

C • LEGENDA

REVISTA ELETRÔNICA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE



ESTUDOS DE EXIBIÇÃO E PÚBLICOS CINEMATOGRAFICOS • N°36, 2018 • ISSN 1519-0617

C.

C•LEGENDA

**ESTUDOS DE EXIBIÇÃO
E PÚBLICOS CINEMATOGRAFICOS**

EQUIPE EDITORIAL

COORDENAÇÃO EDITORIAL

India Mara Martins
Reinaldo Cardenuto

EDITORES

Marina Caminha

PROJETO GRÁFICO

Luiz Garcia

CAPA E EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Marcelo Prioste

CONSELHO EDITORIAL

Cezar Migliorin
Elianne Ivo
Eliany Salvatierra
Fabián Núñez
Fernando Morais
Hadija Chalupe
João Luiz Vieira
Luiz Augusto Rezende Filho
Mariana Baltar
Marina Tedesco
Maurício de Bragança
Rafael de Luna Freire
Talitha Ferraz
Tunico Amancio

CONSELHO CIENTÍFICO

Alberto Efendy Maldonado Gómez de la Torre
Ana Paulat Goulart Ribeiro
Eduardo Vizer
Héctor Sepúlveda
Luiz Signates
Milton Campos
Raul Fuentes Navarro
Regina Andrade
Roger de la Garde

IMAGEM DE CAPA

Extinto Cine Vaz Lobo, localizado no bairro de Vaz Lobo, subúrbio do Rio de Janeiro-RJ. Data de funcionamento: 1941 a 1986. Crédito: Talitha Ferraz. Data: 8 jul de 2017.

C • LEGENDA - ISSN 1519-0617
N°36 - 2018, 114 págs.
Publicação eletrônica semestral do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual - PPGCine, da Universidade Federal Fluminense.

SUMÁRIO

07 Editorial

India Mara Martins
Reinaldo Cardenuto

10 Paródia e chanchada: entrevista com Víctor Lima

**DOSSIÊ ESTUDOS DE EXIBIÇÃO E PÚBLICOS CINEMATOGRAFICOS:
HISTÓRIAS, MEMÓRIAS E PRÁTICAS**

32 Texto de apresentação do dossiê

No encaço dos modos de ver os cinemas e seus públicos

Rafael de Luna Freire
Talitha Ferraz

**36 Resenha do livro Os cinemas de Rua de Juiz de Fora: Memórias
do Cine São Luiz**

Theresa Christina Barbosa Medeiros

**43 Memórias do Vimark Cine: a trajetória do cinema de rua de Irati,
no Paraná**

Lucia Santa Cruz
Vinicius Augusto Carvalho

**62 De Hollywood para os latinos: As versões em espanhol exibidas
na América Latina e a hegemonia cultural dos Estados Unidos**

Isabella Goulart

ARTIGOS DE TEMÁTICAS LIVRES

- 77 Notas sobre a ausência: um diálogo entre A Aventura (1960), de Antonioni e Sem Amor (2017), de Zvyagintsev**
Henrique Codato
- 91 E SE FOSSE O CONTRÁRIO? Narrativas cruzadas de enfrentamento à cultura do estupro em Virginie Despentes**
Fernanda Capibaribe Leite

EDITORIAL

No decorrer dos últimos meses, devido a problemas técnicos e remodelações necessárias, a revista *C-Legenda* paralisou suas atividades. Criada em 1998 pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF), e recentemente herdada pelo Programa em Cinema e Audiovisual da mesma instituição, a publicação precisou passar por um período de reajuste antes de retomar seu compromisso com a divulgação científica do conhecimento. Reafirmando o seu novo foco de atuação, voltado sobretudo para os estudos acadêmicos no campo do cinema e do audiovisual, a edição que aqui se apresenta, de número 36, marca o retorno de um periódico que pretende contribuir com uma área pulsante das pesquisas acadêmicas. Novas mudanças de identidade visual, além de uma aprimoramento do foco, são esperados para os futuros números da *C-legend*.

Para demarcar o regresso da revista, cuja periodicidade semestral volta a ser possível a partir de agora, a nova edição apresenta um conjunto de seis textos com variadas perspectivas metodológicas e estilísticas em torno das reflexões sobre o audiovisual. Como abertura do número 36, demarcando simbolicamente o compromisso da revista com as tradições do pensamento cinematográfico no Brasil, optou-se pela publicação de uma entrevista inédita com o cineasta Victor Lima, realizada pelo pesquisador João Luiz Vieira no ano de 1980. Editado por Rafael de Luna Freire e Lucas dos Reis Tiago Pereira, o depoimento de Victor Lima, roteirista e diretor pouco estudado pela historiografia, recupera a trajetória do artista no decorrer das décadas de 1950 a 1970, período no qual consolidou uma atuação de destaque

na comédia cinematográfica brasileira. Seu testemunho revisita detalhes sobre os processos criativos empreendidos durante o auge da chanchada e a ditadura militar, destacando a paródia como tradição política e comercial do nosso cinema.

Em se tratando do dossiê *Estudos de exibição e públicos cinematográficos: histórias, memórias e práticas*, coordenado por Rafael de Luna Freire e Talitha Ferraz, reafirma-se o interesse da revista *C-legend*a por tendências acadêmicas que vêm adquirindo força nas pesquisas recentes sobre o campo audiovisual. Composto por uma resenha e dois artigos, o dossiê concentra-se em estudos acerca da exibição cinematográfica no Brasil, destacando sobretudo aspectos históricos e contemporâneos envolvendo a consolidação da hegemonia cultural norte-americana em nosso território. Por meio de um estudo que recupera a trajetória do Vimark Cine, única sala de cinema existente na cidade interiorana de Irati (Paraná) entre 1999 e 2005, Lucia Santa Cruz e Vinicius Augusto Carvalho apresentam uma etnografia afetiva em torno das dificuldades enfrentadas por pequenos empreendimentos diante do avanço de um circuito exibidor marcado pela centralidade do produto norte-americano e pela dispendiosa atualização tecnológica constante. O texto “Memórias do Vimark Cine: a trajetória do cinema de rua de Irati, no Paraná” é revelador das alegrias e fracassos envolvendo uma sala de cinema familiar no Brasil contemporâneo.

Já no artigo “De Hollywood para os latinos: as versões em espanhol exibidas na América Latina e a hegemonia cultural dos Estados Unidos”, a pesquisadora Isabella Goulart retorna às décadas de 1920 e 1930, momento da passagem entre o cinema silencioso e sonoro, para estudar aspectos envolvendo os reajustes comerciais da presença cinematográfica norte-americana em solo brasileiro. Por meio de pesquisas realizadas em publicações jornalísticas do período, a autora evidencia a estratégia dos estúdios hollywoodianos na elaboração de versões em espanhol de seus filmes originais em inglês, procurando com isso manter o domínio de seu cinema no circuito exibidor nacional. Desvela-se um processo imperialista do passado, com consequências evidentes para o tempo presente, a partir do qual consolidou-se uma hegemonia comercial e cultural a partir de narrativas fílmicas com imagens estereotipadas da América latina. Em complemento a esses dois artigos, a mapear questões envolvendo a história da exibição cinematográfica no Brasil, Theresa Christina Barbosa Medeiros apresenta uma resenha crítica do livro *Os cinemas de Rua de Juiz de Fora. Memórias do Cine São Luiz*.

Para além do dossiê, o novo número da revista *C-Legend*a ainda inclui dois outros textos. Voltando-se para a análise fílmica, método de abordagem de larga herança no campo audiovisual, Henrique Codato publica o artigo “Notas sobre

a ausência: um diálogo entre *A aventura* (1960), de Antonioni, e *Sem amor* (2017), de Zvyagintsev”. Assumindo um viés que nomeia como “perspectiva comparativista”, o autor posiciona no centro de seu estudo dois filmes separados por décadas, o canônico *A aventura* e o recente *Sem amor*, para neles perceber um fio de continuidade, elo que aproxima cinematografias modernas e contemporâneas. O assombro causado por narrativas nas quais personagens desaparecem da cena, assombro do esvanecimento que perturba e move a errância da dramaturgia, torna-se o sentimento que estimula Codato a refletir filosoficamente e esteticamente sobre os possíveis sentidos da ausência. Com erudição, o pesquisador tece relações com outras cinematografias e com a literatura russa, traçando uma arqueologia cultural que se estende no tempo.

Fechando a edição de número 36, também dentro de um viés voltado para a análise fílmica, Fernanda Capibaribe Leite apresenta o artigo “E se fosse o contrário? Narrativas cruzadas de enfrentamento à cultura do estupro em Virginie Despentes”. Por meio de um estilo ensaístico de escrita, potente na convocação do debate político e intelectual, a autora traça um estudo comparativo entre o livro *Teoria King Kong* e o filme *Baise-moi* (2000), ambos com autoria de Despentes, evidenciando-os como processos criativos de enfrentamento à violência de gênero e de sexo dentro de uma sociedade marcadamente patriarcal. A ressignificação e a inversão da cultura do estupro, desnaturação posta no centro da obra literária e cinematográfica de Despentes, é pensada por Capibaribe como fratura ao autoritarismo machista que nos rodeia, como gesto feminista necessário para a ruptura com a violência heteronormativa presente nas estruturas sociais. O ato estético emerge como provocação incontornável para o repensar poético e político do tempo presente.

Com um conjunto heterogêneo de textos, num ir e vir constante entre tradição e contemporaneidade, cercando o campo do audiovisual por múltiplos caminhos da pesquisa intelectual, a nova edição da revista *C-Legenda* reforça seu compromisso com a divulgação pública dos estudos acadêmicos. Em um período histórico de sufocamento do livre pensar, manter-se vivo e inquieto, sempre regressando, não é pouca coisa.

Boa leitura!

Reinaldo Cardenuto e India Mara Martins

ENTREVISTA

PARÓDIA E CHANCHADA: ENTREVISTA COM VICTOR LIMA

PARODY AND CHANCHADA: INTERVIEW WITH VICTOR LIMA

João Luiz Vieira¹

Lucas dos Reis Tiago Pereira²

Rafael de Luna Freire³

RESUMO Transcrição de entrevista inédita com o roteirista e cineasta Victor Lima, um dos grandes nomes das comédias cinematográficas brasileiras, de destacada atuação no período áureo das chanchadas nos anos 1950. A entrevista foi originalmente realizada pelo pesquisador João Luiz Vieira, em 1980, durante a pesquisa para sua tese de doutorado.

PALAVRAS-CHAVE cinema brasileiro; comédia; chanchada; paródia

ABSTRACT *Transcript of unpublished interview with screenwriter and filmmaker Victor Lima, one of the most prolific directors of Brazilian film comedies, especially during the golden age of the so-called chanchadas in the 1950s. The interview was originally conducted by professor João Luiz Vieira, in 1980, during the research for his doctoral dissertation.*

KEYWORDS brazilian cinema; comedy; *chanchada*; parody

1 João Luiz Vieira é Professor Titular do Departamento de Cinema e Vídeo e do PPGCine – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF. Autor, entre outros, do capítulo “A chanchada e o cinema carioca (1930-1950)”, volume I de Nova História do Cinema Brasileiro (São Paulo, Edições SESC, 2018).

2 Lucas Reis é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE/UFF). Atua como tutor do curso de Cinema e Audiovisual – Licenciatura na UFF e como professor de História do cinema brasileiro na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

3 Rafael de Luna Freire é professor no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). É coordenador do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF).

INTRODUÇÃO

A entrevista inédita aqui publicada com o diretor e roteirista Victor Lima (1920-1981) foi feita em 24 de outubro de 1980, no Rio de Janeiro, por João Luiz Vieira, durante o processo de pesquisa para sua tese de doutorado no Departamento de Estudos Cinematográficos da Universidade de Nova York, desenvolvida entre 1979 e 1984. A tese resultante da pesquisa seria intitulada *Hegemony and Resistance: Parody and Carnival in Brazilian Cinema*, sob a orientação do professor Robert Stam. Jamais publicada integralmente em português, essa pesquisa sobre a paródia e o carnaval no cinema brasileiro ficaria mais conhecida no Brasil por meio do artigo clássico “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro”, publicado na revista *Filme Cultura* (VIEIRA, 1983).

No início da década de 1980, a chanchada já vinha sendo revista pela chamada “historiografia universitária do cinema brasileiro” (AUTRAN, 2007), inclusive pelo próprio João Luiz Vieira, que havia dedicado sua dissertação de mestrado, defendida na UFRJ em 1976, ao estrelismo característico dessas comédias musicais cinematográficas (ver FREIRE, 2011, p.119-121). Também na passagem para os anos 1970, o crítico Sérgio Augusto realizava a pesquisa que resultaria no livro *Este mundo é um pandeiro*, publicado apenas em 1989, tomando como base entrevistas feitas com cineastas oriundos da Atlântida, como José Carlos Burle, no programa de memória oral do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.⁴ De fato, com exceção de Moacyr Fenelon, morto precocemente em 1953, muitos pioneiros ainda estavam vivos no final dos anos 1970, mas faleceram pouco depois, como Watson Macedo (em 1981) ou talvez o grande precursor da chanchada, Luiz de Barros. Em 1978, Lulu teve sua autobiografia *Minhas memórias de cineasta* publicada pela Embrafilme (na verdade, tratava-se de uma versão editada de uma longa entrevista dada a Alex Viany), recebeu diversas homenagens e participou de muitas reportagens antes de nos deixar em 1982.

Portanto, como outros pesquisadores, em 1980 João Luiz aproveitava a oportunidade de ouvir diretamente alguns dos principais artistas envolvidos na realização das chanchadas, sobretudo em seu auge na década de 1950, como Carlos Manga. Além dele, Victor Lima, um dos responsáveis pelas paródias mais conhecidas do cinema brasileiro, era uma fonte incontornável. Afinal, Victor Lima continuou bastante ativo no cinema brasileiro, inclusive nas paródias, mesmo após a decadência das chanchadas, realizando vários filmes ao longo das décadas de 1960 e 1970 que são citados na presente entrevista. Além de falar de Oscarito e Grande Otelo, Victor

4 Depoimento de José Carlos Burle, 2 de fevereiro de 1979 (Fundação Museu da Imagem e do Som).

Lima relata sua experiência com outros grandes comêicos como Ronald Golias, Ankito, Costinha e Renato Aragão, sendo um exemplo concreto da continuidade da comédia cinematográfica brasileira que desafia periodizações estanques. Além de Victor Lima, apenas J.B. Tanko teve uma carreira tão longa na comédia cinematográfica brasileira, inclusive com o primeiro roteirizando filmes dirigidos pelo segundo.

Esta valiosa entrevista discute questões instigadas pelo entrevistador a respeito de uma tradição da paródia no cinema brasileiro, a partir, sobretudo, de *Nem Sansão, nem Dalila* (dir. Carlos Manga, 1953), filme que havia sido qualificado surpreendentemente por Jean-Claude Bernardet, poucos anos antes, como um dos principais filmes políticos brasileiros (FREIRE, 2011, p. 118). Mas João Luiz vai além, detendo-se também no menos discutido *Matar ou correr* (dir. Carlos Manga, 1954) e, principalmente, nos filmes realizados por Victor Lima nos anos 1960 e 1970, que não tinham recebido - e continuam sem receber - maior atenção dos pesquisadores. Além disso, Victor Lima traz comentários preciosos sobre sua biografia e informações ainda hoje valiosas sobre detalhes da produção, da censura e da tecnologia do cinema brasileiro dos anos 1950 e 1960, com interessantes relatos sobre comediantes, diretores e produtores com os quais trabalhou. O depoimento de Victor Lima, que revela uma memória aguçada e uma lucidez impressionante, torna-se se ainda mais importante por ter sido feita apenas um ano antes de sua morte.

Portanto, a transcrição desta entrevista, além de trazer à tona um dos materiais de pesquisa de uma das mais influentes teses de doutorado do cinema brasileiro, que ajudou a ressignificar a chanchada para os pesquisadores, é ainda hoje relevante como fonte primária de informações sobre o contexto do nosso cinema nas décadas de 1950, 1960 e 1970.

A transcrição foi realizada por Lucas Reis e revisada e editada por Rafael de Luna Freire, a partir da fita cassete com a gravação original disponibilizada por João Luiz Vieira. Agradecemos à professora Tetê Mattos que viabilizou a digitalização dos áudios originais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGUSTO, S. *Esse mundo é um pandeiro: A chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras: Cinemateca Brasileira, 1989.

AUTRAN, A. "Panorama da historiografia do cinema brasileiro". *Alceu*, Rio de Janeiro, PUC, v. 7, n. 14, jan.-jun. 2007. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf

BARROS, L. de. *Minhas memórias de cineasta*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.

FREIRE, R. de L.. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

VIEIRA, J. L. “Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrafilme, n. 41-42, 1983, p. 22-29.

ENTREVISTA COM VICTOR LIMA POR JOÃO LUIZ VIEIRA

Abreviações

Victor Lima: VL

João Luiz: JL

JL: Eu [...] fui procurar no dicionário o significado da palavra “filisteus”. Porque [...] quando a gente chama alguém de “filisteu” é no sentido negativo, não é?

VL: É! Se não me engano, em *Nem Sansão, nem Dalila* [dir. Carlos Manga, 1954] tinha...

JL.: Pois é! Terra dos Filisteus... negócio de Gaza..., mas é um sentido natural mesmo da palavra filisteu

VL: É! Não tem outro sentido, não!

JL: [...] como é que surgiu, por exemplo, essa ideia das primeiras paródias, na Atlântida, aos filmes americanos? Que foram *Nem Sansão, Nem Dalila* e *Matar ou Correr* [Carlos Manga, 1954].

VL: É uma questão de comércio. O cinema nacional, você sabe que ele não tem aquela - não tinha e não tem - importância de propaganda. Quer dizer, o [filme] americano já vem com aquela propaganda feita e etc. Daí, tem um público certo. E o cinema brasileiro, para atrair público, ele tem de aproveitar um pouco dessa propaganda. Então como aproveitar? Vem uma fita aí, fez um grande sucesso, vamos aproveitar o pedestal que ergue essa fita e, vamos usar daí e vamos partir para uma nossa. E aí, surge uma ideia... *Nem Sansão, Nem Dalila* foi uma delas, mas acho que tínhamos várias [ideias] antes dela. Mas a que saiu primeiro foi *Nem Sansão, Nem Dalila*, que pegamos uma fita que tinha feito sucesso, foi muito badalada, aproveitamos aquilo e saímos com alguma coisa. Aí você bota *Nem Sansão, nem Dalila*, a pessoa já vê que é paródia, vê Oscarito e Otelo e vai embora... a fita era sucesso de público. E a fita era caprichada, trabalhou-se, foram feitos bons cenários. A cenografia tinha um cenógrafo argentino, até, que fez a parte toda de roupas e adereços e coisas de cena, tudo foi ele que desenhou e levaram dois, três meses preparando a fita.¹ Então começa a paródia, a gente pega a base

1 Deve se referir a *Both Vellez*, creditado como “Guarda-roupa”. Nos créditos do filme, a cenografia é atribuída a Cajado Filho, profissional brasileiro de larga atuação no cinema brasileiro.

da história original e dali nós partimos para as coisas nossas. Usamos um fio. Então, tem certas paródias que você vê, por exemplo, o *Matar ou Correr* não tem nenhum paralelo de história com a história verdadeira do *High Noon* [dir. Fred Zinnemann, 1952], do *Matar ou Morrer*.

JL: Só no final, não é?

VL: Sim! Só um pouquinho, aquele duelo sim, foi feito mais ou menos baseado naquilo, mas de resto, não tinha nada.

JL: Eu fiquei esperando, o tempo todo, onde chegava, mas só para o final ele se aproxima do original.

VL: Até porque a grande coisa da fita, do *Matar ou Morrer*, era justamente aquele duelo, daí a gente aproveitou e fez uma paródia daquele duelo com os atores de casa, que só faziam comédia. E aí, você aproveita a *gag*... você sabe que, em geral, a gente escrevia o roteiro... Esse por exemplo, *Nem Sansão, Nem Dalila*, foi escrito praticamente inteiro, entregue e filmado como estava. Mas em geral, a gente se reunia, batia papo e tal, se surgisse alguma ideia ou alguma coisa a gente aproveitava e colocava. Ia fazendo. Como se faz nos Estados Unidos, inclusive, que é conferência de história. O pessoal se reúne para discutir e há seis ou sete trabalhando, especialmente quando é comédia que depende de *gag*... Mas ali naquele caso de *Nem Sansão, nem Dalila* a história foi escrita e entregue e praticamente não houve mudanças ali muito grandes... Houve uma coisa, depois de filmado e montado, uma noite o [Luís Severiano] Ribeiro [Júnior] telefonou pra mim e disse: “Ô Victor! Quer dar um pulo aqui em casa?”. Ele tem cabine em casa de 35mm²... “Para você olhar aqui o *Nem Sansão*... porque eu achei que não está bom, não!”. Tá bom. Aí, eu fui lá ver e, realmente, a fita estava muito arrastada. A principal força daquela fita, a *gag* daquela fita, era o negócio da cabeleira, trocar a cabeleira e tal. E, no momento em que Oscarito colocasse a cabeleira, ele era um cara forte, que dava em todo mundo. Então, na hora em que ele vai entrar no palácio, que ele vai lá salvar o pessoal e etc.

JL: Salvar do calabouço.

