção de realizadores jovens, pois, hoje em dia, não existe mais um grupo social que se possa chamar de realizadores jovens, porque o cinema já não é mais uma coisa viável para realizadores jovens.

Por que você escolheu um tema basicamente etnográfico? Era aquilo que mais se adaptava às suas preocupações culturais e/ou políticas?

Sim, o tema é rigorosamente etnográfico: *o messianismo indígena*. No início da produção esse não era o tema do filme, mais vinculado à micro-sociologia dos conjuntos residenciais. O tema etnográfico, na verdade, mesmo depois de adotado, não é o verdadeiro tema do filme — mas *um* dos temas possíveis que serviriam de caminho para se atingir o objetivo, ou seja, o verdadeiro tema do filme.

Mas em que consiste o verdadeiro tema do filme? A resposta se encontra no título, e na má leitura que se poderia fazer desse título, que não é uma simples redução ao singular da exposição Triste Trópico de Levy Strauss.

Ao contrário, a palavra *Trópico* deveria ser lida em itálico, ou melhor entre aspas, isto é, Triste “Trópico”, pelo seu caráter de citação. Onde se diz *Trópico* se está querendo dizer a *noção de Trópico* — Triste noção de Trópico —, uma noção cunhada para a apreensão da realidade brasileira. Realidade vista como tropical.

Essa tropicalidade é que talvez não seja tão interessante, ou melhor, tão produtiva para a feitura de filmes onde a História é o tema. Ou se faz *análise histórica*, ou se faz *análise tropical*. Mas *esta* geralmente é confundida com *aquela*, ou melhor, a existência desta detonaria automaticamente a existência daquela.

Como o cinema trabalha sobre elementos basicamente visuais, a busca de uma “visualidade brasileira” para o filme leva à valorização de certos dados que visa bloquear a análise histórica, fazendo-a deslizar para a análise tropical. O tema etnográfico é um fator muito forte, pela sugestão para essa visualidade. Mas existem outros disponíveis por aí, o cangaço, etc.

Se tivesse de filiar seu filme a alguma tendência do novo cinema brasileiro, a qual delas preferiria?

É uma longa série de desvios e equívocos a crônica dos filmes históricos recentes brasileiros. Veja bem, o cineasta está entre duas facas — sem falar na censura, que é, no fundo, a grande responsável, mas isso não é uma faca, é uma serra. Vejamos.

De um lado, a linguagem do filme recebida pela tradição — linguagem essa que implica num modo específico a ele de como a realidade vai surgir, ela tem sua própria definição e delineamento do que o real que o espectador deve apreender. De outro lado, uma reflexão

intuitiva de que o filme para apreender o Brasil precisa se reformular, absorver novos lados formais e conteudísticos, isto é, se *reformular*.

O problema é que a conexão entre esses dois aspectos, essas duas facas, nunca é pensada em profundidade, dando origem a fusões espontâneas e aparentemente espetaculares, mas que não resistem a uma análise mais rigorosa. Pois o arcabouço teórico, de que elas explicitamente se revestem para se justificarem, não passa de uma pseudo-teoria. A própria distinção entre filme de autor e filme de público é uma falsa opção, decorrente dos reflexos dessas insuficiências ao nível econômico.

Seria interessante rever a história dos últimos dez anos de cinema brasileiro sob o leia dos equívocos na ruptura. Perguntar como essa vontade de ruptura foi pensada esteticamente e economicamente? Como as soluções foram se modificando nas diversas fases? Como foi interpretada pelas diversas tendências estéticas? Como tudo desembocou no cinema brasileiro de hoje. Mas principalmente, como uma série de experiências produtivas não foram levadas adiante e como não se compreendeu a necessidade de se seguir uma série de caminhos que certos filmes-chaves abriram? E que caminhos são esses, como retomá-los superando-os?

Nota: estou falando de um ponto de vista estritamente formal, em linguagem. O dado econômico muda tudo, o que é trágico e nada mais.

A rigor, em que consiste sua fita de estreia? Fale sobre o “enredo”, sua dramatização, os intérpretes, etc.

O enredo: um médico, após estudar em Paris, volta ao Brasil e se instala em pequena cidade, publica um almanaque, inventa remédios, e se liga aos canais de poder locais. Mas começa a sofrer alterações físicas e psíquicas e abandona tudo para se transformar numa espécie de Messias que provocaria em 5 anos intensas migrações dentro da área, fenômeno comum desde o século XVI.

Tal fio narrativo simples é apenas um dos elementos do filme, limitando-se à voz do locutor, enquanto a banda de imagens trabalha numa outra faixa, não ilustrando o que a locução conta, mas reagindo contra ela. Estrutura contrapontística, onde música e ruídos vêm colaborar no conflito geral de todos os elementos filmicos entre si.

Aparentemente o filme é um documentário tradicional, narrado e fartamente documentado, cuja estrutura é entrecortada por uma série de interlúdios visuais, que desviam a ação do seu fio condutor, criando novas ramificações.

O nível da ficção (como o nível da água) só atinge meio calado. A ficção não é dramatizada na tela, como nos filmes tradicionais, mas reduzida ao lugar de onde partem todas as narrações e histórias, a fala, a narração oral.