VL: Ele vinha devagarzinho, escondido... e eu não tinha visto isso, porque no roteiro não estava assim. Aí eu disse: “Não, aqui não pode acontecer isso”. Quando ele chegar lá, tem de derrubar a porta e vai entrando... então, realmente a fita parece que estava com treze rolos ou partes, alguma coisa assim, aí tiramos três partes da fita e ficou com dez partes. Aí a fita correu, ganhou muito... teve um erro de montagem na fita, sabe? E tinha muito *travelling*³, você sabe que comédia com muito *travelling* também

² Victor Lima quer dizer que Severiano Ribeiro Jr tinha um cinema particular para projeção de filmes na bitola profissional de 35mm em sua residência.

³ *Travelling* geralmente se refere a um movimento em que a câmera se desloca horizontalmente,

é... comédia tem de ter muitos cortes, não há outra maneira de fazer. E, como aquela fita era a segunda do [Carlos] Manga e a primeira foi *A dupla do barulho* [1953] [...] ele se entusiasmou com o *travelling* e tal. Assim como hoje, muita gente se entusiasma com o *zoom*. Que não pode, né? Você sabe que não dá.

JL: Victor, me diz uma coisa, sobre o trabalho com o Manga. Eu queria saber de quem partiu a ideia de *Nem Sansão, nem Dalila* e de *Matar ou Correr*? Era o Severiano que encomendava? Quem vinha com a ideia?

VL: Eu já entregava para eles [...]. “Tenho uma ideia assim, assim...”. “O que a gente vai fazer agora?” “Que tal isso?” “Ah! Então vamos fazer, tá certo!”. As duas ideias, o *Nem Sansão, nem Dalila* e o *Matar ou Correr*, surgiram assim. Então a gente escolhia e começava a preparar logo ali.

JL: Aí você fazia o roteiro?

VL: Eu fazia o roteiro e entregava o roteiro. Depois do roteiro, havia um trabalhinho, mas havia pouco, não havia muito não. O Manga não fugia muito, não.

JL: Você acompanhava a produção? Como era? Você era funcionário da Atlântida?

VL: O *Nem Sansão Nem Dalila* eu acompanhei a fita toda porque eu era o diretor-geral de produção. Porque eu trabalhava no Ministério da Guerra e não podia me envolver muito com as coisas.⁴ Mas nessa função eu podia, porque eu ia para lá depois do trabalho, ficava lá, e acompanhava a filmagem. Então eu acompanhei toda. Agora, no *Matar ou Correr* eu acompanhei até começar a filmar. Fazia aquele cenário lá, aquela cidade lá...

JL: Gaza!

VL: Não! *Matar ou Correr*!

JL: Ah! *City Down*!

VL: *City Down*. Foi construída lá em Jacarepaguá num terreno que hoje tem umas casas do INPS [Instituto Nacional de Previdência Social]. E acompanhei toda aquela construção, junto com o cenógrafo. Para ver como seria feito aquilo

tradicionalmente em cima de um carrinho sobre trilhos (ou *dolly*).

4 Segundo o verbete sobre Victor Lima para a *Enciclopédia do cinema brasileiro* (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 326–327); ele trabalhou no Exército após a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em 1941, mas não há informações no verbete sobre a continuidade do seu trabalho junto às forças armadas após Lima se envolver com produção cinematográfica depois de seu retorno dos Estados Unidos em 1947.

tudo. E na filmagem, às vezes eu ia também lá, a gente batia papo, às vezes eu via um problema de cena, se tinha de fazer uma cena a mais ou tirar uma cena e a gente combinava na hora, né? E nessa *Matar ou Correr*, o Manga já estava mais maduro, né? Ele até fez os musicais do *Carnaval Atlântida* [1952] porque ali o Ribeiro deixou ele fazer os musicais e o [José Carlos] Burle fez a história. E ele realmente inovou, naquela época ele inovou os números musicais que eram feitos muito assim: “lata d’água na cabeça tal”, aí botava uma lata d’água. E ele botou uns números assim, mais na base do americano e, inclusive, o Ribeiro me disse: “Olha! Você fica com ele, eu vou deixar só ele fazer se você ficar acompanhando ele, porque eu não sei o que ele quer fazer”. E eu acompanhei. E essa fase de fazer os musicais custou mais caro do que a fita toda. Porque tinha doze ou quinze bailarinas, ensaiando diariamente e recebendo diariamente. E aquele negócio de cenário e tudo, quer dizer, o custo [dos números musicais] foi exatamente o custo da fita. Então a fita custou o dobro. Mas eles tiveram efeito... Aquela fita ali, é no *Carnaval Atlântida*, se não me engano, é que entra a Maria Antonieta Pons.

JL: Entral Ela é a Rumbeira! O furacão de Cuba.

VL: Aquele caso foi interessante: o Ribeiro tinha chamado a Maria Antonieta Pons para fazer uma fita no Brasil. E ela veio com o marido [Ramón Pereda], que era diretor lá no México. E, nesse momento em que ela chegou no Brasil, pegou fogo a Atlântida. Os nossos estúdios pegaram fogo. E aí, o Ribeiro ficou sem saber como iria fazer a fita da Maria Antonieta Pons. Aí ele me chamou e pediu: “Victor, será que não dá para colocar a Maria Antonieta Pons no carnaval?”. “Bom, podemos bolar um ‘carnaval’ que entre a Maria Antonieta!” Acontece o seguinte, “a gente tem que começar essa fita aí dentro de uns dez dias, será que dá para fazer uma história?”. Pô, aí eu tinha que fazer uma história correndo, mas aí botamos a Maria Antonieta Pons no filme. E o marido dela, eu esqueci o nome dele, era um grande produtor lá no México, ele fez o seguinte, ele ficou com os direitos para o México da fita. Então, depois que terminou a fita, ele fez uns números com ela porque a Maria Antonieta Pons não sabia dançar. Ela rebolava de bossa, de modo que era incapaz de repetir um movimento de dança dentro do ritmo, dentro da música. Então você não podia cortar e pedir para repetir porque ela não sabia o que tinha feito. Então, a gente filmava todos os números dela com três câmeras, duas câmeras de lado e uma câmera de centro e deixava rodar e tal e ela se mexia lá e depois montava. Então, a gente tirou vários musicais dessa fita e lá no México encaixou os números dela porque aqui no Brasil, se não me engano, só tinha um ou dois números dela.

JL: Ela dança com o Oscarito uma hora...

VL: E depois tem outro..., mas na fita lá, ele tirou vários e deixou outros números dela. E ele ganhou uma fortuna com a fita lá no México.

JL: Com o *Carnaval Atlântida*, é?

VL: Sim! Ganhou uma fortuna lá. Então, o Manga tinha feito os números musicais dessa fita, aí eu tinha a história do *Nem Sansão, nem Dalila*. E o Ribeiro deu para ele dirigir e também me disse: “olha! você fica tomando conta da produção. Fica controlando a produção toda!”. Essa fita teve uma parte feita na Flama Filmes [estúdio cinematográfico de Rubens Berardo Carneiro e Moacyr Fenelon, criado em 1951], que era na rua das Laranjeiras e a outra parte nós fizemos nos estúdios da Sacra Filmes [estúdio especializado em filmes cristãos, também criado em 1951], que pegou fogo depois. Os cenários eram muito grandes.

JL: Eram gigantescos.

VL: E a gente tinha de filmar em um determinado local, porque não dava tempo de destruir e depois fazer outro cenário. Quer dizer... Então tinha que fazer assim: enquanto um ‘tava sendo destruído, ‘tava pronto o outro. Foi feito em dois estúdios. Aí quando chegou a época do *Matar ou Correr*, ele [Carlos Manga] já estava mais maduro, já tinha experiência, e tudo corre melhor.

JL: Victor, para fazer o *Nem Sansão nem Dalila* e o *Matar ou Correr* você estudava muito o filme original? Ou você via uma vez só e fazia o roteiro? Ou você via muito?

VL: Sobre o *Nem Sansão nem Dalila* eu vi o filme *Sansão e Dalila*, do Cecil. B. de Mille, e depois eu peguei um resumo daquele *press sheet* [JLV: da sinopse] e dali eu me orientei. Porque muita coisa eu tirei e botei dentro da bossa... porque o negócio do barbeiro, por exemplo... No barbeiro que passava para o tempo de Gaza... então quer dizer, era completamente diferente da outra fita. Então deixamos o que? Deixamos a Dalila, deixamos o Sansão, e o Sansão era meio ridículo porque era o Wilson Viana, que troca a cabeleira logo de saída e acabou o Sansão...

JL: E ficou o Oscarito.

VL: Aí botamos o castelo, botamos o reizinho que aliás ‘tava bem o Wilson Grey como rei.

JL: Victor, essa transformação que você fez da história original do filme para uma adaptação, para um conteúdo nacional, eu vejo que realmente é um filme muito político, é comentário sobre a época de Getúlio Vargas, sobre o populismo. Como é que você fazia isso? Por que? Qual era a ideia, a intenção, por exemplo, dessa transformação do original para a paródia, que tá uma coisa bem brasileira, atualizando...?

VL: Basicamente, nós fazíamos paródia da vida nacional. A gente usava motivos nacionais e parodiava as coisas nacionais. E colocava dentro daquele ambiente do passado, do estrangeiro. A gente pegava a época e fazia uma crítica da época das coisas nossas, do presente. E o engraçado é que eu tenho um sistema que já vou fazendo a história decupada. Então, em geral eu escrevo... estou escrevendo corrido, às vezes, acontece quando chego em determinado trecho da história, aí eu vejo: “hum, não tá bom, não!” e começo outra vez. Mas como eu já tenho aquela coisa... Já vou fazendo dentro da coisa. Já vou ajeitando. E, raramente, depois que tá pronto, a gente mexe na história, raramente.

JL: É muito incrível aquela história que o Oscarito fica contando do lotação que ficou na padaria, aquilo ali o que é? É um acontecimento da época?

VL: Naquela época tinham os lotações, não sei se você tá lembrado dos lotações - era uma das coisas mais loucas... - e a gente aproveitava o lotação e aproveitava para fazer uma porção de críticas à lotação. Naquele tempo ninguém sabia de nada, então o pessoal ficava boiando... então, a gente pegava coisa da época, tudo era da época. Que é um pouco também, sabe de quê? De teatro de revista. Porque teatro de revista, a gente pega os assuntos da época e vai fazendo aquela crítica das coisas na comédia, na farsa. Então, o filme, sátira, também era feito nessa base, era um filme-revista, mas só feito com muito mais encenação, com muito mais recursos do que uma revista de teatro, com mais elementos do que uma revista de teatro. Quase tudo, tinha muita crítica, realmente tinha muita crítica.

JL: Por exemplo, aquela história da peruca, no final, ir parar nas mãos do assessor militar, aquilo ali é como se fosse um golpe de Estado.

VL: Exato. E na época do Getúlio, Getúlio até que era benigno [...], não era muito rigoroso com essas coisas, ele deixava fazer graça. Ele achava graça com a graça. Atualmente muita gente não acha graça com a graça, mas naquela época, ele até achava que até que ele ficava mais popular. Aí, a gente aproveitava. Ali, eu acho que tinha, inclusive, uma certa alegoria ao DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda], ao DIP da época que era o Lourival Fontes⁵ e etc., aquela turma toda... A gente aproveitava. Às vezes, a censura implicava.

JL: Implicava? Com *Nem Sansão nem Dalila*, teve algum problema?

VL: Não sei, mas eu tenho a impressão que foi cortada uma ceninha daquele filme, que também criticava... criticava... agora não lembro. Acho que foi cortada uma cena dali. Agora, não sei qual foi a cena, mas a censura cortou.

5 Chefe do gabinete civil do então presidente da República, Getúlio Vargas.

JL: O povo. Eu fiquei muito surpreendido, porque a representação do povo em *Nem Sansão nem Dalila*, é meio representado sem escolha. Ora estão a favor do Sansão, quando o Sansão é deposto, já estão logo a favor do outro

VL: O povo muda de acordo com quem é mais forte...

JL: Pois é. Por que essa representação?

VL: O povo é cordeiro.

JL: O povo tá sempre do lado do mais forte.

VL: Está sempre apoiando quem está em cima.

JL: O pessoal da época entendia bem essas metáforas? A coisa era direta?

VL: Ah! entendia, sim! Quem não entendiam eram os críticos. A crítica sempre foi muito violenta com o filme nacional. Porque ela admitia um drama, mas não admitia comédia, mas se a comédia viesse de fora, eles admitiam a comédia. Mas a nossa comédia, eles tinham uma resistência muito grande. Mas tinha um crítico no [jornal] *O Globo*, chamado Edmundo Lys, o criador do bonequinho d'*O Globo*. Esse era um crítico de povo. Ele não era crítico de elite. Ele não fazia nenhuma análise profunda. Ele chegava no filme, assistia o filme, se o filme agradava ele, agradava o pessoal, muito bem! Apontava um defeito, 'tava mal feito aqui, mal feito lá, etc. e tal, mas ele aceitava a fita, entendeu? E recomendava! E *O Globo* sempre foi um jornal muito lido. E um bonequinho batendo palma em uma crítica do Lys, ela trazia muita gente também, entendeu? Agora, em geral, os críticos não aceitavam. A chanchada era chanchada... eu acho sempre válido essa chanchada, que, inclusive, depois de passar o tempo, você hoje assiste essas fitas e vê que elas ainda constituem um trabalho muito mais importante do que se está fazendo agora.

JL: No caso de *Nem Sansão nem Dalila*, eu acho que além de ser muito bom, é um filme muito atual. O negócio de não poder misturar água com o leite, tá tudo ali. Passaram trinta anos e o problema está pior. O negócio de trocar o dinheiro de Gaza por Dólares... eu vi semana passada e parece que não mudou nada.

VL: A única coisa é que se a gente tivesse feito colorida aquela fita, ela estaria atualíssima.

JL: Atualíssima. Eu vi primeiro o *Nem Sansão nem Dalila* e depois eu vi o *Matar ou Correr*. E o *Matar ou Correr*, enquanto paródia, não tem esse conteúdo, digamos, político.

VL: Não, mas aí ‘tava mais arrochado.

JL: Mas você, por exemplo, tinha a intenção de em um roteiro sempre fazer essa dualidade?

VL: Não tinha, não! No *Nem Sansão nem Dalila* dava mais, porque era uma coisa de cidade. E ali no *Matar ou Correr*, a gente queria fazer uma paródia de faroeste mesmo, não da vida brasileira, mas do faroeste em si, entendeu? A gente queria fazer uma paródia dos faroestes americanos, então, não havia nenhum sentido político. No outro não, porque se passava numa cidade. Então, a gente botava todos os problemas de hoje, naquela cidade do passado, como se fosse hoje. Se não me engano, deve ter até uma piada sobre falta de telefone também, não tem?

JL: Tem, sim!

VL: Tinha o negócio do telefone, que o telefone com aquele negócio... Naquela época era difícil telefone.

JL: O telefone vem escrito IAPJ, cada coisa... Artur, Sansão etc.

VL: IAPJ é o Instituto de Aposentadoria... é o INPS antigo

JL: COFAP [Comissão Federal de Abastecimento e Preços, criada em 1951], Táxi, Cine-Gaza, buteco... isso vinha dentro de cada...

VL: Se não me engano, deve ter um diálogo do Oscarito sobre o negócio da dificuldade do telefone também. Que havia a dificuldade do telefone, como tem hoje também. Então a gente ia transportando coisas da época e passava para o passado.

JL: O Sansão chega e quer logo fazer eleições: “Eu não gosto de xavecada, não! Por isso, eu quero eleições”. Aí ele define, eleição, votação, marmelada... desde que o povo escolha à vontade o seu condutor. Aí ele faz um barulho como se fosse de um bonde... por causa do Palácio do Catete...

VL: Sim! Exato. Tudo isso é crítica política da época. De acordo com o que estava acontecendo na época. Aliás os problemas realmente eram os mesmos

JL: A mesma coisa, a mesma coisa... o negócio da água... Quando ele fala da rádio que está patrocinando o programa, fala do patrocínio do leite não sei o que, o único que é leite puro, não mistura com água, é um negócio de hoje. Outra coisa também, quando o Sansão começa a nomear o seu ministério - Ele nomeia o [personagem interpretado pelo ator] Cyll Farney - e o Cyll Farney reclama, diz que o pessoal não está querendo

pagar os impostos, não é isso?

VL: É! Já tinha um problema com os impostos também. E aí ele manda, dá uma ordem lá... sabe, antes você perguntou se eu guardo as coisas que eu fiz e eu, infelizmente, não guardo. Nem esses roteiros eu guardei. Eu devia ter guardado. Meu pai guardava, guardou por uma época. E eu não tenho. Inclusive, quero ver com o [Carlos] Manga de tirar um *videotape* do filme e vou fazer um levantamento do diálogo e da decupagem e guardar.

JL: Vale a pena, Victor. Outra coisa, por exemplo, ele fala das eleições... Bom, vão aqueles dois mercadores que vão presos.

VL: Sim! Ele começa a julgar o pessoal.

JL: Ele manda baixar o preço do farelo, não é isso? E o outro também que está cobrando muito caro pelo aluguel de casas, pelo aluguel dos imóveis. Tudo isso são coisas da época. Como você vê a paródia no cinema? Você acha que ela deve sempre ser voltada para atualidade, sempre que possível?

VL: Ela deve criticar a atualidade. Mesmo que seja com um assunto do passado, deve criticar a atualidade, transportando para esse passado. Como se fosse o passado. Por que, eu acho, tem muito mais graça. “Lá em Gaza...”, o pessoal falar assim. Quer dizer, é mais engraçado do que falar sério.

JL: Fica uma coisa engraçada e fica uma forma indireta...

VL: Uma forma indireta de fazer uma crítica.

JL: Exato!

VL: Porque há períodos - se você analisar os filmes, você vai ver - que há períodos de abertura, aí você faz, e há períodos que dá uma arrojada e a gente volta a não poder fazer certas coisas e tal, depois abre outra vez. Então, a gente quase pode sentir pelas fitas como estava o governo da época. Com Getúlio a coisa era mais... depois entrava outro e o negócio engrossava. Houve épocas duras aí, de passagem de governo, Jânio [Quadros] e essas coisas, né? Então eu procuro fazer sempre. Porque tanto a crítica política é engraçada, que, quando houve a abertura [democrática] e o *Planeta dos Homens*⁶ começou a criticar a parte política, ficou mais engraçado. Aquelas piadinhas de almanaque antigas não dão nada. Quando você começa a criticar o que está acontecendo, o que está na pele da pessoa, é mais engraçado. O povo vibrava com isso. A reação da plateia era ótima. Realmente era muito boa.

6 Programa de humor exibido pela TV Globo entre 1976 e 1982.

JL: Qual era a contribuição de Oscarito e Grande Otelo, eles também traziam ideias? Você fazia o roteiro...

VL: Realmente eles contribuíaam alguma coisa. Mas, tanto o Otelo quanto Oscarito eram cômicos de seguir mais o roteiro. Agora, eles falavam pela maneira deles, trocavam às vezes a maneira de falar, entendeu? Mas, no sentido da estrutura da coisa, mudava muito pouco. Agora, no caso aqui do [Renato] Aragão, por exemplo, eles improvisam muito. Tanto que as cenas são mais esquematizadas e menos detalhadas, entendeu? E daí eles improvisam. Na hora do momento, criam. Já o Oscarito, que vinha de teatro mesmo, já estava acostumado a trabalhar com roteiro

[Fim do primeiro áudio]

VL: O Otelo, eu trabalhei muito com o Otelo... Na hora, você escreve e é engraçado. Mas você vai trabalhar com os atores e, de repente, surge um negócio e você pensa: “é isso está mais engraçado”.

JL: Algo que surge na hora. Por exemplo, aquele nome, Ciscocada [nome do personagem de Grande Otelo em *Matar ou Correr*]. Aquilo foi ideia sua?

VL: Aquilo é do roteiro.

JL: Foi ideia tua, então?

VL: Exato!

JL: Aquilo é muito bom.

VL: City Down, se não me engano, a cidade tinha outro nome, acho que quem botou City Down foi o Manga. Foi o Manga junto com o Cyll ou qualquer coisa. Porque a cidade tinha outro nome. City Down.

JL: *Sit down*. E fazem trocadilho e sentam uma hora quando eles [Oscarito e Grande Otelo] chegam e fica aquele negócio de City Down.

VL: O *Matar ou Correr* também foi muito bem feito.

JL: Eu acho muito bem feito.

VL: E essa fita... o filme foi comprado nos Estados Unidos.

JL: Foi comprado?

VL: Não tem um negócio da diligência? Foi um filme que se comprou nos Estados Unidos, os direitos da fita e tudo. E de vez em quando a gente colocava um detalhe do Oscarito e encaixava.

JL: Pois é, Victor! Tem uma hora de uma perseguição na diligência e até a paisagem me lembrou muito de filme americano e eu fiquei pensando: “puxa, mas eles escolheram muito bem a locação” porque isso aqui lembra as paisagens do John Ford e a diligência vêm andando e some por aqui. Quer dizer, esse plano aqui...

VL: Foi comprado o filme e nós usamos uns pedaços. Compramos o negativo, inclusive, e encaixamos. Fomos lá nos Estados Unidos e compramos...

JL: Eu tenho a impressão, eu esqueci de gravar lá em Washington, agora quando eu voltar eu vou gravar a trilha sonora original [do *High Noon*], mas me parece que a música é do *Matar ou Correr*.

VL: Não, não...

JL: Aquela música do final, do suspense.

VL: Foi feita parecida. Se não me engano, aquela música era do Radamés Gnattali e foi encomendada para ele fazer dentro da métrica daquela música e a cada seis ou sete compassos ele mudava. Então, é muito parecido

JL: Sim! Me surpreendeu, inclusive a batida da música corresponde aos segundos no relógio e a montagem é feita em cima disso.