A imagem afronta o som — mas num regime invertido, onde a trilha sonora é o corpo principal, onde vem submeter-se a imagem. Isso correspondendo a uma etapa de transição no estudo do cinema em que se procura um novo estatuto da imagem, um novo controle, uma nova função, e como liberar na imagem uma zona de significação que no cinema vem sendo reprimida.

O texto do filme é todo feito de citações. Montadas lado a lado, sem mencionar o autor, a não ser em dois casos, Euclides da Cunha, nome emblemático, que é por si só uma citação, e o padre Antônio Vieira. Outros nomes menores são mencionados, porque nada significam.

Nos créditos havia mesmo originalmente uma cartela *Fontes*, onde se arrolavam 83 autores, cartela essa que visava dar à ficção delirante do filme o máximo de credibilidade. A ideia foi abandonada, em benefício da ambiguidade e mistério.

O personagem Dr. Arthur, sendo um médico, carrega sobre si todos os dados que seriam naturais dentro de um contexto indígena. Nisso consiste o proposital inverossímil sobre o qual o filme faz repousar o afastamento de observador, necessário à análise do seu objeto, que não é tanto etnográfico, como o *modo* como se pretende tratar os objetos etnográficos.

Nesse caso, um filme como Congo foi um filme preparatório. Um momento de escrúpulo, onde se vacila em tocar certos objetos com a linguagem disponível hoje, e não adaptada a esse objeto.

Triste Trópico constrói explicitamente todo um sistema de defasagens entre o espectador e o objeto, procurando, a cada passo, irrealizá-lo mais, o que corresponde, no fundo, não a um desligamento, mas a um desejo de mais contundência num futuro realismo. Nesse ponto, cabe a questão do filme científico, categoria que poderia aceitar Triste Trópico, desde que devidamente alargada.

Veja bem, há um tema que regula o filme, e a ficção apesar de generalizada, ou melhor, disseminada, ao longo de todos os níveis do filme —todas as relações de elementos de imagem, narração, ruído, música, estando determinadas por motivações fictícias, e não dedutíveis logicamente como num documentário tradicional onde a forma procura se apagar diante de um conteúdo que ele apresenta como imediatamente verdadeira e real e onde essa forma se torna complexa apenas como princípio de retórica e decoração — a ficção em Triste Trópico surge como auxiliar, como serva, como subordinada a uma dinâmica que a extravasa, a ponto de não se poder qualificar Triste Trópico como filme de ficção, nem de se poder reduzi-lo ao enredo que lhe percorre.

Esse enredo foi colocado contra a parede, minimizado. Não no sentido de ser um enredo pequeno, ou de pouca importância como certos filmes de vanguarda costumam fazer, mas no sentido de se ter conseguido colocá-lo num devido lugar, espremê-lo contra apenas um dos cantos do filme, impedindo seu derramamento sobre os outros cantos, embora, vez por outra, ele se infiltre, e a imagem acabe ilustrando, e a música sublinhando, e o ruído ambientando — opa! nenhum filme é de ferro...

Concluindo, sobre o fato de ser um filme científico, podemos acrescentar que todos os elementos são documentais. São fatos, são dados, matéria de informação e divulgação. O filme realiza sobre esses dados um trabalho de ordenação e deslizamento.

O valor do filme deve ser medido, não tanto pelo valor dos fatos analisados e reunidos, mas pelo ponto onde esse trabalho parou. Isto é, até onde se conseguiu ir deslizando os elementos entre si, perguntando-se sobre a suficiência ou a insuficiência do caminho percorrido, saber se foi longe demais, ou se não deu nem para a saída.

Triste Trópico é a biografia de um personagem fictício, no modo irônico. Os cortes no tempo são bruscos, primitivos. Não há psicologia ou motivações secretas. Tudo é claro e transparente.

Fatura de mito, simplificação abusiva de mito. Modelo máximo: Os Sertões. Talvez Triste Trópico seja o único modo viável de se levar a ele Os Sertões hoje e sem recursos econômicos. O texto da cena final funde Euclides e Vieira. Beethoven tapa as grandes brechas. Não há modelo reduzido de sociedade dentro do filme. Os personagens não encarnam classes sociais ou virtudes. Propositadamente a sociologia se encontra neutralizada, como nos almanaques. Um filme anti-sociológico, porque vê, provisoriamente, na sociologia, um abuso de causalidade. Triste Trópico é uma cascata de efeitos.

Equipe:

Direção e roteiro: Arthur Omar. Narração: Othon Bastos. Fotografia: Iso Milman. Filmes da década de trinta: Arthur Álvaro Noronha. Fotografias: Arthur Omar. Montagem: Ricardo Miranda. Direção Musical: Cirilo Gonot.

Importante sublinhar o importante papel de Othon Bastos narrando o filme, não somente por ser um ator extraordinário e sutil, mas por ser uma referência maior dentro de uma cinematografia, que remete a todo um mundo, a partir de Deus e o Diabo na Terra do Sol.

Anexo III – DVD (Trechos)