VL: E a montagem dessa sequência foi feita com o Manga seguindo a fita americana.

JL: Isso eu percebi. No começo, na hora em que Oscarito e Grande Otelo estão indo para City Down e eles se encontram com [o personagem interpretado pelo ator] John Herbert pelo meio do caminho, lembra? Eles vão indo para a cidade, tem uma montagem que também é interessante, que tem o tropel do cavalo e corta e passa para as bailarinas, para as pernas das bailarinas dançando *can can*, isso não tem no filme original, mas achei uma *sacação* do Manga, um corte bem feito.

VL: Exato!

JL: A produção do filme num todo é muito boa!

VL: Aquela cidade custou 300 mil cruzeiros na época, era dinheiro que não acabava mais. Um cenário só já custava muito dinheiro e era madeira que não acabava mais.

JL: Agora, os filmes se pagavam?

VL: Se pagavam, sim! Era um bom investimento, às vezes se pagavam em uma semana [de exibição]. Teve uma fita feita pelo Herbert, dessas paródias também, *Três cangaceiros* [dir. Victor Lima, 1959] se não me engano, que custou 700 mil cruzeiros e na primeira semana entre Rio e São Paulo, ela vendeu três milhões. Quer dizer, na segunda semana já estava paga. Era um negócio bom porque quando ia estrear uma fita, meio-dia já tinha fila para entrar. Quando dava duas horas, já estava lotado. Era um negócio bom. O público de cinema naquela época também era... hoje o pessoal fica em casa esperando programa na televisão. E tem uma coisa, as fitas também eram mais trabalhadas, ficava-se mais tempo bolando, mais tempo fazendo as coisas, cenário, roupa, mas hoje, por questões econômicas, você corta muito extra. A própria filmagem, apesar de não ter os recursos que tem hoje... você não tinha uma [câmera alemã] Arriflex, tinha que trabalhar com uma [câmera] Debrrie Parvo, que é aquela máquina francesa que você via através do filme, então no exterior você consegue ver, mas cena interna fica muito escuro, você não vê nada.⁷ Então, o material era muito carente e assim mesmo a gente fazia alguma coisa. A parte sonora também, não tinha recursos. Se você comparar o som daquela fita, com o som de uma fita estrangeira da época, a diferença era enorme. Você levava uma rabeira danada... Porque a qualidade de som era muito ruim. Depois, o próprio laboratório que melhorava, depois que veio a [Companhia Cinematográfica] Vera Cruz. Até a Vera Cruz era muito deficiente. A própria fotografia era ótima, mas o laboratório matava tudo.

JL: Victor, você e o Manga gostariam de trabalhar nos Estados Unidos naquela época? Se vocês, por exemplo, tivessem recebido um convite...

VL: Ah! Claro! Eu tive oportunidade.

JL: Eu queria que você falasse um pouco da sua experiência lá! Você aprendeu a fazer roteiro, não é isso?

VL: Sim! Eu estudei lá! Estudei em Chicago, estudei roteiro. Quando eu vim pra cá, não se fazia roteiro, como eu falei para você, o roteiro era feito na base de roteiro de

⁷ A câmera Debrrie Parvo permitia o enquadramento pela lente da objetiva para evitar a paralaxe das câmeras anteriores à criação do mecanismo reflex. Durante a filmagem, porém, a visão tinha que se dar através do negativo, o que tornava a visão embaçada e piorou posteriormente com as películas cada vez mais opacas. A Debrrie Parvo era uma câmera do período silencioso que, através de adaptações para o cinema sonoro, continuou sendo usada durante muitas décadas ainda no cinema brasileiro.

televisão.⁸ Dá a cena, dá o que é e dá o diálogo, mas não dá o corte. O corte de televisão é feito baseado na vontade deles e o filme era mais ou menos assim, o diretor chegava e fazia o corte que ele queria. Depois, eu comecei a fazer roteiro montado, cortado, pensando em qual seria o levantamento da produção, porque o roteiro que não tá cortado não dá para fazer [o levantamento de produção]. Vai levantar o que? Aí, eu trabalhei... fiz piloto para América e fiz dois filmes aqui no Brasil para americano e eu poderia ter ido lá trabalhar com o Richard Kaye, mas não fui por questões de trabalho aqui, porque eu tinha outro trabalho, além do cinema, eu tinha outro trabalho, depois eu pensei... lá está cheio, “o que a gente vai fazer lá”, ser mais um mais ou menos, que não adianta. Então, sempre seria melhor se a gente fizesse aqui um negócio bom que fosse levado pra lá. Então, achei melhor não ir pra lá, eu até poderia ter ficado, talvez... conseguisse, mas não sei se eu conseguiria algo de cinema. Quando eu morei lá, não houve o interesse em ficar lá. O Manga, tenho certeza, se ele recebesse um convite, eu sei que ele iria logo

JL: É! Parece que ele adorava o cinema americano!

VL: Sim! Então, ele teria ido logo, mas também ele pegou o negócio de televisão e tal e começou a desenvolver aqui e não houve mais o interesse em ir.

JL: Aqui a situação ficou boa!

VL: É.

JL: Victor, você é uma figura chave no desenvolvimento da paródia. Você nota alguma transformação, por exemplo, nessas paródias que você dirigiu em 1953, o *Nem Sansão...* e o *Matar ou Correr* para essas paródias que você ainda vem fazendo, ao longo dessa carreira de trinta anos. Como é que você vê o desenvolvimento dessa paródia? O que você acha que mudou ou não mudou, por exemplo, nessa abordagem política...

VL: É, abordagem política ultimamente não tem sido, qualquer conotação política eles viam logo e tentavam tirar qualquer coisa, então, o que a gente tinha que fazer era dar vida mesmo, mas sem qualquer cor política, tinha que ser mesmo na parte de farsa

JL: Só o lado cômico. E você acha que ainda é um caminho para o cinema brasileiro? Um caminho de sobrevivência? A feitura de paródias...

⁸ Victor Lima fez cursos de cenografia e roteiro na North Western University, em Chicago, no período em que morou nos Estados Unidos entre 1945 e 1947 (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 326-327).

VL: Eu acho válido quando tiver o assunto! Quando o assunto for realmente bom, acho perfeitamente válido. Ainda é. Você vê que tem filme aí baseado em paródia e está indo bem!

JL: Agora, o que eu vejo, por exemplo, é que o *Nem Sansão, nem Dalila* foi uma paródia de uma superprodução americana que devia fascinar os brasileiros pelo luxo da produção. O *Matar ou Correr* é uma paródia do faroeste. Hoje em dia, o que eu noto é que a paródia está mais voltada para esses aspectos de efeitos especiais, para essa tecnologia de efeitos especiais. Então, teve o *Tubarão* [dir. Steven Spielberg, 1975] e teve o *Bacalhau* [dir. Adriano Stuart, 1976], o *King Kong* [dir. John Guillermin, 1976] e o *Costinha e o King Mong* [dir. Alcino Diniz, 1977] e esses dois filmes dos Trapalhões.

VL: Esse aqui, [*Os Trapalhões*] na *Guerra dos Planetas* [dir. Adriano Stuart, 1980], é por conta de *Guerra nas Estrelas* [dir. George Lucas, 1977] que realmente teve uma repercussão muito grande. Então se aproveitou o assunto porque você já parte com uma bilheteria certa. Você aproveita a publicidade anterior. O *Cinderelo* [Trapalhão (dir. Adriano Stuart, 1979)] não dá para dizer que é uma paródia porque isso aqui é uma lenda. Se é para aproveitar um assunto, que o público já esteja familiarizado, porque é mais fácil de ele ir para o cinema. Se conduz mais facilmente ao cinema. Ele já conhece o assunto. Se você botar um assunto que ele não conhece, você tem que fazer uma propaganda maior e deixar ele ver o filme para começar a se acostumar. “Cinderelo é a gata borralheira”, então já sabe o que é, entendeu?

JL: O *Ladrão de Bagdá, o magnífico* [dir. Victor Lima, 1975].

VL: Teve trucagem também... e a gente faz

JL: Tem *O Trapalhão na ilha do tesouro* [dir. J.B. Tanko, 1975], têm vários...

VL: Esse aí é um livro conhecido, não é nem pelo filme, é por causa do livro. Um assunto já conhecido, você faz o filme sabendo que vai dar dinheiro porque, em princípio, você já vendeu a fita. Essa que é a realidade dos fatos.

JL: Eu queria que você falasse mais do *007 e meio no Carnaval* [dir. Victor Lima, 1966].

VL: O *007 e meio no carnaval* foi baseado no pedestal do 007⁹. Uma série que estava dando dinheiro, todo mundo falando. Aí a gente falou de fazer uma comédia... o que vai ser?... pensamos no 007, mas não podia ser 007, aí colocamos o “meio”, melhor ainda, porque vai ser o Costinha. Agora, a trama, não vamos pegar uma fita do 007, seguir aquela história e... vamos fazer uma coisa diferente. Vamos pegar o personagem e ele chega no Brasil e vai acontecer qualquer coisa com ele... Então,

9 Os filmes com o personagem do agente 007, James Bond, foram iniciados com *007 contra o satânico Dr. No* (dir. Terence Young, 1962).

aquela fita também, tinha um orçamento barato. Era uma fita de carnaval e tal, Jarbas [Barbosa, produtor do filme] não tinha muito dinheiro e tinha que fazer uma fita barata. A gente tinha que usar recurso da cabeça para criar alguma coisa que desse efeito. Então, a gente tinha resolvido colocar o irmão dele, o Chacrinha [Abelardo Barbosa] no filme, mas o Chacrinha não decora, se você entregar um texto para ele, ele não sabe, não decora, é tudo de improviso. Então, eu pensei, tem de ser algo de improviso porque eu vou gravar na hora. Tanto que a fita tinha som dublado, mas todas as partes do Chacrinha eram gravadas com som direto. Então, eu pensei o seguinte, vou botar o Chacrinha parado diante de uma moviola e ele vai comandar a fita, ele vai montar a fita. Então, é você chegar com o 007 e meio aqui no Brasil e havia o tal reconhecimento pelo chapéu número 13, de chofer, o Costinha foi mudar o pneu na estrada, foi limpar a mão no mato, quando olha tinha uma pessoa morta no mato, aliás, ele não viu a pessoa morta, ele só viu um chapéu caído no chão, ele pegou o chapéu, botou na cabeça, viu que dava e saiu. Aí, depois que ele saiu, eu fiz uma panorâmica de um cadáver, de um cara caído ali no mato, ele não viu a pessoa morta. Então, ele sai, toma o carro e tal, vai no aeroporto e volta ao aeroporto, esperar chegar os passageiros, chega o passageiro, o 007 vai direto no chofer que tem o chapéu número 13, que é ele. Aí começa a conversar, mas ele não entende nada: “Já recebeu o relatório?”. Aí acontece o diálogo *double sens...* e quando eles tão no caminho saindo do aeroporto, vem o outro carro, passa do lado e metralha. Metralha o 007 e mata. Mas aí o carro parou ali e o Chacrinha na máquina, para a máquina, na moviola e diz: “não pode morrer o herói, isso não dá certo”. Aí, a fita corria toda para trás, aquela cena toda da fuzilaria ia para trás, chegava num ponto, parava, aí ele metia a máquina para frente, seguia só que agora o carro vinha, o 007 dominava os bandidos, matava os bandidos, seguia. Então, durante a fita, tinha várias coisas assim.

JL: Quer dizer que a presença do Chacrinha, ele fica com o controle da história?

VL: De vez em quando acontecia alguma coisa, voltava pro Chacrinha e ele dizia: “aí não dá”.

JL: Sempre na moviola?

VL: Sempre na moviola! Eu gravava direito o diálogo. “Assim não pode acontecer. A mocinha tem que ficar com o mocinho. Pronto”. Tirava. E nessa fita eu usei explosão submarina, a marinha fez explosão submarina com lancha e tudo. Tinha coisa muito grande aí na fita. E tinha uma cena, por exemplo, já nessa base, que não sei se você lembra, era uma dupla de comicos da TV Tupi, o José Santa Cruz e o Lúcio Mauro. Eles faziam uma dupla na Tupi [Jojoca e Zé das Mulheres]. Então, eu botei eles na fita também, eles eram novos... eu fiz um negócio com eles que era um bordão, que eles tinham de entregar uma mercadoria no laboratório do

007, mas eles nunca conseguiam entregar porque os inimigos não deixavam, mas eles não sabiam que eles estavam sendo perseguidos e que aquilo era importante, porque acontecia antes deles fazerem alguma coisa, sabiam que voltava, entendeu? Então, no fim falaram para eles: “nesse endereço, você sabe onde é?, você tem de subir a escada aqui, lá em cima você entrega, isso era a escadaria da Penha...”. Aí vinham os dois carregando aquilo lá pelo alto, subiam a escada e descansavam... Daí, a fita ia para outro lugar e tal, aí passava mais um pouco e eles subiam mais um lance de escada e tal e a fita continuava... aí quando eles chegavam lá em cima, o negócio caía e a caixa vinha descendo pela escada. Aí o Chacrinha parava e falava: “Volta”, aí eles subiam a escada de novo. Então, foi tudo feito com *gags*, agora o 007 só tinha isso. Aliás, era um americano que fazia o 007, o Larry [Laurence] Carr, ele fazia o 007, e tinha uma fita boa, eu filmei na embaixada inglesa e hoje é no Palácio da Cidade na Rua São Clemente [em Botafogo, Rio de Janeiro]. Filmei lá porque tinha uma construção inglesa, uma biblioteca moderna, toda tipo Tudor [estilo de arquitetura medieval inglesa], era uma coisa muita bem trabalhada, tinha um belo salão, uma beleza. Então eu pedi autorização lá, eles me deram autorização... eu fiz duas cenas lá.

JL: Eu acho interessante que o começo do filme, aquela troca do chapéu me lembrou aquele negócio do *Carnaval no fogo*, do Watson Macedo [1949], daquela troca do reconhecimento do vilão, troca de identidade. Ali, quem pegou foi o Anselmo Duarte e os bandidos pensam que ele é o chefe, não é? Um tipo de estrutura de troca de identidade.

VL: Exatamente! Isso aí também, se você for um pouquinho lá atrás, você vai encontrar em comédia do Lou Costello e do Bud Abbott, em *O gordo e o magro* você também vai encontrar. É uma estrutura clássica

JL: Vem do teatro.

VL: Isso já vem de tempos...

JL: E o *Viúvo Alegre* [dir. Victor Lima, 1961]?

VL: O *Viúvo Alegre*, partimos do título, que era um título conhecido e como o nosso ator principal era homem, passamos para *O Viúvo Alegre*

JL: Que era o Zé Trindade!

VL: Sim! E quanto a história da *Viúva Alegre* em si, a viúva alegre era uma herdeira, ela tinha dinheiro que interessava um *paísinho*. Então, dentro da história tem realmente um pouquinho disso. Aí eu fiz lá uma cena meio de *vaudeville* francês, porque eu fiz uma espécie de um hotel e eu botei várias portas de quarto, aí entravam em um e saíam em outro...

JL: Aquela coisa do teatro francês?

VL: Sim! Então tinha, realmente tinha. E a estrutura base, ela tem, porque senão me engano, a viúva era uma americana rica e o príncipe Danilo que tinha que casar com ela porque ela ia trazer aquele dinheiro todo pra ele, entendeu? Então, a história d'*O Viúvo Alegre* é mais ou menos isso também... e eu fiz em uma casa que parecia um castelo e tinha um duelo do Zé Trindade com o inimigo dele... eles contavam os passos, davam os passos para trás, feito assim com uma atmosfera... tinha um nevoeiro... Porque você sai de uma ideia básica em que já tem vários elementos que você pode explorar. Então, se tem um duelo, a gente faz um duelo e uma coisinha como essa vai puxando.

JL: Agora, tem outro filme também que é *O Barbeiro que se vira* [dir. Victor Lima], de 1957.

VL: *O Barbeiro que se vira* é também baseado naquela história do Barbeiro de Sevilha e tem aquela ideia de um tio e a sobrinha e ele não quer o casamento dela, a mesma coisa que tinha. Nós usamos [esse enredo] para botar em uma fazenda do interior, o conflito é o mesmo, mas o ambiente é diferente, as coisas são nossas, as piadas são nossas. O Arrelia era o cômico, ele que no cinema nunca deu muito, mas a fita também era muito fraca.

JL: E o *Sherlock de Araque* [dir. Victor Lima, 1958]?

VL: O *Sherlock de araque* não tinha nada do Sherlock [Holmes]. Essa fita, inclusive, é muito boa. Por incrível que pareça, é uma fita muito boa. E eu me lembro que o Menotti Del Picchia, que é um escritor conhecido, ele foi para Brasília na época da construção de Brasília e ficava por lá. E naquela época, só tinha um cinema por lá e todo dia passava um filme, mudava o filme todo o dia porque não tinha tanta gente lá, então o programa era mudado diariamente. Então, ele escreveu uma crônica no [jornal] *O Estado de S. Paulo* dizendo que toda a noite ele ia ao cinema, ele via fita italiana, ele via fita francesa, japonesa, tudo que passava ele via porque não tinha nada para ver, e, naquele dia, ele entrou no cinema, sentou-se para ver a fita que ele nem sabia qual era e começou a ver a fita que estavam falando em português e, se interessou pela história, se interessou pela fita e ele não sabia que no Brasil se fazia fita assim. Essa é a crônica dele. E termina falando que é *Sherlock de Araque*, de Victor Lima e tal. Eu guardei essa crônica porque achei interessante porque era uma crítica completamente fora da má vontade dos críticos brasileiros. Porque era realmente uma fita que foi feita na época do *rock n'roll* e eu coloquei o *rock n'roll* para quebrar, porque a primeira coisa que o [cantor] Roberto Carlos fez na vida foi figuração nessa cena. Ele aparece, figurante. Então, o [Carlos] Imperial que armou os dançarinos, ele colocou o Roberto Carlos

como figurante para defender algum dinheiro. E essa cena saiu tão boa, tão boa, que a censura cortou, mas eu guardei o negativo. A censura cortou dizendo que ia causar tumulto no cinema porque as pessoas dançavam no cinema, começavam a dançar nas cadeiras, quebravam cadeiras e tal. Daí, quando estreou a fita tiraram, mas depois foi colocada a sequência. E era uma fita sobre juventude, problemas da juventude, alienação da juventude, relacionamento com os pais e um pessoal meio velocidade, motocicleta e essas coisas. A fita ficou bem armada. Agora, o Sherlock entrou na história... eu, inclusive, acho um título infeliz, porque nós estávamos procurando um título para o filme, aí o Herbert [Richers] surgiu com esse *Sherlock de Araque*. E depreciou a fita porque o título era, realmente, muito de chanchada. E a fita não era nada disso. Ela passou na televisão e todo mundo viu e gostou da fita.

JL: Eu não consegui ver, mas eu vou procurar esse filme. Victor, agora *As três mulheres de Casanova* [dir. Victor Lima, 1968].

VL: Esse também é uma história que não tem nada a ver com Casanova. Só que o camarada tinha três mulheres. Ele tinha uma mulher, com a qual ele era casado, tinha uma garota em São Paulo, que ele ia muito a São Paulo, e uma garota em Belo Horizonte, e ele ia muito a Belo Horizonte, questão de negócio. E, um dia, juntam-se as três aqui no Rio e ele fica atrapalhado, tem uma no hotel, uma em casa, e aí voltamos ao *vaudeville* francês, ia pra casa e dava uma desculpa em casa, tirar a mulher para não ir para a casa dele, aquele negócio todo. Então, não tem nada a ver com Casanova, a não ser que o personagem tinha três mulheres

JL: E o personagem dele se chama Casanova?

VL: Ele se chama professor Henrique Casanova.

[Fim da gravação]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: SENAC, 2000.

DOSSIÊ

ESTUDOS DE EXIBIÇÃO E PÚBLICOS CINEMATOGRAFICOS: HISTÓRIAS, MEMÓRIAS E PRÁTICAS

NO ENCALÇO DOS MODOS DE VER OS CINEMAS E SEUS PÚBLICOS

Rafael de Luna Freire¹

Talitha Ferraz²

32

Os estudos sobre exibição cinematográfica no Brasil têm uma longa tradição, já consolidada por livros e estudos acadêmicos realizados nas últimas quatro décadas.³ Entretanto, é inegável o impulso recente que o campo recebeu através de novas iniciativas - tais como grupos de estudos, movimentos ativistas, eventos acadêmicos e não acadêmicos -, das quais a organização do presente dossiê é mais um exemplo.

Uma nova onda de livros sobre salas de cinema de diferentes cidades ou regiões do Brasil pode ser notada nos últimos dez anos, por exemplo, com as publicações de autores como Marinete Pinheiro e Neide Fischer (2008), Talitha Ferraz (2010), Renato Gama-Rosa Costa (2011), Rafael de Luna Freire (2012), Kate Saraiva (2013), José Inácio de Melo Souza (2016), entre outros. Em meio a esse movimento, um grupo de pesquisadores localizados, em particular, no Rio de Janeiro e em Niterói se juntou

1 Professor no Departamento de Cinema e Vídeo e no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. É coordenador do Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA-UFF).

2 Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ, com pós-doutorado no Centre for Cinema and Media Studies - Ghent University. É professora da ESPM-Rio e do PPGCine-UFF. Coordena o GP Modos de Ver - Estudos das salas de cinema, exibição e audiências cinematográficas (ESPM/CNPq).

3 Ver a revisão bibliográfica que José Inácio Melo e Souza realizou no artigo "O cinema na cidade: algumas reflexões sobre a história da exibição no Brasil", publicado no Mnemocine, em 2013. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/200-resenhafreire>
Acesso em: 13 nov. 2019.

para ampliar os estudos historiográficos acerca de cinemas e práticas dos públicos em ações que resultaram, por exemplo, na criação de um Grupo de Estudos⁴, na organização do primeiro congresso acadêmico inteiramente dedicado ao tema⁵, e na proposição de um Seminário Temático focado na área dentro do congresso da Sociedade Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual (SOCINE). Fora da academia, foi criado o Movimento CineRua que, além de sua presença nas redes sociais⁶, dialogou com outros grupos de ativistas em defesa, sobretudo, da preservação de antigos cinemas de rua, em inúmeras partes do Brasil. Há de se destacar o vigor da região Nordeste do país nesse sentido, em especial as atuações do coletivo CineRua-PE, grupo que pautou a criação do Programa CineRua no âmbito da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco.

Trata-se, portanto, de indicar o renovado interesse pela memória, a manutenção e a democratização de uma certa experiência cinematográfica histórica, justamente num momento de radical modificação do circuito exibidor cinematográfico brasileiro (digitalização, 3D, hegemonia dos multiplexes etc.), que vai muito além dos muros da academia.

Como resultado desse processo, nos últimos anos testemunhamos o crescimento da produção de pesquisas transdisciplinares (de graduação, mestrado e doutorado) e, igualmente, de inúmeros filmes, sobretudo, documentários que se debruçam sobre as histórias da exibição e das densas ligações entre cinemas, cidades e pessoas.⁷ Há de se destacar ainda a ampliação do número de antigos cinemas que, frequentemente abandonados ou ameaçados de demolição, passaram a ser gerenciados diretamente pelo poder público (municipal, estadual ou federal) ou por universidades e instituições culturais, além da importante formação de grupos de admiradores ou militantes que se reúnem, física ou virtualmente, em prol do interesse comum pelo cinema e o seu espaço mais emblemático entre as diversas formas de acesso ao audiovisual.

Fazendo a ligação entre a tradição dos estudos sobre exibição cinematográfica e o impulso recente que acabamos de descrever encontram-se nomes de pioneiros nesse campo, como o de José Inácio Melo Souza, Hernani Heffner e, principalmente, João

4 GP Modos de ver (ESPM – UFF/ CNPq).

5 Encontro Modos de Ver, evento anual que, em 2019, realizou a sua terceira edição consecutiva no Rio de Janeiro.

6 Em 2014, o Movimento CineRua criou um grupo no Facebook que hoje já conta com cerca de 400 membros inscritos.

7 Um bom exemplo é a “Mostra Cinemas do Brasil: Quando a Sala de Projeção vira Personagem”, que em 2019 percorreu inúmeras cidades (ganhando espaço também na programação de alguns canais de TV), exibindo curtas-metragens brasileiros sobre as histórias de cinemas de rua extintos ou ainda em funcionamento no país. Destacamos também a recepção que o emocionante documentário “Cine São Paulo – O filme”, de Ricardo Martensen e Felipe Tomazelli, tem conquistado desde o seu lançamento, em 1º de novembro de 2019.

Luiz Vieira. Como orientador, apoiador e promotor entusiasmado das pesquisas ligadas ao que tem chamado de “histórias de cinemas” - em letras minúsculas e enfatizando o plural da palavra “cinema” -, João Luiz Vieira é o elo de ligação entre esses dois momentos. Autor, junto com Margareth Pereira, do pioneiro estudo “Espaços de sonho” (1983), realizado num momento de destruição e fechamento em massa de antigos cinemas de rua cariocas, João Luiz esteve à frente da criação do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF (PPGCine-UFF), em 2017, dando abrigo e incentivo para novas pesquisas no âmbito da pós-graduação sobre a história da exibição cinematográfica no Brasil. Portanto, parece natural que a C-Legenda, em sua nova fase como revista oficial do PPGCine-UFF, dedique este dossiê ao supracitado tema.

Neste breve dossiê, contamos com a resenha de Theresa Christina Barbosa Medeiros para o livro *Os cinemas de Rua de Juiz de Fora. Memórias do Cine São Luiz*, mais uma notável publicação que hoje vem se somar às pesquisas da área. Já o artigo “Memórias do Vimark Cine: a trajetória do cinema de rua de Irati, no Paraná”, de Lucia Santa Cruz e Vinicius Carvalho, apresenta um estudo de caso sobre a trajetória de um pequeno cinema na contramão do processo de fechamento de salas no interior e em meio à padronização da projeção digital no circuito exibidor brasileiro. Discutindo a hegemonia cultural dos Estados Unidos, o texto “De Hollywood para os latinos: As versões em espanhol exibidas na América Latina e a hegemonia cultural dos Estados Unidos”, de Isabella Regina Oliveira Goulart, aborda o processo de distribuição e recepção, no Brasil, de versões em espanhol de filmes estadunidenses realizados em Hollywood durante a passagem para o cinema sonoro.

Boa leitura!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, R. G.-R. *Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FERRAZ, T. A *Segunda Cinelândia Carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

FREIRE, R. de L. *Cinematographo em Niterói: história das salas de cinema de Niterói*. Niterói: Niterói Livros, 2012.

PINHEIRO, M.; FISCHER, N. *Salas de sonhos: história dos cinemas de Campo Grande, MS*. Campo Grande: Editora UFMS, 2008.

SARAIVA, K. *Cinemas do Recife*. Recife: Funcultura, 2013.

SOUZA, J. I. M. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2016.

VIEIRA, J. L.; PEREIRA, M. C. *Espaços de sonho: cinema e arquitetura no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

RESENHA

OS CINEMAS DE RUA DE JUIZ DE FORA: MEMÓRIAS DO CINE SÃO LUIZ

THE STREET CINEMAS OF JUIZ DE FORA: MEMORIES OF CINE SÃO LUIZ

Theresa Christina Barbosa Medeiros¹

36

RESUMO Durante o período áureo dos palácios e edifícios que abrigaram os cinemas de rua, a cidade mineira de Juiz Fora chegou a possuir cerca de 17 cinemas espalhados pelos seus bairros, dentre eles, o Cine São Luiz, o cinema de rua com maior tempo de existência na cidade, 52 anos. A história do Cine São Luiz, sua relação com a cidade de Juiz de Fora, é o tema central esmiuçado por Christina Ferraz Musse, Gilberto Faúla Avelar Neto e Rasali Maria Nunes Henriques no livro *Os cinemas de Rua de Juiz de Fora: memórias do Cine São Luiz*, objeto central desta resenha.

PALAVRAS-CHAVE cinemas de rua; Cine São Luiz; memória; história; Juiz de Fora

ABSTRACT *During the golden age of palaces and buildings that housed street-level cinemas, the city of Juiz Fora had about 17 cinemas spread throughout its neighborhoods, among them the Cine São Luiz. It was the longest-running street-level cinema in the city, 52 years. The history of Cine São Luiz and its relationship with the city of Juiz de Fora is the central theme examined by Christina Ferraz Musse, Gilberto Faúla Avelar Neto e Rasali Maria Nunes Henriques in the book Os cinemas de Rua de Juiz de Fora: memórias do Cine São Luiz, (The Street Cinemas of Juiz de Fora: Memories of Cine São Luiz), central theme of this review.*

KEYWORDS street-level cinema; Cine São Luiz; memory; historical science; Juiz de Fora

¹ Doutora em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Professora e pesquisadora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Membro do Grupo de Pesquisa “Comunicação, Cidade e Memória” e do Laboratório de Patrimônios Culturais. E-mail: theresa.medeiros@gmail.com.

O livro *Os Cinemas de Rua de Juiz de Fora: memórias do Cine São Luiz* foi produzido como parte da pesquisa intitulada “Cidade e memória: a construção da identidade urbana pela narrativa audiovisual”, dedicada a uma das diversas manifestações das atividades cinematográficas existentes na cidade mineira de Juiz de Fora, na segunda metade do século XX. A referida pesquisa, desenvolvida pelo grupo de pesquisa Comunicação, Cidade e Memória (COMCIME), liderado pela Prof.^a Dr.^a Christina Ferraz Musse e que integra a Linha “Competência Midiática, Estética e Temporalidade” do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, ganhou ainda o “Prêmio Amigo do Patrimônio”, em 2019, como reconhecimento pelo trabalho de recuperação da memória dos cinemas de rua em Juiz de Fora e seus frequentadores.

A publicação impressa, feita em 2017 pela Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage (FUNALFA), através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura Murilo Mendes, possui três capítulos, distribuídos ao longo de 112 páginas, nas quais a história do referido cinema é apresentada em ordem cronológica, analisando o contexto de inauguração do prédio, os anos dourados, seu fechamento e os detalhes sobre o processo de tombamento do prédio pelo Decreto n.º 6.445/1999. Esse percurso cronológico proposto pelos autores é desenvolvido de forma interligada à história da Praça da Estação, um dos pontos de povoamento mais antigos do município e onde o cinema estava localizado. Segundo os autores, o objetivo do livro é “apresentar as relações de sociabilidades presentes durante a existência deste cinema dentro do imaginário urbano da cidade de Juiz de Fora” (MUSSE; AVELAR NETO; HENRIQUES, 2017, p. 13).

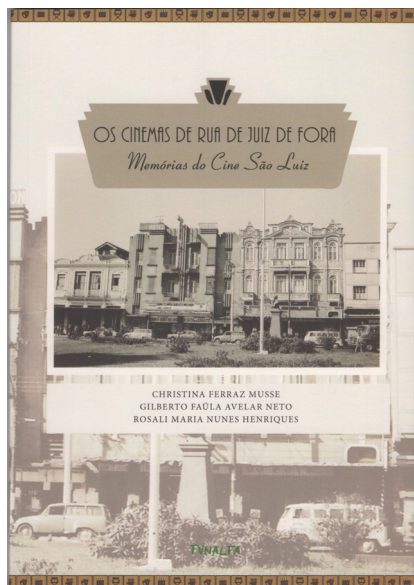


Imagem 1: Capa do livro *Os Cinemas de Rua de Juiz de Fora: memórias do Cine São Luiz* (fotografia da capa: João Batista Araújo)

Pesquisas que tratam da temática dos cinemas de rua em cidades do interior do Brasil têm o potencial de, ao mesmo tempo em que vão ao encontro dos estudos de exibição e audiência cinematográfica que, por muito tempo, estiveram focados no eixo Rio-São Paulo, descortinar possibilidades outras de conhecimento e análise de idiosincrasias a respeito do que constitui as relações espaço-temporais entre as cidades e o cinema. Esses outros recortes e abordagens levam em conta não apenas a cinematografia brasileira como um todo, mas também as especificidades regionais. Apresentam-se, então, como uma importante contribuição para o aprofundamento da história da exibição cinematográfica brasileira.

As pesquisas desenvolvidas nessa área agregam reflexões sobre as interfaces que se estabelecem entre as narrativas constituintes dos processos de comunicação, as sociabilidades e subjetividades desenvolvidas nos centros urbanos, além da memória, que é reconhecida como marca identitária e cultural de nossas sociedades. Nesse sentido, *Cinemas de Rua de Juiz de Fora: memórias do Cine São Luiz* aproxima-se de livros como *Cinema em Juiz de Fora* (2017), organizado por Alessandra Brum, Luís Alberto Rocha Melo e Sérgio Puccini, pois evidencia o lugar significativo e importante que a atividade cinematográfica das cidades interioranas do Brasil ocupam na história do cinema brasileiro. No entanto, é importante pontuar que, embora se proponha pensar a atividade de exibição das imagens em movimento e as experiências de espetatorialidade fora do eixo hegemônico e a partir de uma cidade que orbita em torno de uma grande metrópole, o livro não faz uma aproximação com estudos de natureza semelhante. A exemplo disso, podemos citar aqueles desenvolvidos pelo professor e pesquisador Rafael de Luna Freire, especialmente com o livro *Cinematographo em Nictheroy: histórias das salas de cinema de Niterói* (2012). Tal lacuna, deixa aberta a possibilidade para pesquisas futuras.

A trajetória do Cine São Luiz, que foi o cinema de rua de Juiz de Fora com maior tempo de existência, é apresentada no livro ao longo dos capítulos. O texto transparece a densidade do trabalho dos pesquisadores, Christina Ferraz Musse, Gilberto Faúla Avelar Neto e Rosali Maria Nunes Henriques, que estiveram empenhados em reunir memórias e fragmentos documentais sobre o cinema em questão, em seus 52 anos de existência. O acervo é rico e variado: plantas arquitetônicas, documentos públicos, jornais, fotografias, entrevistas, dentre outros. Esse material é explorado sistematicamente com o objetivo de discutir as relações de sociabilidade presentes durante a existência desse espaço, no imaginário urbano da principal cidade da Zona da Mata Mineira, que também foi a primeira cidade no estado de Minas Gerais a fazer uma exibição cinematográfica, em julho de 1897, conforme relata Rosane Carmanini Ferraz (2017, p. 12). Nesse sentido, o leitor poderá desfrutar de uma narrativa vívida, que aponta os cinemas de rua como grande dispositivo urbano do final do século XIX

e início do século XX, diversos em suas histórias e reveladores em suas memórias e práticas.

Ao discutir “Juiz de Fora e a rede de sociabilidade dos cinemas de rua”, os autores apresentam a trajetória dos cinemas de rua em seus momentos grandiosos, como elemento que dinamizava as relações sociais a partir de seus palácios. O texto caminha para a problematização das mudanças nas relações de consumo, com o aparecimento de outras formas de ver os filmes, como o VHS, o DVD e o deslocamento dos encontros nas ruas para o ambiente dos *shoppings centers*. A narrativa tecida com relatos, dados e conceitos discorre, assim, sobre o esvanecimento dos chamados “lugares de afetividade”, termo proposto por Musse (2008) e que remete a lugares como a praça, a rua, o cinema, dentre outros, descritos pelos entrevistados e que ajudam a evidenciar alterações cartográficas na cidade.

Ainda nesse capítulo, os autores evocam a noção de “mancha”, proposta por José Guilherme Magnani (2000, p. 21), para discutir a relação do cinema de rua como “um nódulo que demarca uma ‘mancha’ na cidade”, provocada pelos espectadores. Uma espécie de espaço nucleado compacto, cruzado pelo fluxo intenso de pessoas. Reflete-se, assim, sobre o fluxo pelas calçadas e a experiência cotidiana que fizeram do cinema de rua “um grande dispositivo urbano de alteridade”, como aponta Janice Caiafa (apud FERRAZ, T., 2012, p. 22).

O Cine São Luiz era localizado na Praça da Estação, um dos mais tradicionais e expressivos núcleos urbanos de Juiz de Fora. No capítulo “A Praça da Estação e o Cine São Luiz”, os autores expõem como a praça, que nasceu com a expansão da rede ferroviária da cidade e do comércio, passou, ao longo da sua história, por vários arranjos sociais. Discutem, através de um olhar guiado pela relação da praça com o cinema, aquele importante palácio construído em estilo *Art-Déco*, único em relação às demais construções daquela praça, e como este foi elemento imprescindível para dinamizar o fluxo de pessoas naquele local, que comumente não era um lugar de passeio, mas de comércio.



Imagem 2: Inauguração do Cine São Luiz para autoridades e convidados, no dia 13 de julho de 1955. (Fonte: blog “Maria do Resguardo”).

Inaugurado em 12 de julho de 1955, com a presença de autoridades e convidados trajando ternos, gravatas e casacos de pele, o Cine São Luiz, na verdade, só fez sua primeira projeção dois dias depois, em 17 de julho de 1955, com o filme *Rebelião no Presídio* (dir. Don Siegel, 1954), uma produção norte-americana. Sobre esse início, o livro traz fotos e matérias de jornais da época e discute o período considerado como mais glamoroso do Cine, que surgiu numa fase de modernização dos espaços de exibição, em que as apostas arquitetônicas estavam centradas no conforto e no luxo dos chamados *movie palaces*. O livro também apresenta e discute as nuances dos 52 anos de funcionamento do Cine São Luiz através de um acurado levantamento sobre os tipos de filmes exibidos naquele espaço, que vão de películas de diversos gêneros, como sucessos hollywoodianos e os filmes bíblicos dos anos 1960, aos filmes pornográficos, que marcaram seus últimos anos de funcionamento. O movimento explorado na pesquisa mescla ainda o depoimento de antigos funcionários da bilheteria do cinema, trazendo histórias de sociabilidade, que revelam costumes e fazeres da dinâmica cultural em diferentes momentos.

Por fim, ao apresentar o capítulo “Na tela, na sala, na bilheteria: as memórias sobre o Cine São Luiz”, os autores narram a história de decadência dos cinemas de rua em Juiz de Fora, período marcado pelo fechamento dos prédios e suas novas configurações. No cinema da Praça da Estação, despontou um espaço destinado, a partir de 1980, a apresentações de teatro-pornô - período esse em que os filmes

pornô começaram a se estabelecer na programação. Já nos anos 1990, com tal programação consolidada, aquele local se transformou em um importante ponto de encontro de casais, especialmente do público homossexual.

Os cinemas de Rua de Juiz de Fora: memórias do Cine São Luiz, além de informar o leitor sobre uma perspectiva histórica dos cinemas de rua na cidade, discute as especificidades da experiência urbana, a partir desse lugar, ao longo dos anos, até 2007, quando de seu fechamento. Nessa publicação, podemos ainda ter contato com o processo de transformação do prédio, desde o fechamento do cinema, passando por sua compra, reforma e transformação em um ponto comercial, que deu espaço para uma loja de utilidades do lar. Dessa forma, o livro cumpre o objetivo de resgatar a história dos cinemas de rua da cidade, de 1950 até os dias atuais, mostrando a importância desse segmento e seu papel na cultura local como produtor de memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUM, A. S. M.; MELO, L. A. R.; PUCCINI, S. (orgs.). *Cinema em Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2017.

FERRAZ, R. C. “A chegada do cinema de Juiz de Fora: uma nova opção de entretenimento no centro cultural de Minas Gerais (1897-1912)”. In: BRUM, A. S. M.; MELO, L. A. R.; PUCCINI, S. (orgs.). *Cinema em Juiz de Fora*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2017, p. 11-38.

FERRAZ, T. *A segunda Cinelândia carioca*. Rio de Janeiro: Mórula, 2012.

FREIRE, R. de L. *Cinematographo em Niterói: história das salas de cinema de Niterói*. Niterói: Niterói Livros; Rio de Janeiro: INEPAC, 2012.

MAGNANI, J. G.; TORRES, L. de L. (orgs.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP/Fapesp, 2000.

MUSSE, C. F.; AVELAR NETO, G. F.; HENRIQUES, R. M. N. *Os cinemas de rua de Juiz de Fora: memórias do Cine São Luiz*. Juiz de Fora, MG: Funalfa, 2017.

MEMÓRIAS DO VIMARK CINE: A TRAJETÓRIA DO CINEMA DE RUA DE IRATI, NO PARANÁ

MEMORIES OF VIMARK CINE: THE TRAJECTORY OF IRATI STREET CINEMA IN PARANÁ

Lucia Santa Cruz¹

Vinicius Augusto Carvalho²

RESUMO Depois de 17 anos sem um cinema na cidade de Irati, no interior do estado do Paraná, o cinema Vimark trouxe de volta a cultura cinematográfica para o município. Inaugurado em 1999, o empreendimento da família Carvalho funcionou por seis anos e acabou fechando em 2005 por conta de questões relacionadas à distribuição dos filmes e à consequente falta de público. O presente artigo reconta a trajetória do empreendimento cultural por meio de entrevistas abertas em profundidade com os fundadores e apoia-se também em arquivos de jornais, registros fotográficos e documentos da época. Buscou-se observar relações espaço-temporais entre a cidade e sua localização no circuito exibidor, características e peculiaridades deste cinema de rua, os filmes exibidos e o público, tecnologia e exibição.

PALAVRAS-CHAVE cinema de rua; memória; filme; Irati; Vimark.

ABSTRACT *After 17 years without a movie theater in the city of Irati, state of Paraná, the Vimark theater brought back the cinematographic culture for the place. Inaugurated in 1999, the Carvalho family business operated for six years and ended up closing in 2005 due to issues related to the distribution of the films and the resulting lack of*

1 Jornalista, mestre e doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ). Professora da ESPM-Rio nas graduações de Jornalismo, Cinema e no Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa (MPGEC). Coordena o Laboratório de Estudos de Memória Brasileira e Representação (LEMBRAR/MPGEC). Pesquisadora de mídia, memória, consumo e economia criativa.

2 Doutorando em Cinema no PPGCine (UFF) com Mestrado em Gestão da Economia Criativa (ESPM) e especialização em TV Digital e Novas Mídias (UFF). Como jornalista (UFSC), trabalhou na TV Globo com montagem audiovisual e hoje é editor freelancer, professor e coordenador do Portal de Jornalismo da ESPM-Rio.

public. This article brings back the trajectory of the cultural enterprise through in-depth interviews with the founders and also relies on archives of newspapers, photographic records and documents of the time. It was sought to observe space-time relations between the city and its location in the exhibit circuit, characteristics and peculiarities of this street cinema, the films shown and the public, technology and exhibition.

KEYWORDS *street movie theater; memory; film; Irati; Vimarck.*

INTRODUÇÃO

A relação do cinema com a pequena cidade de Irati, no interior do Paraná, está completando um século. O Cine Theatro Central, inaugurado em 28 de agosto de 1920 com capacidade para mil pessoas, foi o primeiro cinema da cidade. Por mais de 60 anos, foi o único local de entretenimento cinematográfico do município, e com seu fechamento, no início da década de 1980, os habitantes da pequena cidade interiorana e região perderam o local destinado à apreciação de filmes brasileiros e internacionais. Assim como a interrupção das atividades no Cine Theatro Central de Irati, muitas das salas de cinema localizadas nas ruas Brasil afora desapareceram e novas surgiram geminadas em centros comerciais. Na busca por explicações para este movimento, Janice Caiafa e Talitha Ferraz (2012, p. 137) verificam a relação espaço-temporal entre equipamento cultural e o entorno e definem que “para cada época, para cada tecnologia empregada, parece haver a formação de afinidades com o tipo de apropriação espacial e diferentes formas de compartilhamento de vivências nos territórios”.

Em meio a essa movimentação dos equipamentos culturais, no crepúsculo do milênio, final da década de 1990, o plantel de salas de exibição cinematográfica no Brasil, como um todo, encontrava-se diminuto. De acordo com o Sistema de Registro da evolução das salas de exibição da Agência Nacional de Cinema (Ancine), os últimos dez anos do século XX foram os piores no que tange ao parque exibidor nacional (ANCINE, 2019). Restavam pouco mais de mil salas de cinema espalhadas pelo país, a maioria nos grandes centros e em um processo de alocação exclusiva em shopping centers. A situação da cidade de Irati se assemelhava a tantas outras do interior do país, órfã de um complexo comercial e sem cinema de rua.

O município paranaense, localizado na região sudeste do estado, possui

hoje cerca de 60 mil habitantes, de acordo com a estimativa do IBGE baseada no censo realizado em 2010, e se classifica como cidade média-pequena por abrigar entre 50 e 100 mil pessoas (IBGE, 2019). Entre 1983 e 1999, os moradores com condições financeiras de se deslocar em busca de experiências em salas de cinema tinham que percorrer no mínimo 100 quilômetros, até a cidade de Ponta Grossa, ou ainda 150 quilômetros até a capital Curitiba, onde poderiam ter acesso a uma variedade de cinemas e produções.

A cidade de Irati ainda hoje não possui um *shopping center*, algo que poderia favorecer a existência de um cinema, haja vista as pesquisas de Caiafa e Ferraz (2012). Nesta conjuntura, ainda que desfavorável, surgiu em 1999 a iniciativa de aparelhamento cinematográfico na cidade. A ideia partiu do casal Cássio e Catarina Carvalho que, com investimento próprio, decidiu realizar um sonho comum e construir uma sala de cinema. Cássio é médico e atua na cidade desde 1986, ano em que se mudou de Curitiba para a pequena cidade de Irati com a esposa farmacêutica e com o primeiro filho prestes a completar cinco anos. O empreendimento com o nome Vimark Cine³ tinha a intenção de resgatar a cultura fílmica no público do município, após 17 anos. Este trabalho busca recontar a história do cinema da travessa Frei Jaime por meio das memórias de seus fundadores, coletadas em entrevistas em profundidade com os mesmos. Aos autores também foi dado livre acesso ao acervo do casal empreendedor contendo fotos, jornais, documentos e anotações da época.

METODOLOGIA

A entrevista em profundidade, metodologia base para a realização deste artigo, é indicada por Duarte e Barros (2010) para estudos do tipo exploratório, que tratam de conceitos, percepções ou visões com o intuito de ampliar concepções sobre a situação que está sendo analisada. Segundo os autores, as entrevistas desta estirpe são geralmente individuais, embora seja possível entrevistar duas fontes em conjunto. Em um dos encontros assim foi feito, o casal fundador foi entrevistado na própria residência. As conversas partiram sempre de um tema central, sem um itinerário definido e de acordo com a variedade de tipologias estabelecidas por Duarte e Barros, se enquadrando na classificação de entrevistas “abertas” (DUARTE; BARROS, 2010, p. 64), isto é, conversas sem um roteiro inicial, mas que partem de um assunto e seguem sua própria direção.

Como o objetivo deste artigo é recontar a trajetória do Vimark Cine a partir da ótica de seus fundadores, não foram incluídas no escopo do trabalho entrevistas

³ De acordo com o casal Cássio e Catarina o título Vimark é uma referência ao nome dos filhos do casal, Vinicius e Karina, somados ao “mar” que liga dois continentes.

com frequentadores, ainda que se reconheça que elas também poderiam lançar luzes sobre esta experiência de exibição fílmica. Muito embora na perspectiva metodológica da New Cinema History se compreenda que a circulação e o consumo dos filmes, bem como o seu local de exibição, formam uma esfera de interação e troca social e cultural, para este artigo optou-se por examinar as memórias dos fundadores e o material documental que disponibilizaram aos autores.

Outro recurso utilizado para a confecção deste estudo foi a pesquisa em fontes primárias pertencentes a Cássio Carvalho e Catarina Carvalho. Documentos, *clippings*, fotos e cadernos de registros das atividades, que são materialidades da história do cinema e compõem, junto dos relatos mnemônicos, um panorama da experiência do Vimarck, também foram analisados. O acervo foi disponibilizado e teve sua divulgação autorizada sem qualquer restrição, mesmo contendo dados mais delicados sobre a situação financeira do empreendimento. O resultado é o imbricamento entre memória (evocações dos proprietários) e historicidade (fontes documentais).

Para analisar o corpus reunido, optou-se pela análise interpretativa (YIN, 2016), que pressupõe a descrição e a explicação dos dados levantados.

MEMÓRIA

A historiografia das salas de cinema e dos modos de exibição cinematográfica é vasta e não se pretende, neste artigo, fazer um inventário de trabalhos desta natureza. O interesse, como já dissemos, é traçar a trajetória de um cinema de rua do interior paranaense da virada do século XX para o século XXI a partir do acervo mantido por seus proprietários e, principalmente, pelas suas memórias, entendendo que “tal como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica” (LE GOFF, 1990, p. 423). Partimos da compreensão que memórias não podem ser consideradas reconstituições fiéis do passado, mas devem ser sempre percebidas como reconstruções (HALBWACHS, 1990), e que a rememoração marca a presença ativa do passado, agindo sobre o presente.

Esse trabalho da recordação é acionado por vários dispositivos e sempre atravessado pelas emoções. É por meio do sentimento que o passado é atualizado, trazido a tempo presente. O cinema ocupa um lugar significativo como um poderoso gatilho de processos memorialísticos. Tanto pelo conteúdo em si da obra audiovisual assistida quanto pelo movimento de ida às salas de exibição.

“A memória do cinema pode simplesmente prover material para um solitário sonho ou devaneio. Ela também pode prover material para histórias que compartilhamos com outros - histórias sobre nossas vidas e tempos e locais que já habitamos” (KUHN, 2011, p.86, apud FERRAZ; SANTA CRUZ, 2016).

Se a memória fornece insumos para o compartilhamento de histórias, seu alcance numa sociedade encontra seu limite na possibilidade de lembrança dos sujeitos que integram os grupos, o que nos coloca defronte da visão de Halbwachs (1990), para quem a memória é sempre um produto dos outros. Para ele, nós nos lembramos porque o mundo presente faz com que lembremos, mas esta lembrança só é possível como expressão de um grupo, como um processo de coesão social, por onde se forma a identidade. E aqui, seu pensamento se alinha com o do antropólogo Joël Candau, para quem o processo identitário está amalgamado com a prática memorialística. A memória, ao mesmo tempo em que modela o sujeito, é também por ele modelada (CANDAU, 1998). É nesta perspectiva que concebe a dialética da memória e da identidade, que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida.

Gagnebin (2006), em artigo em que discute a memória tanto como cicatriz da experiência quanto como um rastro do vivido, chama a atenção que a memória e a lembrança são portadas pela escrita, rastro privilegiado e duradouro que os homens deixam de si. “Como pode traduzir - transcrever - a linguagem oral, a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade” (GAGNEBIN, 2006, p. 107).

Se a memória é tanto rastro quanto cicatriz, ela se constitui num processo de lembrança e esquecimento, que lança luzes sobre fatos, sentimentos, percepções, ao mesmo tempo em que colore de sombras acontecimentos e experiências.

Esta abordagem é semelhante à de Michel Pollak (1992), para quem a memória (individual e coletiva) desenha-se, forte e especialmente, a partir de três elementos: acontecimentos vividos pessoalmente e pelo grupo ao qual o sujeito se julga pertencer, os lugares relacionados às lembranças e as pessoas (personagens) que fizeram ou fazem parte da vida de quem rememora.

Na sua perspectiva, as memórias são sempre enquadradas, a partir de perspectivas dos grupos, e são o fruto de lutas hegemônicas dentro da sociedade. Isso significa reconhecer que as memórias são também a expressão da versão prevalecente, legitimada pelo grupo social que a autoriza a circular. Pollak sublinha o caráter negocial da memória, os conflitos e tensões existentes entre memórias coletivas e individuais, e traz a questão do poder para o centro das operações memorialísticas. Sua contribuição para os estudos da memória, desta forma, vem pela irrupção da outra face do processo de lembrança: o apagamento. Pollak (1989) sustenta que a

memória é uma construção social feita de camadas de recordação e de esquecimento, com ambos os movimentos contribuindo para a cristalização do que deve ser lembrado.

O CINEMA E A INSPIRAÇÃO

Confortável no sofá, o cardiologista Cássio Carvalho contou que, em 1990, quatro anos depois de chegar a Irati com a família, trouxe para casa um equipamento capaz de reproduzir filmes gravados em fitas VHS: “um Semp-Toshiba preto, novo, com quatro cabeças, que instalei em uma TV de 21 polegadas da Phillips por meio de cabos RCA de áudio e vídeo”. O negócio “videolocadoras” prosperava no país e no interior, os apaixonados pela sétima arte voltavam a curtir cinema, embora sem o glamour e a experiência de uma sala de cinema. Cássio relatou que, acompanhado do filho, se dirigiu à única videolocadora da cidade e alugou o filme *As Quatro Estações* (1981), do diretor Alan Alda, e o filho, *Robocop, o policial do futuro* (1987), dirigido por Paul Verhoeven. No caso da opção feita pelo filho, segundo o médico, provavelmente era resultado da influência da produção veiculada na televisão aberta, principal provedora de conteúdo audiovisual nas cidades do interior na época. Independentemente da motivação para as escolhas, a paixão pelo cinema ganharia novos contornos com a possibilidade de poder assistir produções em casa.

Nós, eu médico e minha esposa farmacêutica, fixamos residência em Irati, em 1986, já sem cinema, portanto. Ali trabalhávamos, educávamos nossos filhos, e quando queríamos ver um filme íamos para Curitiba. Agora, todos juntos em casa podíamos curtir filmes com frequência (Cássio Carvalho, em entrevista aos autores).

A cinematografia sempre correu no sangue do casal Cássio e Catarina, muitas vezes um filme da videolocadora não era suficiente para afastá-los da rotina, faltava a experiência, e uma “fugidinha” para o cinema da capital se oferecia como válvula de escape. Em 1997 é lançado o filme *Titanic* (1996) que levaria milhões de pessoas às salas de cinema em todo o mundo e no Brasil não seria diferente. Filas enormes nas portas dos cinemas em todo país, e uma sensação de urgência por um lugar onde assistir a obra de James Cameron. Uma dificuldade ainda maior para quem viajava para tentar assistir ao filme em tempos sem possibilidade de compra remota de ingressos. Complicação que não impediu o casal de pegar a estrada para ver o romance de Jack e Rose, personagens interpretados por Leonardo Di Caprio e Kate Winslet, a bordo do Titanic, mas que despertava aquela

frustração por não ter este acesso à obra com um pouco mais de facilidade logística.

De acordo com a Associação Brasileira das Empresas Exibidoras Cinematográficas Operadoras de Multiplexes (Abraplex), 1997 é o ano em que os complexos passam a se desenvolver no Brasil. “(...) A partir de 1997, as empresas transnacionais da exibição passaram a se instalar fisicamente no Brasil e em São Paulo, abrindo os seus centros de exibição que ficaram conhecidos como salas *multiplex*” (GATTI, 2005, p. 277). Entretanto o investimento estrangeiro contrasta com a formação econômica do setor exibidor brasileiro, que teve como alicerce empresas familiares e grupos nacionais. Enquanto o mercado se reorganizava, ainda em 1997 os canais de compras por telefone estavam em alta, e em um deles era oferecido o “Super Telão”, um aparato que se bem acoplado em uma TV de 20 polegadas poderia ampliar a imagem da tela projetando-a numa parede, por exemplo. Cássio e Catarina compraram o equipamento, não ficaram satisfeitos com o resultado alcançado, mas perceberam que aquela tentativa frustrada representava algo muito maior. Depois de muitas conversas, debruçados sobre as economias da família, o casal decidiu que era o momento de realizar o desejo de construir um cinema.

49

O Vimark Cine nasceu de um sonho de família, uma empreitada que custou R\$ 92 mil segundo os registros feitos à mão em cadernos pelo casal. É válido destacar que a realização do sonho de construir um cinema correria em paralelo às atividades exercidas por eles, Cássio como médico e Catarina como farmacêutica. Na área central da cidade de Irati, em uma rua com apenas uma quadra chamada de Travessa Frei Jaime, havia uma antiga oficina de automóveis, pertencente ao Nelson Menon, que estava desativada. Um barracão construído com paredes de alvenaria no estilo antigo com paredes de 60 centímetros de espessura, com desnível de 1,8 metro, desde a entrada até a parede dos fundos, com pé direito de 6 metros, e dimensões de 21 metros de comprimento por 10 metros de largura (Fig. 1). Um lugar adequado para o que o casal tinha em mente.

Figura 1– Fotos da fachada do Vimark Cine.



Fonte: acervo do casal fundador.

O proprietário da oficina aprovou a ideia da construção de um cinema. Ele cobraria um aluguel simbólico pelo terreno, por conta dos atendimentos médicos que Cássio já havia prestado aos familiares durante, pelo menos, 12 anos. O local se mostrava ideal para um auditório em escadaria tipo *stadium* com 11 degraus, nos quais caberiam 11 filas de 12 poltronas, totalizando uma sala de cinema com 132 lugares (Fig. 2). Foram adquiridos 180 assentos de segunda mão, recondicionados, na empresa paulista Fornecedora Cinematográfica Ltda., sendo que 48 deles ficariam guardados para eventual reposição. A divisória entre as poltronas era de madeira revestida, o que facilitaria a instalação de um porta-copos improvisado. Em uma serralheria local foram encomendadas peças de ferro que foram acopladas aos assentos para servir como suporte para uma lata de refrigerante tradicional de 350 ml.

Figura 2– Casal fundador na sala do Vemark Cine.



Fonte: foto do acervo do casal fundador.

A TECNOLOGIA DE EXIBIÇÃO

Na pequena cidade vizinha de Ipiranga, foi encontrado um par de projetores Byington com lanternas Triunpho, movidas a carvão, que havia funcionado na cidade por mais de 10 anos e estavam parados desde os anos de 1980. Dos dois resultou um em pleno funcionamento. O cabeçote, depois de ajustes e lubrificação rodou sem percalços pelos 6 anos do Vemark Cine. A iluminação do

projektor ficou por conta de uma lanterna da Paracine Ltda. (empresa de assistência técnica cinematográfica localizada em Curitiba), com lâmpada de Xenon com potência de 2.000 Watts. As lentes usadas, tanto para sistema plano como para scope, eram da Oficina Galileo (italianas).

A Torre ou Rolão foi um equipamento adquirido de uma empresa nacional que tinha por função permitir que os rolos de filme, que duram aproximadamente 20 minutos, fossem emendados e coubessem em um único carretel (por isso Rolão). A roda metálica alimentava o projetor único por toda a sessão, e poderia recolher (rebobinar) a película. No início da projeção, o carretel superior estava carregado com todo o programa a ser exibido e o carretel inferior vazio. Ao fim da sessão o carretel superior ficaria vazio e o inferior repleto. O equipamento permitia que a película fosse novamente direcionada para o carretel de cima (agora sem passar pelo projetor) e, em poucos minutos, o filme estaria preparado na Torre para dar início à próxima sessão. Esta engenhoca fez com que não fosse mais necessário o uso de dois projetores trabalhando lado a lado, por consequência o projetor não teria que fazer a mudança de projetores a cada vinte minutos, e resultava ainda em aumento de espaço na sala de projeção.

Ao projetor foi acoplado um leitor de som da marca Philips, que se adaptava muito bem ao nicho existente entre o cabeçote e a lanterna, e que foi escolhido por conta da qualidade e facilidade de assistência técnica. A leitura era feita sob a trilha estéreo da película, com saída dos dois canais que, uma vez decompostos, proporcionavam os quatro sons do sistema Dolby Estéreo ou Dolby Surround: canais frontais direito e esquerdo, canal central e canal *surround*. O problema era que o processamento destas trilhas era feito, a princípio, por um pré-amplificador da própria empresa Dolby, e depois enviado aos quatro amplificadores de potência, mas este desenho extrapolava qualquer orçamento previsto para a empreitada. A solução encontrada foi “um tanto quanto caseira”, de acordo com Cássio: a experiência obtida com sistemas de *home theater*, bem conhecidos da família, que à época já contava em casa com um sistema deste tipo, resolveu a situação. O sistema Pro Logic da Dolby se propunha a levar aos lares o que o sistema Dolby Surround prometia nas salas de cinema.

Qual não foi a surpresa do técnico que preparava o leitor de som quando o aparelho caseiro conseguiu, a partir dos dois canais que as células fotoelétricas extraíam da película, obter o processamento esperado nos 4 canais que ele só havia testemunhado com equipamentos próprios da marca Dolby Laboratories (Cássio Carvalho, em entrevista aos autores).

De posse desta informação adquiriu-se um *receiver* Yamaha que processava Pro

Logic e amplificava as saídas para os autofalantes (duas caixas torre da Yamaha como canais frontais direito e esquerdo, uma corneta com drive Selenium como canal central, e oito caixas de parede da Yamaha dispostas na parte média e traseira da sala para o efeito surround) resultando em um som de qualidade.

A tela foi adquirida junto a fornecedores de equipamentos para cinema e seguia o padrão da época: tela branca, ortofônica, com ganho de brilho 1, nas dimensões de 2,55 metros de altura por 6 metros de largura, proporcionando uma relação de aspecto cinemascope de 1:2,35.

Além da exibição de filmes a partir do equipamento supracitado, foi instalado um sistema para a projeção de fitas e discos de vídeo (DVD). O projetor digital Sharp 37 foi instalado no teto da sala, distando da tela o suficiente para seu preenchimento, evitando perda de luminosidade, a qual Cássio confidenciou não ser uma das melhores e um desafio constante. Um aparelho de videocassete e um *player* de DVD's foram conectados ao *receiver* e serviram ao propósito de fornecer espaço de projeção publicitária para empresas locais. Este espaço para publicidades não traria impacto significativo para o negócio.

A DISTRIBUIÇÃO

Uma vez concluída a obra, equipada a sala com som e imagem e registrada a empresa nos órgãos competentes, chegava a vez de entender o processo de obtenção dos filmes junto às distribuidoras. De início, apresentavam-se duas formas para a aquisição temporária das cópias: aluguel por uma semana com porcentagem sobre a arrecadação variando entre 40 e 50% do borderô; ou empréstimo remunerado por uma semana com valor fixo variando de R\$ 300 a R\$ 600, para a localidade de Irati.

Parecia bem simples para o marinho exibidor de primeira viagem, este relacionamento comercial com as distribuidoras cinematográficas, porém a dura realidade veio à tona após o início das atividades (Cássio Carvalho, em entrevista aos autores).

Esta fala evidencia o caráter da memória como cicatriz. Mesmo que fale abertamente sobre as dificuldades que enfrentou na administração do empreendimento cultural, o fundador do Vimarck deixa entrever que sua primeira lembrança era de como a atividade era fácil, mas, na sequência, de como ela era irreal. Sua memória se mostra, assim, uma recomposição cicatrizada da lembrança. A distribuição de um filme nas salas de cinema era mensurada a partir do dimensionamento do lançamento que seria feito da obra, sendo calculado e

encomendado um determinado número de cópias aos laboratórios especializados, a um custo aproximado de US\$ 1 mil por cópia, a depender da metragem do filme. As cópias, naturalmente, deveriam ser exibidas em salas com maiores chances de alcançar o público previsto para que fosse possível cobrir o custo da cópia e pudesse oferecer algum lucro ao distribuidor e ao exibidor. O dilema do distribuidor era escolher em quais das mil e tantas salas do circuito exibidor investir as preciosas 100, 150 cópias de um lançamento médio, para obter o melhor retorno possível. Assim, o dilema do exibidor lá do interior, com uma modesta sala, numa praça de pouco público, era calcular o tempo necessário para conseguir uma cópia do filme.

A segunda-feira era o dia da semana destinado aos telefonemas para as distribuidoras a fim de encontrar uma cópia promissora disponível para o final de semana que se aproximava. Uma vez acertado o título com o distribuidor, aguardava-se com ansiedade a chegada dos rolos do filme: uma encomenda, um pacote com cerca de 30, 40 quilos que chegava a Irati por meio de transporte rodoviário. O ônibus que trazia o “pacote” vinha de São Paulo ou Porto Alegre, dependendo da distribuidora. O desembarque na pequena cidade paranaense costumava ser às quartas, mas também poderia ser às terças ou quintas-feiras, por volta das 23 horas, e lá estaria alguém, geralmente o Cássio, para recepcionar a preciosa mercadoria e levá-la para o Vimark. Às quintas-feiras acontecia a sessão de testes, tendo como espectadores a família reunida, muitas vezes enrolados em cobertores, pois o clima na região centro sul do Paraná é frio. A sessão servia para ajustes principalmente no som, pois este componente podia variar bastante de filme para filme.

Essas noites ficaram marcadas em nossas memórias com muita emoção, poder curtir uma sessão privada do filme que iria entrar em cartaz no dia seguinte era uma experiência incrível (Catarina Carvalho, em entrevista aos autores).

Apesar do fascínio que uma sessão exclusiva pudesse gerar, o resultado da equação “lançamento na capital x lançamento no interior” era um descompasso com a onda publicitária de determinado filme, pois raramente era possível obter o lançamento da semana o qual a mídia se debruçava a promover naquele momento. Um personagem importante nesta fase de programação do conteúdo a ser exibido foi Jamil Seleme, proprietário, na época, da JS Distribuidora de filmes com sede em Porto Alegre. Segundo ele, a dificuldade para um filme *blockbuster* estreiar numa pequena cidade do interior como Irati era enorme. “Não havia cópias suficientes, era uma ginástica conseguir um lançamento, estes iam primeiro para as capitais onde tinham mais chance de sucesso”, conta Jamil⁴. Quando a cópia finalmente chegava

⁴ A distribuição dos filmes em território nacional não é foco deste artigo. Entretanto, optou-se por incluir este trecho do depoimento de Jamil Seleme por conta da relevância para com o assunto tratado.

a Irati, a onda publicitária já havia se transformado em marola, e isto alterava significativamente o desejo de ir ao cinema. Assistir a um filme que já pertencia ao “passado”, que tinha sido comentado há quatro ou oito semanas não era tentador. Alguns exemplos (Tab. 1) ilustram o tempo que o exibidor, no caso o Vemark, precisou esperar para poder contar com o longa-metragem do “momento”:

Tabela 1– Intervalo entre o filme lançado na capital e a exibição em Irati.

Longa-metragem	Lançamento Nacional	Estreia no Vemark Cine
Star Wars Ep. I: A Ameaça Fantasma	24/06/1999	02/09/1999
Gladiador	19/05/2000	07/07/2000
X-Men: o Filme	18/08/2000	12/10/2000
O Tigre e o Dragão	16/02/2001	28/04/2001
Bicho de Sete Cabeças	22/06/2001	03/11/2001
O Senhor do Anéis: as Duas Torres	01/01/2002	01/03/2002
Harry Potter e a Câmara Secreta	22/11/2002	17/01/2003
Carandiru	11/04/2003	20/06/2003
Os Incríveis	10/12/2004	25/02/2005

Fonte: elaborada pelos autores (2019) com base em anotações do casal.

Assim seguia a vida do exibidor de pequenas praças, sofrendo pela distribuição e ainda por outro fato que atrapalhava cada dia mais: a rivalidade com as locadoras de vídeo e DVD. Desde o final do milênio, o intervalo de tempo entre o lançamento de uma obra nos cinemas e a chegada do título nas videolocadoras diminuía. Também é válido acrescentar a este cenário que a tecnologia cinematográfica de filmes em película começava a ser substituída pela projeção digital. Era a revolução tecnológica alcançando as salas de cinema e colocando ainda mais pressão por qualidade e sinergia entre o circuito exibidor da capital e do interior.

Infelizmente, a digitalização se fez de tal forma que o interior do país e as praças menores ficaram de fora. Os custos com equipamentos obrigatórios tornavam impensáveis os investimentos nestas localidades (Cássio Carvalho, em entrevista aos autores).

Logo que inaugurado, o Vimark Cine ofereceu ao público sessões de sexta a segunda às 21h e aos sábados e domingos também às 15h e 18h. Entretanto, não tardou para que de oito sessões o número fosse reduzido à metade - sexta, sábado, domingo e segunda às 20h30 -, com possibilidade de sessões extras de acordo com o filme. Se a presença do público fosse consistente no primeiro fim de semana, pleiteava-se junto à distribuidora mais uma semana com a cópia.

Nas noites em que havia sessão, abríamos as portas com uma hora de antecedência, tempo suficiente para checar as condições da sala, separar o troco para o caixa da bilheteria e da bombonière, e colocar a pipoqueira em ação. Antes mesmo da clientela surgir preparavam-se duas ou três panelas da mais cheirosa e saborosa pipoca das redondezas. Digo isso porque tínhamos clientes que iam lá só para comprar pipoca (Catarina Carvalho, em entrevista aos autores).

Aqui cabe destacar a lembrança retida por Catarina, além da rotina de preparação da sala para a exibição, dos clientes que iam lá só para comprar pipoca. No processo de composição da memória, sublinham-se características que assumem feições positivas, apagando-se as implicações negativas. Na fala “tínhamos clientes que iam lá só para comprar pipoca”, a antiga proprietária do Vimark parece esquecer que nesse caso os compradores da guloseima não eram exatamente clientes do cinema, o que poderia indicar baixa frequência para a sala de exibição. Ela celebra o interesse dos moradores pela “mais cheirosa e saborosa pipoca das redondezas”. Essa indicação é ilustrada pelos registros financeiros que podem ser encontrados nas anotações dos proprietários. O impacto na arrecadação com venda de pipoca, refrigerantes, chocolates, balas e afins chegava a 15%. Apesar de chamar a atenção de Catarina, esse número ainda estava distante da média que a venda de pipoca representava no cenário cinematográfico. A título de comparação, segundo dados dos relatórios anuais (2015 a 2018) das cadeias norte-americanas AMC e Cinemark, a arrecadação com a *bombonière* gira em torno de 30% do total das receitas, o que representa cerca de 45% a 50% dos lucros. (CROCKETT, 2019).

O ritual preliminar a cada sessão era seguido à risca. Música ambiente composta por um destes quatro discos: *Paul Muriat with love*, *Chamin Correa (cuerdas, amor e guitarra)*, *Corciolli* ou *Leo Galdeman*. Pipoca salgada, bebidas não alcoólicas e guloseimas. “Chicletes não eram vendidos por conta do carpete dentro da sala, seria complicado limpar”, revelou Cássio. Uma vez o público na sala, baixava-se a iluminação (lâmpadas dimerizáveis) e iniciava-se o programa da noite. “Era praxe começar no horário, mas em dias de *bombonière* lotada a gente fazia um sinal ao projetorista

para que ele atrasasse a projeção alguns minutos”, admite Catarina.

A sessão era iniciada com vídeos de anunciantes de empresas da região, quando havia. Estes anúncios costumavam ficar “no ar” por tempo indeterminado visto que não tinham substitutos. Do ponto de vista financeiro, o impacto no caixa da empresa era irrisório, prova disso é a falta de anotações nos cadernos financeiros sobre estas inserções na programação. Ao final dos anúncios seguia a projeção, ainda em vídeo, de um trecho do filme *As Quatro Estações*, de Alan Alda, com imagens marcantes de vida marinha e música alegre, vibrante e representativa do verão de Vivaldi. O passo seguinte já não dependia mais do projetor de vídeo e sim do sistema 35mm com toda a programação (*trailers* e longa-metragem) montada no rolão.

Cortinas fechadas. Passados 20 a 30 minutos do início da exibição, o movimento na parte de fora da sala diminuía e os procedimentos de contagem de ingresso e fechamento de caixa se iniciavam. No caderno, eram feitas anotações dos ingressos vendidos, meias e inteiras e da venda de comida e bebida. Preenchia-se o “borderô” e também a nota fiscal dos produtos vendidos. Estas anotações permitem que hoje, 20 anos depois, se possa escrever com detalhes a rotina de uma sessão do Vimarck Cine.

OS FILMES EXIBIDOS

A partir das anotações, guardadas com muito carinho pelo casal Cássio e Catarina, é possível também revisitar todos os filmes que foram exibidos, bem como o número de sessões, a contagem de público, o preço do ingresso, entre outros detalhes. As informações contidas nos recortes de jornal, fotos e cadernos fazem o casal, e qualquer um que os veja, voltar no tempo e analisar características muito particulares daquele empreendimento. As relações que surgem da análise dos dados podem explicar, inclusive, o fechamento do Vimarck Cine, pois a queda no número de exibições resultado de pouco público foi evidente, mesmo com divulgação em rádio, jornal, panfletos e carro de som. Mas antes de apresentar estes números desanimadores optou-se por revelar alguns fatos.

Com ingressos a R\$ 6,00 (inteira) e R\$ 3,00 (meia), o filme *Shakespeare Apaixonado* (1998), dirigido por John Madden, inaugurou o cinema naquele julho de 1999, escolhido por ter sido ganhador do Oscar de Melhor Filme naquele ano. Por se tratar da reestrea de uma sala na cidade após 17 anos, havia uma grande expectativa quanto ao público, entretanto nenhuma das sessões lotou e, ao desmontar o filme para devolvê-lo, um total de 298 ingressos foram registrados no documento enviado à distribuidora.

Uma sala lotada, grande expectativa do casal, aconteceria com o filme *O Sexto Sentido* (1999), do diretor M. Night Shyamalan, fenômeno de bilheteria e de crítica, que além de esgotar ingressos para uma sessão, levou ao Vimark 504 pessoas. Por outro lado, no mesmo ano o filme *O Suspeito da Rua Arlington* (1999), de Mark Pellington, um suspense sobre terrorismo, se tornaria o maior fracasso de bilheteria da história do cinema. Das 24 pessoas que assistiram ao longa, uma é lembrada com carinho pelo casal. Passados alguns minutos do horário previsto para o início de uma das sessões, apenas um ingresso tinha sido vendido, uma catástrofe do ponto de vista econômico pois a realização de uma sessão envolve custos, principalmente de energia elétrica para rodar o projetor. Neste momento, um cinema do interior pode se vangloriar de algumas peculiaridades. Catarina conta que conhecia a pessoa que estava acomodada na poltrona à espera do início da projeção, se dirigiu até ela e explicou a situação. A moça gentilmente se dispôs a trocar o ingresso e retornar na sessão seguinte.

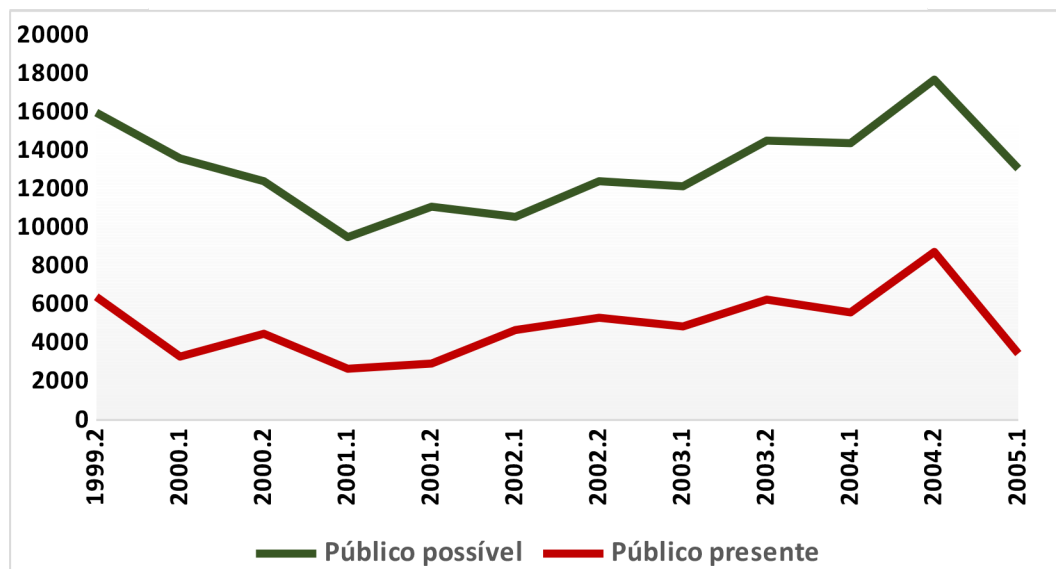
O aspecto relacional da memória surge também neste episódio. A sociabilidade em torno do cinema (ou provavelmente existente na cidade do interior) ganha um destaque maior do que o fracasso na venda de ingressos para um determinado filme. O aspecto negativo do acontecimento é sublimado pela experiência da proximidade.

Ao contrário do insucesso do filme estrelado por Jeff Bridges, Tim Robbins e Joan Cusack, o *blockbuster* *Homem Aranha* (2002), dirigido por Sam Raimi com Tobey Maguire como o herói da Marvel, arrasou o quarteirão. As aventuras do mascarado Peter Parker alcançaram a maior plateia do cinema de Irati, com 2.313 espectadores. Este número foi reforçado por conta de sessões destinadas a escolas públicas da cidade em uma parceria do Vimark com a prefeitura municipal. Essa particularidade fez com que Cássio nomeasse outro campeão de bilheteria, que contava apenas com sessões normais.

A *Paixão de Cristo* (2004), do cineasta Mel Gibson, foi a produção com maior número de ingressos vendidos no Vimark, totalizando 2.085. A obra, que apresenta uma versão da crucificação de Cristo, revela o apreço desta temática junto ao público. E para reforçar esta vertente religiosa da cidade outros filmes também performaram acima da média: *Irmãos de Fé* (2004), com público de 1.438 pessoas, e *Maria, Mãe do Filho de Deus* (2003), com 727 ingressos vendidos. Na esteira do cinema nacional, mas sem motivação religiosa, *Carandiru* (2003), do diretor Héctor Babenco, com 774 ingressos, foi a produção brasileira com maior público no Vimark.

Nos seis anos de funcionamento do cinema, a falta de público foi um dos grandes problemas e fator determinante para o encerramento das atividades. No gráfico abaixo é possível perceber que a curva do público presente ficou muito aquém da plateia possível.

Gráfico 1 – Público do Vimark Cine.



Fonte: Elaborado pelos autores (2019) com base em documentação do acervo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reencarnação (2004), drama dirigido por Jonathan Glazer, foi o último filme exibido pelo Vimark Cine. A sessão de fechamento aconteceu no dia 27 de junho de 2005 e contou com oito espectadores (sete inteiras e uma meia). A projeção digital se tornava uma realidade e a luta incansável para se obter uma cópia em película aumentava a cada dia. A bilheteria do cinema agonizava em decorrência das dificuldades de se exibir lançamentos ao mesmo tempo que os grandes centros. Também era desafiador competir com a velocidade que um longa-metragem chegava às videolocadoras. Outro limitante era o preço do ingresso, que jamais foi alterado. Em decorrência destes fatores, que culminavam com o escasso público nas sessões, a sala de cinema do casal Carvalho foi arrendada (infraestrutura interna e equipamentos). Vale lembrar que o imóvel, bem como o terreno, pertenciam ao administrador Nelson Menon. Uma parceria entre a Universidade do Centro Oeste (Unicentro) e a Prefeitura Muni-

pal passou a gerir o cinema, agora “Cine Irati-Unicentro”, com propósitos menos mercadológicos. Tal contrato acabou em 2012 e nos anos seguintes a sala foi usada, pelo Nelson, para eventos corporativos, até ser reativada em 2016 novamente como cinema, mas agora com um novo investidor que reformou a fachada, trouxe a tecnologia de projeção digital e tornou possível que os lançamentos da semana acompanhassem a programação dos cinemas da capital. O futuro havia chegado ao cinema de Irati, mas não mais sob os cuidados do casal Cássio e Catarina.

Em tom nostálgico eles presumem que se tivessem esperado pouco mais de uma década para realizar o sonho de construir um cinema na cidade talvez a sala ainda estivesse na ativa, pois teriam inaugurado com projeção digital. Entretanto o reinvestimento para a substituição da tecnologia era inviável economicamente, mesmo sabendo que isso facilitaria a questão da distribuição das cópias e que o cinema poderia competir com os complexos da capital. Estas questões envolvendo as distribuidoras dos filmes e a falta de público realmente foram desgastantes e impactaram emocionalmente e economicamente. A decisão de fechar as portas não foi fácil, mas Catarina revela um episódio que a fez ter certeza que era o melhor a fazer.

Numa tarde, fui devolver um filme que havíamos alugado na videolocadora e me deparei na prateleira com o filme que estávamos passando no cinema. Foi a gota d’água (Catarina Carvalho, em entrevista aos autores).

Por outro lado, os dois se emocionam ao descrever a sensação de ter construído, em família, uma história como essa.

Nós temos uma história incrível de resiliência para contar aos nossos netos e esperamos que, de alguma forma, isso possa inspirar todos que tomarem conhecimento desta aventura (Cássio e Catarina Carvalho, em entrevista aos autores).

Figura 3 – Cássio e Catarina Carvalho na divulgação da abertura do cinema na cidade.



Fonte: jornal Folha de Irati, recortes guardados pelo casal fundador do Vimark Cine.

A experiência vivida com o Vimark Cine se transforma, deste modo, na própria história do casal. Como Candau destacou, um processo em que a memória modela o indivíduo e este termina modelando suas lembranças, numa dinâmica de formação da própria identidade.

Nas palavras deles, é perceptível a satisfação de terem vivido aquela experiência e de relembra-la. Mais do que apenas lembrar, eles ressaltam a importância de narrar, de transmitir a “aventura” às próximas gerações. É este exercício que permanentemente constrói sua identidade e, ao mesmo tempo em que reafirma o passado e as noções de trajetória, de caminho percorrido, de construção da história, aponta para novas possibilidades de futuro: a memória como inspiração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCINE, Agência Nacional de Cinema. "Evolução das salas de exibição – 1971 a 2018". *Observatório Brasileiro do Cinema e Audiovisual (OCA)*. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2301.pdf>. Acesso em: 25 de maio de 2019.
- CAIAFA, J.; FERRAZ, T. "Comunicação e sociabilidade nos cinemas de estação, cineclubes e multiplex do subúrbio carioca da Leopoldina". *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, n. 24, 2012, p. 127-140.
- CANDAU, J. *Mémoire et identité*. Paris: PUF, 1998.
- CROCKETT, Z. "The economics of movie theater popcorn". *The Hustle*, n. 70, 8 set. 2019. Disponível em: <https://thehustle.co/archive/O9082019d/>. Acesso em: 14 de novembro de 2019.
- DE LUCA, L. G. A. *Cinema digital: mudanças e transformações para um novo cinema*. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- DUARTE, J.; BARROS, A. *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2010.
- FERRAZ, T. *A segunda Cinelândia carioca*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.
- FERRAZ, T.; SANTA CRUZ, L. "Salvos pela memória: mobilização coletiva e consumo cinematográfico no caso da luta pelo Estação". In: Congresso internacional de Comunicação e Consumo (Comunicon), 2016, São Paulo. Anais eletrônicos... São Paulo: ESPM, 2016. Disponível em: <http://anais-comunicon2016.espm.br/GTs/GTPOS/GT7/GT-07-FERRAZ-CRUZ.pdf>. Acesso em: 4 de junho de 2019.
- GATTI, A. P. *Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)* Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HALBAWCHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- IBGE. *Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/irati>. Acesso em: 25 de maio de 2019.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2013.
- POLLAK, M. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-25.
- "Memória e identidade social". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- YIN, R. *Pesquisa Qualitativa do Início ao Fim*. Penso: São Paulo, 2016.

DE HOLLYWOOD PARA OS LATINOS: AS VERSÕES EM ESPANHOL EXIBIDAS NA AMÉRICA LATINA E A HEGEMONIA CULTURAL DOS ESTADOS UNIDOS

*FROM HOLLYWOOD TO LATINOS: SPANISH VERSIONS EXHIBITED IN LATIN
AMERICA AND THE U.S. CULTURAL HEGEMONY*

Isabella Goulart¹

62

RESUMO O artigo aborda as versões em espanhol de filmes originais em inglês realizadas pelos estúdios hollywoodianos na passagem para o cinema falado, que foram distribuídas no Brasil. Apresentamos um mapeamento de sua exibição no Rio de Janeiro e São Paulo com base nas revistas de cinema *Cinearte* e *A Scena Muda*, e nos jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*. Destacando a disputa assimétrica em termos de hegemonia cultural na negociação entre a América Latina e Hollywood, pensamos sobre as oposições entre os Estados Unidos e a América Latina nos termos da relação Ocidente-Oriente de Edward Said, enxergando a latinidade construída por Hollywood como uma imagem da América Latina inventada pelos Estados Unidos, que revela objetivos imperialistas.

PALAVRAS-CHAVE Versões em espanhol, Hollywood; América Latina; Brasil; orientalismo

ABSTRACT *The article discusses the Spanish versions produced by Hollywood studios in the transition to sound cinema, which were distributed in Brazil. This study presents a mapping of its exhibition in Rio de Janeiro and São Paulo based on film magazines *Cinearte* and *A Scena Muda*, and in the newspapers *Correio da Manhã* and *O Estado de S. Paulo*. In this episode there was an asymmetric dispute of cultural hegemony involving a negotiation between Latin America and Hollywood. The oppositions between United States and Latin America can be comprehended in the terms of the West-East relation realized by Edward Said. Hollywood built *Latinidad* as an image of Latin America invented by the United States with imperialist interests.*

KEYWORDS *Spanish versions; Hollywood; Latin America; Brasil; orientalism*

¹ Doutora e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, Coordenadora Adjunta e professora na Escola de Comunicação do Centro Universitário FMU-FIAM-FAAM, membro do Grupo de Pesquisa CNPq "História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação" e editora chefe da revista *Parágrafo*.

O TRIPÉ ESTADOS UNIDOS - AMÉRICA LATINA - BRASIL E AS RELAÇÕES DESIGUAIS DE PODER

Em 1926, o som sincronizado à imagem foi lançado como uma inovação no mercado cinematográfico e a passagem do cinema silencioso para os filmes falados foi cercada de incertezas (CRAFTON, 2009). O Vitaphone, processo de sonorização em disco, tocado em uma plataforma giratória acoplada ao motor do projetor, e o Movietone, que permitia a sincronização ao gravar a banda sonora como uma faixa óptica no rolo do filme, foram os principais sistemas utilizados pelas companhias produtoras dos Estados Unidos. As mudanças na técnica e na linguagem cinematográfica tiveram impacto sobre a indústria, já que o som se tornou mais um elemento a ser pensado e controlado durante a produção, e também sobre o público. Além disso, o circuito exibidor precisou se adequar à nova experiência de consumo cinematográfico que surgia com o sonoro, equipando as salas com a tecnologia necessária². Acima dos efeitos sonoros, dos ruídos e da trilha musical, a cena dialogada passou a ser o centro da narrativa.

Enquanto no cinema mudo os letreiros que indicavam as falas eram intercalados aos planos e podiam facilmente ser trocados para o idioma local, o emprego da voz trouxe novas questões a serem pensadas para os mercados externos. Entre 1928, com os filmes falados se estabelecendo no gosto do público, enquanto a técnica ainda precária da dublagem desconcertava a plateia, e 1933, quando os filmes dublados passaram a prevalecer, a grande aposta dos estúdios hollywoodianos foi a produção de versões multilíngues, majoritariamente em espanhol, alemão ou francês. Elas adaptavam o texto dos *talkies* para diferentes mercados que não falavam inglês (VINCENDEAU, 1999).

As versões multilíngues foram produzidas de três formas: quando a mesma equipe gravava em diferentes idiomas (a exemplo de alguns filmes da dupla de comediantes Stan Laurel e Oliver Hardy); quando a versão era refilmada pelo mesmo diretor do original, com atores estrangeiros, em diferentes idiomas (caso de *Estrellados*, 1930, com Buster Keaton); e quando equipes diferentes filmavam o roteiro em outros idiomas (como *Drácula*, 1931, de George Melford e Enrique Tovar Ávalos, versão em espanhol do longa-metragem de Tod Browning estrelado por Bela Lugosi). Um critério para a seleção dos filmes que teriam versões era dar preferência àqueles que poderiam ser feitos, em grande parte, em internas, nos *sets* já usados para os filmes originais, ou àqueles mais baseados em diálogos do que em ações (JARVINEN, 2012).

² Sobre o caso brasileiro, ver FREIRE (2012a, 2012b e 2013).

Em meio a este cenário de transição, a América Latina constituía o mais importante dos mercados externos de Hollywood. De acordo com Jarvinen (2012), nos anos 1920, ela representava 16% dos lucros estrangeiros da indústria hollywoodiana. Em 1928, a América Latina sozinha, incluindo o Brasil, contabilizava mais de 30% do mercado de Hollywood (JARVINEN, 2012) – em consequência, também, das legislações restritivas de filmes na Europa. À época da passagem para o som sincronizado, as produções norte-americanas representavam 80% a 95% dos filmes exibidos na América Latina (GUNCKEL, 2008). Assim, a partir de 1929, os estúdios cinematográficos nos Estados Unidos, com o objetivo de resolver um problema de mercado, qual seja, a exportação e exibição dos filmes falados, produziram as versões em espanhol. Por uma questão de rentabilidade, elas foram feitas em maior número do que as versões em outros idiomas (HEININK; DICKSON, 1990).

Na tentativa de ampliar a base de comunicação com o público latino³, uma vez que a indústria hollywoodiana se baseava em economias de escala que visavam incrementar suas fontes de rendimento (JARVINEN, 2012), os produtores elaboraram na tela representações vinculadas à latinidade. As versões em espanhol marcam o primeiro momento da história do cinema em que Hollywood produziu conteúdos destinados especificamente ao mercado latino-americano. Gunckel (2008) observa que, durante o cinema mudo, o conteúdo dos filmes produzidos em Hollywood não se destinava especificamente ao público de imigrantes mexicanos nos Estados Unidos e não sustentava um diálogo direto com sua experiência coletiva, observação que podemos estender também às comunidades nacionais latino-americanas além da fronteira dos Estados Unidos.

Ao mesmo tempo, os filmes em língua inglesa evidenciaram o “imperialismo linguístico” e aumentaram a consciência dos públicos locais em relação à diferença cultural (JARVINEN, 2012). A primeira reação aos filmes falados em inglês teve aspectos negativos em alguns lugares fora dos Estados Unidos, o que demonstrava uma preocupação com a predominância crescente da cultura norte-americana no mundo. Segundo Vincendeau,

[...] a despeito do sucesso instantâneo de *The Jazz Singer* [1927] e de outras das primeiras produções sonoras [faladas em inglês] de Hollywood, as notícias de reações hostis – às vezes indo tão longe quanto motins – começaram a emergir de todas as partes da Europa e América do Sul, de públicos ultrajados por serem apresentados a baixas adaptações de filmes

3 Aqui, latino se refere aos latino-americanos, aos povos ibéricos e aos descendentes desses grupos nos Estados Unidos.

norte-americanos (para os quais legendas, música e passagens dubladas foram adicionadas). (VINCEDEAU, 1999, p. 211)

Com as versões, teve início a criação de um mercado para produções faladas em espanhol (JARVINEN, 2012). Na tentativa de aumentar e garantir os lucros da indústria cinematográfica, a estratégia de Hollywood foi apelar para aqueles que eram vistos como os maiores mercados (Argentina, México e Espanha), baseando-se em sua música e costumes folclóricos (JARVINEN, 2012). Neste ponto da discussão, nos aproximamos dos estudos culturais e do pós-colonialismo. Para pensarmos sobre as oposições entre os Estados Unidos e a América Latina recorremos ao pensamento de Edward Said e aos termos da relação Ocidente-Oriente consagrada por ele: o orientalismo, uma instituição organizada para negociar com o Oriente, acolhida em teorias e textos diversos sobre os costumes e o caráter desse Outro “Ihe deram realidade e presença no e para o Ocidente” (SAID, 1990, p. 15).

65

Nessa negociação, não foi o Oriente que falou ou que representou a si mesmo, mas o Ocidente, dotado de uma força comparativa maior, que se investiu de autoridade para falar, opinar, dominar e construir um conhecimento sobre o Oriente. Em termos análogos, a latinidade arquitetada na tela do cinema hollywoodiano pode ser encarada como uma imagem da América Latina inventada pelos Estados Unidos. O fato, que abordaremos adiante, de as versões em espanhol terem sido exibidas em nosso país, bem como noticiadas por jornais de grande circulação e revistas de cinema do Rio de Janeiro e São Paulo, nos permite pensar em um tripé entre o Brasil, os Estados Unidos e a América Latina.

Said (1990, p. 13) compreende o Oriente como uma invenção europeia e o orientalismo como “um modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado [por ele] na experiência ocidental europeia”. Além de estar geograficamente próximo à Europa, o Oriente “é também [...] seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro” (SAID, 1990, p. 13). Said explica que a exterioridade da representação dessa instituição organizada para negociar com o Outro parte do princípio de que se esse Outro (o Oriente) pudesse representar a si mesmo, ele o faria, mas, como não pode, a representação cumpre essa tarefa para o Ocidente e para o próprio Oriente. Ele enfatiza a relação de poder, dominação e os variados graus de uma hegemonia complexa existente entre Oriente e Ocidente, que, como entidades geográficas, são ideias que se apoiam e refletem uma à outra.

Neste sentido, compreendemos que houve no episódio das versões em espanhol uma negociação (simbólica) entre Hollywood e a América Latina, implicando um circuito que perpassa a produção, as obras e a recepção, em uma disputa que se apresenta como assimétrica em termos de hegemonia cultural. Embora a necessidade

de profissionais qualificados para a produção de filmes em língua espanhola tenha oferecido novas oportunidades de trabalho em Hollywood não apenas para atores, mas, também, para roteiristas e diretores estrangeiros cuja língua nativa era o espanhol, não identificamos produtores latino-americanos ou hispânicos que tenham participado desses filmes. A equipe criativa de latinos envolvida nas versões trabalhou a serviço de uma indústria cinematográfica onde eles eram o Outro a ser representado e, como indica Jarvinen (2012), eles não tiveram maior controle sobre os resultados dessas produções.

Além disso, o marketing desses filmes caracterizava os atores como “hispânicos”, “latinos”, “povos que falam espanhol”⁴ (JARVINEN, 2012). Assim como aconteceu em outros momentos da história do cinema estadunidense, uma polifonia de grupos étnico-nacionais foi sintetizada pelos produtores das versões como um grande grupo latino que partilhava a mesma identidade étnica e cultural. Said explica que o orientalismo tem menos a ver com o Oriente (ou um Oriente “real”) do que com o Ocidente. De forma semelhante, a latinidade construída na tela hollywoodiana diz mais respeito aos Estados Unidos do que à América Latina (ou uma América Latina “real”).

Ao recorrermos ao orientalismo para compreender o vínculo imperialista entre os Estados Unidos e América Latina, não estamos discorrendo *ipsis litteris* sobre as relações entre Ocidente e Oriente elaboradas por Said, ou encaixando sua teoria em um objeto que guarda particularidades e, sabemos, diferenças em relação ao Oriente. Partindo do cinema hollywoodiano hegemônico, procuramos com isto identificar que a América Latina foi representada como uma espécie de “alter-território” dos Estados Unidos, em termos similares ao argumento de Said. Na materialidade das relações transnacionais entre ambos, que incluem o Brasil, estamos falando de uma visão elaborada pelos Estados Unidos sobre a história, a cultura e a subjetividade dos povos latino-americanos, que nos foi e ainda é colocada por intermédio do cinema ficcional, e que circula, repetidamente, há mais de um século em nosso mercado exibidor.

Nesta ordem de ideias, Ramírez-Berg (2002) fala em um “latinismo”, referindo-se ao sistema discursivo que construiu estereótipos da América Latina e de seus povos na mídia de massa para justificar os objetivos imperialistas dos

4 Essa referência aos atores das versões como hispânicos, latinos, ou mesmo como mexicanos não escapou também aos pesquisadores. Em seu amplo levantamento, que inclui mais de 1800 filmes norte-americanos associados à imagem da latinidade, Richard (1992) apresenta a sinopse do melodrama da Fox *Del Mismo Barro* (1930, dirigido por David Howard, versão de *The Common Clay*, de Victor Flemming), mas afirma incorretamente que o elenco da versão em espanhol era, em sua maioria, de mexicanos, citando Mona Maris e Vicente Padula, na verdade, argentinos, Luana Alcañiz, Carlos Villarías e María Calvo, espanhóis, Juan Torena, filipino, e René Cardona, cubano. O único mexicano no grupo era Roberto E. Guzmán.

Estados Unidos, compreendendo as imagens de latinos no cinema norte-americano como parte de um discurso mais amplo sobre alteridade. Feres Júnior (2017) também pontua que a máquina representativa do *Latin Americanism* é similar à do orientalismo, argumentando que o discurso imperialista estadunidense reduziu *Latin America* “a uma falha incapaz de possuir autonomia moral e política e de ser um agente histórico” (FERES JÚNIOR, 2017, p. 33). De tal modo, embora, geograficamente, a América Latina faça parte do Ocidente, compreendemos em nosso estudo do cinema hollywoodiano que, pelo olhar do norte, ela foi vista como um território diferente. Jarvinen (2012) pontua que, em 1931, as versões entraram no debate existente sobre identidades culturais, abrangendo o contexto das relações pós-coloniais entre a Europa e a América Latina, bem como o das relações interamericanas.

A EXIBIÇÃO DAS VERSÕES EM ESPANHOL NO RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO

Entre 1929 e 1939, os estúdios norte-americanos realizaram 175 longas-metragens em espanhol (Heinink; Dickson, 1990). A produção em espanhol nos Estados Unidos envolveu as versões de filmes originais em inglês e também produções originais. Heinink e Dickson (1990) listam 160 longas-metragens hollywoodianos em língua espanhola lançados no período de 1929 a 1935, entre versões e filmes originais. Desse número, 114 estrearam entre 1929 e 1931. No biênio 1930-1931, a circulação desses filmes atingiu seu pico. Segundo King (2011), 63 versões chegaram ao mercado em 1930 e 48 em 1931. Já entre 1932 e o final da década (1939), Heinink e Dickson contabilizam 161 filmes no total. Ou seja, cerca de 40% dessa produção em espanhol foi lançada nos anos de 1930 e 1931.

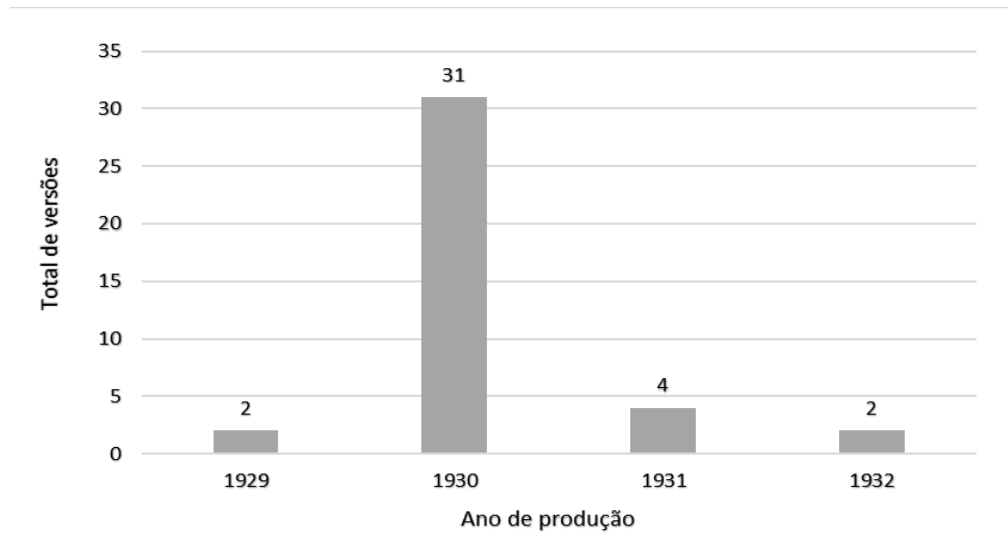
Devido ao alto custo que cópias em muitos idiomas diferentes acarretariam, de acordo com a racionalidade da indústria cinematográfica dos Estados Unidos, o Brasil foi encaixado na categoria de países que não falavam a língua das versões, mas que poderia aceitar filmes num segundo idioma: o espanhol (JARVINEN, 2012). A historiografia da produção hollywoodiana em língua espanhola, até o momento, não se deteve sobre o Brasil. Assim, procuramos estabelecer aqui um movimento entre os autores e nossa pesquisa documental, retomando o tripé Estados Unidos - América Latina - Brasil.

Entre 1930 e 1935, as revistas *Cinearte* e *A Scena Muda*, e os jornais *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*, veículos de imprensa mapeados nesta pesquisa, comentaram ou mencionaram 39 versões em espanhol realizadas por estúdios norte-americanos. Desse total, duas foram produzidas em 1929⁵, 31 versões em

⁵ *Sombras de Gloria* e a comédia de Laurel e Hardy *La Vida Nocturna*, filmes que mencionaremos adiante.

1930⁶, quatro em 1931⁷ e outras duas em 1932⁸. Das 39 versões em espanhol citadas pela imprensa carioca ou paulistana, 25 estrearam no mercado doméstico (Estados Unidos), na América Latina ou na Europa em 1930. Em 1931, esse número caiu pela metade, com o lançamento de 12 desses filmes.

Gráfico 1 – Total das versões em espanhol mencionadas em *Cinearte*, *A Scena Muda*, *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo* (1929 – 1935).



Fonte: *Cinearte*, *A Scena Muda*, *Correio da Manhã*, *O Estado de S. Paulo*.

Elaboração nossa.

Em relação a quanto dessa produção chegou às nossas salas de cinema, obtivemos dados de exibição de 21 versões em língua espanhola no Rio de Janeiro e/ou São Paulo. A imensa maioria estreou em 1930-1931. Foram 18 versões exibidas nesses dois anos (11 em 1930 e sete em 1931), acompanhando, portanto, o salto no número de produções da “Hollywood em espanhol” apontado por Heinink e Dickson nesse biênio. Embora alguns desses filmes tenham sido exibidos também nos anos seguintes, em 1932, 1933 e 1935⁹ houve a estreia de

6 Incluímos neste número *La Mujer X* (Carlos F. Borcosque, Eduardo Ugarte), da MGM, produzida entre dezembro de 1930 e janeiro de 1931.

7 *Los Caravelas* e *Politiquerías*, da MGM, que também voltaremos a mencionar na sequência do texto, *Cheri-Bibi* (direção de Carlos F. Borcosque, versão de *The phantom of Paris*, de John S. Robertson), da MGM, e *Eran Trece* (direção de David Howard, versão de *Charlie Chan Carries On*, de Hamilton MacFadden), da Fox – única versão em espanhol da série de filmes do detetive Charlie Chan, que tinha no elenco os brasileiros Lia Torá (Sybil Conway) e Raul Roulien (Max Minchin).

8 *El Último Varon Sobre la Tierra*, da Fox, e *Dos Noches* (direção de Carlos F. Borcosque, versão de *Revenge at Monte Carlo*, de B. Reeves Eason), da independente Fanchon Royer Pictures.

9 *Los Caravelas* estreou em abril de 1931, na Costa Rica, e é possível que este filme tenha sido

apenas uma versão, respectivamente, o melodrama *La Mujer X*, de Carlos F. Borcosque e Eduardo Ugarte (versão de *Madame X*, de Lionel Barrymore), da MGM; a comédia musical *El Último Varon Sobre la Tierra*, de James Tinling (*O Último Varão Sobre a Terra*, versão de *It's Great to Be Alive*, de Alfred L. Werker), da Fox¹⁰; e a comédia estrelada por Stan Laurel e Oliver Hardy *Los Caravelas* (*Os Caveirinhas*, versão que combinava os curtas-metragens *Be Big!*, de James W. Horne e James Parrott, e *Laughing Gravy*, de James W. Horne), do Hal Roach Studios para a MGM¹¹.

O melodrama musical¹² *Sombras de Glória*, realizado pelo pequeno estúdio Sono-Art Productions com direção de Andrew L. Stone e Fernando C. Tamayo, foi a primeira versão em espanhol de um filme original em inglês, baseada em *Blaze O' Glory*, de George Crone. Em 25 de janeiro 1930, o filme teve sua estreia em Los Angeles, no Fox-Criterion Theatre. Numa exibição realizada em Nova York na semana de 15 de fevereiro daquele ano, o longa-metragem foi precedido de um prólogo do espanhol Baltasar Fernández Cué, correspondente em Hollywood para muitas revistas de língua espanhola e que, mais tarde, trabalharia na adaptação de uma série de versões. Ele proclamou *Sombras de Gloria* como um precursor de muitos outros filmes hollywoodianos a serem produzidos em espanhol. Em junho de 1930, *Sombras de Glória* foi exibido no Rio de Janeiro, no Pathé Palace.

Antes disso, pelo menos outras duas versões já haviam estreado no Rio de Janeiro. A comédia protagonizada por Stan Laurel e Oliver Hadry *La Vida Nocturna* (adaptação de Blotto, ambos de James Parrot), produzida em dezembro de 1929 pelo Hal Roach Studios e distribuída pela MGM, que ganhou o título *Piratas de Meia Cara*¹³, foi exibida em abril de 1930 no Palácio Theatro; e o melodrama policial *El*

exibido no Brasil antes de 1935. Todavia, esta foi a primeira referência à sua exibição que encontramos nas fontes.

10 O filme em inglês foi filmado após a Fox ter produzido *El Último Varón Sobre la Tierra*. As duas versões foram protagonizadas por Raul Roulien. Houve uma primeira produção muda da história, *The Last Man on Earth* (John G. Blystone, 1924), também pela Fox.

11 *Los Caravelas* estreou em abril de 1931, na Costa Rica, e é possível que tenha sido exibido no Brasil antes de 1935. Todavia, esta foi a primeira referência à sua exibição que encontramos nas fontes.

12 Como método de análise para agrupamento dos filmes, eles foram divididos principalmente em dois grandes gêneros: melodrama (com algumas especificações, como o melodrama musical) e comédia. Os que não se encaixavam foram identificados por outros gêneros, como o western. Essa divisão por gêneros foi elaborada a partir das bases de dados consultadas, não se referindo necessariamente a como esses filmes foram catalogados pelas companhias produtoras à época de sua realização.

13 O IMDb atribui a *Noche de duendes* (direção de James Parrott, combinação do enredo de Berth Marks, de Lewis R. Foster, e *The Laurel and Hardy Murder Case*, de James Parrott) o título alternativo no Brasil de *Piratas de Meia Cara*. Heinink e Dickson (1990), assim como o AFI Catalogue of Feature Films, trazem o dado de que a versão foi produzida em maio de 1930. O *Correio da Manhã*, a partir de 9 de março de 1930, noticia a exibição de *Piratas de Meia Cara*, "uma comédia de Laurel-Hardy em espanhol" (30 de março), o "primeiro filme falado em espanhol da Metro Goldwyn Mayer" (29 de março), que, em 3 de abril, aparece na coluna "Cartaz do Dia" no Palácio Theatro. Assim, *Piratas de Meia Cara* foi mais provavelmente o título em português de *La Vida Nocturna*, e não de *Noche de Duendes*. Por isso, consideraremos neste texto que *Noche de Duendes* não chegou a ser exibido no

Cuerpo del Delito (*Corpo de Delito*, versão de *The Benson Murder Case*, de Frank Tuttle), da Paramount, realizado em março de 1930, estreou em 1º de junho no Império.

Ainda em 1930, foram exibidos no Rio de Janeiro: a comédia *Estrellados* (*Jeca de Hollywood*, versão em espanhol da grande produção da MGM e o primeiro filme falado de Buster Keaton *Free and Easy*, ambos dirigidos por Edward Sedgwick), no Palácio Theatro em agosto e, em outubro, no Parisiense; o melodrama musical *El Precio de un Beso* (*Loucuras de um Beijo*, versão de *Onde Mad Kiss*, ambos dirigidos por Marcel Silver e James Tinling), da Fox, em agosto, no Odeon; o melodrama *Cascarrabias*, de Cyril Gardner (versão de *Grumpy*, dirigido por George Cukor e Cyril Gardner), da Paramount, no Capitólio, em setembro; *Radiomanía* (*Radio Mania*, versão de *Hog Wild*, ambos dirigidos por James Parrott), outra comédia de Laurel e Hardy do Hal Roach Studios para a MGM, no Gloria, em outubro; a comédia *Así es la Vida* (*Assim é a Vida*, versão de *What a Man*, ambos de George Crone), da George W. Weeks Productions com a Sono-Art, no São José em novembro; o western *El Hombre Malo*, dirigido por William C. McGann e Roberto E. Guzmán (*O Homem Mau*, versão de *The Bad Man*, de Clarence G. Badger), da Warner, em dezembro, no Atlântico; o melodrama *Doña Mentiras*, dirigido por Adelqui Millar (*Mentiras de Mulher*, versão de *The Lady Lies*, de Hobart Henley), da Paramount, em dezembro, no Império¹⁴; e o western *El Último de los Vargas*, de David Howard (*O Último dos Vargas*, versão de *The Last of the Duanes*, de Alfred L. Werker), da Fox, no Pathé Palace, em dezembro.

Em 1931, estrearam na capital: o melodrama de mistério da Universal *La Voluntad del Muerto*, dirigido por George Melford e Enrique Tovar Ávalos (*A Vontade do Morto*, versão de *The Cat Creeps*, de Rupert Julian), em janeiro, no Pathé Palace; o melodrama da Fox *El Valiente*, dirigido por Richard Harlan (*O Corajoso*, versão de *The Valiant*, de William K. Howard), no Pathé Palace, em fevereiro; a segunda - e última - versão em espanhol de uma comédia de Buster Keaton, *¡De frente, marchen!*, dirigida por Edward Sedgwick e Salvador de Alberich (*Ordinário!... Marche!...*, versão de *Doughboys*, de Edward Sedgwick), da MGM, em março, no Palácio Theatro; o melodrama da MGM *Wu Li Chang*, dirigido por Nick Grindé e Carlos F. Borcosque (versão de *Mr. Wu*, de William Nigh, estrelado por Lon Chaney), no Glória, em maio; o melodrama da Fox *Del Mismo Barro*, dirigido por David Howard (*Argila Humana*, versão de *The Common Clay*, de Victor Fleming),

Rio de Janeiro.

14 O filme teve cinco versões, em espanhol, italiano (*Perché no?*, Amleto Palermi), sueco (*Vi två*, John W. Brunius), alemão (*Seine Freundin annette*, Felix Basch) e francês (*Une femme a menti*, Charles de Rochefort). Todas elas estrearam no Rio de Janeiro e tiveram críticas publicadas em Cinearte.

em julho, no Rio Branco; a comédia *El Alma de la Fiesta*, de James W. Horne para o Hal Roach Studios/MGM (versão de *Thundering Tenors*, também dirigido por Horne), em outubro, no Palácio Theatro¹⁵; e *Politiquerías* (Politiquices, versão de *Chickens Come Home*, ambos de James W. Horne), comédia de Laurel e Hardy do Hal Roach Studios distribuída pela MGM, no Odeon, em novembro.

La Mujer X foi lançado no Rio de Janeiro em 1932, no Odeon, em janeiro, e *El Último Varon sobre la Tierra* em 1933, em maio, no Império e no Glória. Há dados de exibição de *Los Calaveras* em janeiro de 1935, no Glória. Em São Paulo, foram exibidos *Del Mismo Barro*, em janeiro de 1931, no Bom Retiro; *El Último de los Vargas*, em março de 1931, no Olympia, e em maio, no Glória; *¡De frente, marchen!*, em março de 1931, no Rosário; *El Precio de un Beso*, também em março de 1931, no São José; *La Mujer X*, em agosto de 1932, no Rosário e no Olympia; *La Vida Nocturna*, em agosto de 1932, no Pedro II; e *El Último Varon Sobre la Tierra*, em junho de 1933 no Braz Polytheama e no Santa Cecília, e em julho, no Central e no Mafalda¹⁶.

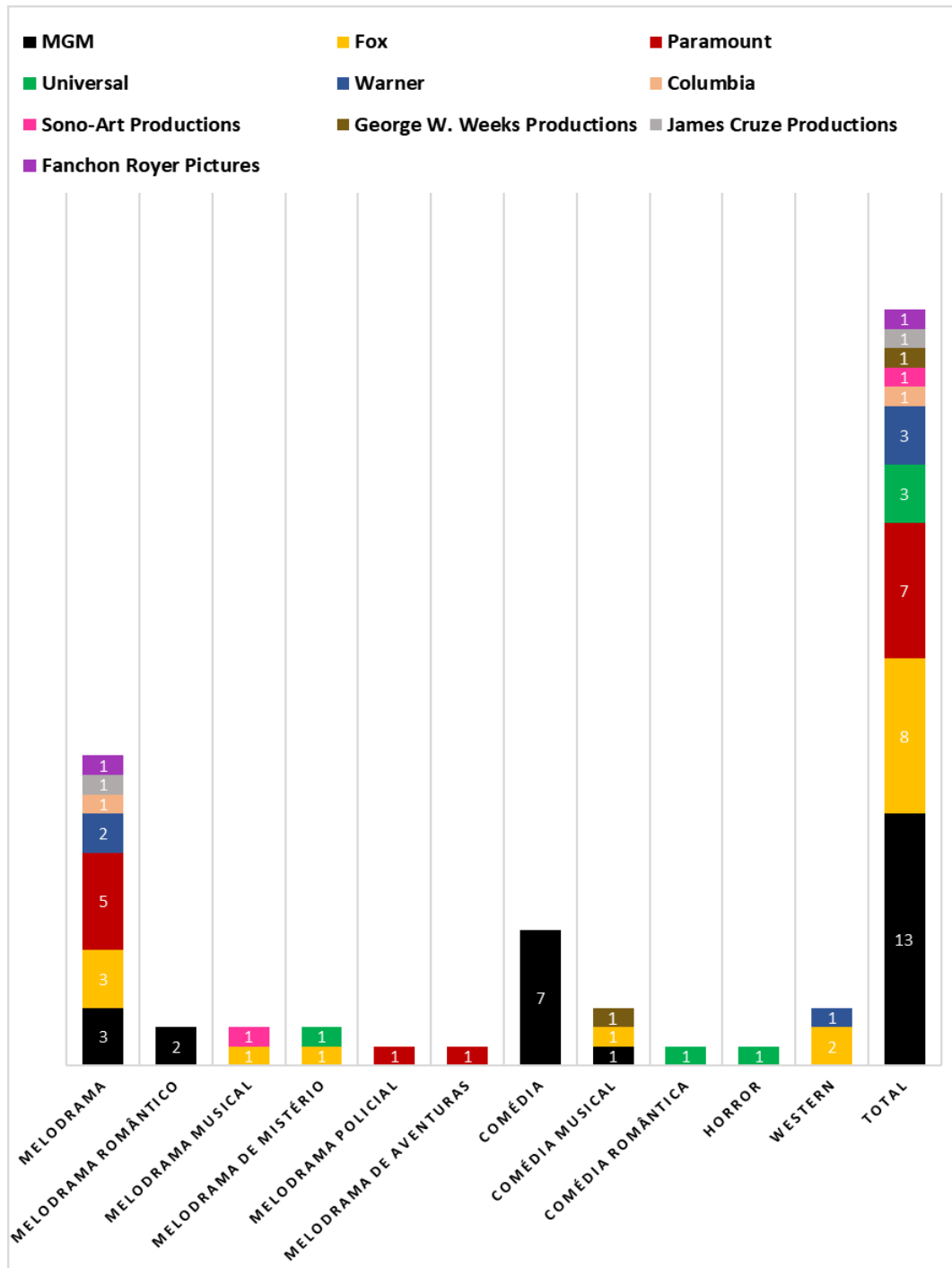
Quanto às companhias cinematográficas, entre as 39 versões em espanhol referidas em *Cinearte*, *A Scena Muda*, *Correio da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*, destacaram-se a MGM, com 13 versões¹⁷, a Fox, com oito, e a Paramount, com sete, seguidas pela Universal e pela Warner, cada uma com três, e pela Columbia, com uma versão (*El Codigo Penal*, Phil Rosen e Julio Villarreal, 1931, versão de *The Criminal Code*, de Howard Hawks). Além delas, foram citadas produções de companhias independentes: a Sono-Art, com *Sombras de Gloria*; a George W. Weeks Productions, com *Así es la Vida* (distribuída pela Sono-Art e pela Paramount); a James Cruze Productions, com *La Fuerza del Querer* (Ralph Ince, 1930, versão de *The Big Fight*, de Walter Lang); e a Fanchon Royer Pictures, com *Dos Noches*.

15 Também exibido em abril de 1932 no Cine Grajahu.

16 A Base de dados Filmografia Brasileira da Cinemateca Brasileira menciona ainda a exibição do filme no Moderno e no Odeon, na Sala Vermelha.

17 Incluímos nesse número os filmes de estúdios independentes produzidos para a MGM.

Gráfico 2 – Versões em espanhol comentadas ou mencionadas em Cinearte, A Scena Muda, Correio da Manhã e O Estado de S. Paulo (1929 – 1935), divididas por companhias produtoras e gêneros.



Fonte: Cinearte, A Scena Muda, Correio da Manhã, O Estado de S. Paulo.

Elaboração nossa.

CONCLUSÃO

King (2011) reflete sobre as relações transculturais entre Hollywood e a América Latina na virada para a década de 1930:

A disponibilidade do som sincronizado no final da década de 1920 gerou uma situação nova e complexa na América Latina. Muitos partilhavam o otimismo de Adhemar Gonzaga: se a imagem podia ser entendida em qualquer parte, não eram a língua e a música peculiares a cada cultura? No entanto, o custo e a complexidade dos novos sistemas eram pesados demais para os países mais pobres [que] teriam de esperar anos para ter acesso a essas tecnologias. [...] Agora, a linguagem universal do cinema dera lugar à Torre de Babel e à confusão de idiomas. Até que ponto isso iria afetar a posição dominante de Hollywood no mundo? (KING, 2011, p. 619)

73

A despeito dos projetos cinematográficos nacionalistas de Gonzaga¹⁸, os países latino-americanos, como o México e a Argentina, ao mesmo tempo que se mostravam importantes mercados para os filmes norte-americanos, como pontuamos, não podiam competir com Hollywood, pois, assim como a Espanha, não possuíam indústrias capazes de liderar a produção em língua espanhola (HEININK; DICKSON, 1990). Assim, estando em posição de vantagem, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos tomou a frente da produção de filmes falados em espanhol nos primeiros anos do cinema sonoro e produziu um cinema que, pela primeira vez, foi endereçado à América Latina e às suas comunidades étnico-nacionais. Para Hollywood, o idioma das versões unificaria um mercado multicultural. Neste episódio, algumas representações da latinidade foram construídas na tela e pensadas como um produto de massa para uma economia de exportação de larga escala.

Para compreender as relações desiguais de poder que pautaram historicamente a negociação (simbólica) entre o cinema hollywoodiano e os mercados latino-americanos e brasileiro, recorreremos à noção de orientalismo de Edward Said, que chama atenção para os valores e discursos afirmados pelos grupos que detêm força e autoridade para construir imagens sobre os outros. Said explica que

[o orientalismo] é, em vez de expressar, uma certa vontade ou intenção de entender, e em alguns casos controlar, manipular e até incorporar, aquilo que é um mundo manifestadamente diferente (ou alternativo e novo); é, acima de tudo,

¹⁸ “No Brasil, ao contrário, Adhemar Gonzaga saudou a chegada do som com otimismo: no seu entender, essa evolução vibraria um golpe mortal nos filmes estrangeiros, engolfados pelas canções e pelo linguajar do Brasil contemporâneo. Seguramente, devia ter razão; mas estava errado” (KING, 2011, p. 619).

um discurso que não está de maneira alguma em relação direta, correspondente, ao poder político em si mesmo, mas que antes é produzido e existe em um intercâmbio desigual com vários tipos de poder, moldado em certa medida pelo intercâmbio com o poder político (como uma ordem colonial ou imperial), [...] com o poder cultural (como as ortodoxias e cânones de gosto, textos e valores), com o poder moral (como as ideias sobre o que “nós” fazemos e o que “eles” não podem fazer ou entender como “nós” fazemos). (SAID, 1990, pp. 23-24)

Neste contexto, compreendemos as representações da latinidade inventadas por Hollywood nos termos de um “latinismo” (RAMÍREZ-BERG, 2002), considerando que, pelo olhar dos Estados Unidos, a América Latina foi vista como o Outro, geograficamente próximo e que ocupava um lugar especial na experiência norte-americana. Dotados de uma força maior em comparação com esse Outro, os Estados Unidos se investiram de autoridade para representar a América Latina na tela. Por uma lógica contraditória, que se baseava na racionalização da produção cinematográfica e, ao mesmo tempo, em uma tentativa de diferenciação cultural para negociar com os mercados externos, a indústria hollywoodiana apostou que o público brasileiro aceitaria consumir filmes em língua espanhola e a distribuição das versões em espanhol no Brasil aponta nosso vínculo com uma identidade latina sintetizada por Hollywood, marcando um tripé Estados Unidos - América Latina - Brasil.

Nosso mapeamento das fontes indica que 21 versões foram distribuídas no Rio de Janeiro entre 1930 e 1935. Esses filmes estrearam em maior número nas salas centrais, nos grandes cinemas lançadores e os primeiros a fazerem a conversão para o sonoro na capital, como afirma Freire (2012b): o Pathé Palace (cinco versões), da Marc Ferrez & Filhos; o Palácio Theatro (quatro versões), o Glória (quatro versões) e o Odeon (três versões), da Companhia Brasil Cinematográfica, de Francisco Serrador; e o Império (três versões), arrendado à Paramount. Em sua maioria, os cinemas da Companhia Brasil Cinematográfica exibiram versões em espanhol da MGM, enquanto no Pathé Palace foram lançadas mais versões da Fox.

O número de versões em espanhol exibidas em São Paulo foi bastante inferior: apenas sete, todas elas distribuídas também no Rio de Janeiro. A maior quantidade de versões foi lançada no Rio de Janeiro em 1930, mas, segundo indica o mapeamento de *O Estado de S. Paulo*, a primeira delas foi exibida em São Paulo somente em janeiro de 1931. Entre os lançamentos, destacaram-se o cinema Rosário, situado no imponente Prédio Martinelli e um dos cinemas mais luxuosos da cidade, e o Olympia, no Brás, com duas versões cada, entre 1931 e 1932. Os filmes em espanhol foram vistos em salas de primeira linha, como o Santa Cecília, da Companhia Brasil Cinematográfica de Serrador, e o Pedro II, que tinha sido aberto em 1930, e também em cinemas de bairro, como o São José, no Belém.

Os estúdios norte-americanos, como comentamos anteriormente, investiram em versões de filmes que poderiam ser feitos em internas, aproveitando os sets originais, e mais baseados em diálogos do que em ações (JARVINEN, 2012), por isso a predominância de comédias, comédias musicais e de melodramas entre as produções em língua espanhola. A partir de 1933, momento em que a dublagem passou a ser mais adotada para os mercados externos, a realização de versões decaiu, em detrimento dos filmes originais em língua espanhola, com destaque para os musicais da Paramount e da Fox. O período 1935-1939 foi marcado por filmes de estúdios independentes, distribuídos pelas majors. A partir de 1936, eles representaram 100% da produção norte-americana em espanhol.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERES JÚNIOR, J. “Representando a América Latina por meio da arte pré-colombiana: a semântica estrutural e histórica da alterização”. *REALIS*, v.7, n. 1, 2017, p.11-41.
- _____. “Spanish America como o outro da América”. *Lua Nova Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n. 62, 2004.
- FREIRE, R. L. “A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930”. *Significação*, São Paulo, v. 40, n. 40, 2013, p. 29-51.
- _____. “A febre dos sincronizados: os primeiros meses da exibição de filmes sonoros no Rio e em São Paulo em 1929”. In. SOUZA, G. et al (orgs.). *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*. São Paulo: Socine, 2012a. 2v, p. 247-264.
- _____. “Truste, músicos e vitrolas: a tentativa de monopólio da Western Eletric na chegada do cinema sonoro ao Brasil e seus desdobramentos”. *IMAGOFAGIA*, n. 5, 2012b.
- GUNCKEL, C. *Mexico on main street: transnational film culture in Los Angeles before World War II*. New Jersey: Rutgers, 2015.
- _____. “The War of the Accents: Spanish language Hollywood films in Mexican Los Angeles”. *Film History*, v. 20, n. 3, 2008, p. 325-343.
- HEININK, J. B.; DICKSON, R. G. *Cita en Hollywood: antología de las películas norteamericanas habladas en español*. Bilbao: Mensajero, 1990.
- JARVINEN, L. *The rise of Spanish-language filmmaking: out from Hollywood’s shadow, 1929-1939*. New Jersey: Rutgers, 2012.
- KING, J. “O cinema latino-americano”. In. BETHELL, L. (org.). *História da América Latina vol. VIII - A América Latina após 1930: ideias, cultura e sociedade*. São Paulo: Edusp, 2011.
- RICHARD, A. C. *The Hispanic image on the silver screen: an interpretive filmography from silents into Sound, 1898-1935*. Westport: Greenwood, 1992.
- RIOS-BUSTAMANTE, A. “Latino participation in Hollywood: 1911-45”. In. NORIEGA, C. A. (org.). *Chicanos and film: representation and resistance*. Minneapolis: University of Minnesota, 1992, p. 19-28.
- SAID, E. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SIMÕES, I. F. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: PW/Secretaria Municipal de Cultura/Secretaria Estadual de Cultura, 1990.
- VINCENDEAU, G. “Hollywood babel: the coming of sound and the multiple-language versions”. In. H., Andrew; MALTBY, R. (orgs.). “*Film Europe*” and “*Film America – cinema, commerce and cultural exchange 1920-1939*”. Exeter: University of Exeter, 1999, p. 207-224.

NOTAS SOBRE A AUSÊNCIA: UM DIÁLOGO ENTRE *A AVENTURA* (1960), DE ANTONIONI E *SEM AMOR* (2017), DE ZVYAGINTSEV¹

*NOTES ON ABSENCE : A DIALOGUE BETWEEN THE ADVENTURE
(ANTONIONI, 1960) AND LOVELESS (ZVYAGINTSEV, 2017)*

77

Henrique Codato²

RESUMO Este trabalho propõe colocar em diálogo os filmes *A Aventura* (*L'Avventura*, 1960), de Michelangelo Antonioni, e *Sem amor* (*Nelyubov*, 2017), de Andrey Zvyagintsev, a partir de uma perspectiva comparativista, pensando em questões formais e narrativas provocadas pelo desaparecimento de um dos personagens da cena, enigma que atravessa as duas obras. Por meio dos signos da ausência e da errância, interessa-nos refletir sobre as articulações entre o visível e o invisível construídas pelos cinemas moderno e contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE ausência; cinema; Antonioni; Zvyagintsev

ABSTRACT *This paper proposes to analyze the films The Adventure (L'Avventura, Michelangelo Antonioni, 1960) and Loveless (Nelyubov, Andrey Zvyagintsev, 2017) from a comparative perspective, reflecting on some formal and narrative issues that emerge from the disappearance of one of the characters of the story/the scene, enigma that strikes both films. Considering absence and wandering as major signs, we intend to verify how visibility and the invisibility are articulated in modern and contemporary cinemas.*

KEYWORDS *absence; cinema; Antonioni; Zvyagintsev*

1 Ainda que o texto tenha sido retrabalhado, sua primeira versão foi apresentada no Seminário Temático "Cinema Comparado", do XXII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema – SOCINE.

2 Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, é docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM/UFC) e do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade de Fortaleza (Unifor).

Este artigo propõe estabelecer um diálogo entre duas obras cinematográficas definidas pelo signo da ausência e pelo gesto da errância, alegorias - do homem, da sociedade, do cinema e de seu respectivo tempo histórico - no sentido que Ismail Xavier dá ao termo, na esteira de Walter Benjamin, ou seja, como um meio complexo de relacionar linguagem e história, “formas de construção elaboradas, nas quais a história troca a evidência pela cifração” (CORDEIRO, 2015, p. 35). Referimo-nos, precisamente, aos filmes *A Aventura* (*L’Aventura*, 1960), de Michelangelo Antonioni, marco do cinema moderno, e *Sem Amor* (*Nelyubov*, 2017), a mais recente produção do cineasta russo Andrey Zvyagintsev. Considerando questões tanto formais quanto narrativas provocadas pelo desaparecimento de um dos personagens da cena/da história filmada, enigma que anima ambos os filmes, propomos relacioná-los, cotejá-los, e, nesse fazer, desenvolver possíveis articulações entre o visível e o invisível construídas pelos cinemas moderno e contemporâneo.

No posfácio de seu livro *A Rampa*³, o crítico e ensaísta francês Serge Daney (2007) aponta uma espécie de embate entre estes dois *tipos* de cinema que culmina em um rearranjo de forças. Para ele, o cinema contemporâneo, preocupado em subverter e desafiar certas características do cinema moderno, transforma-se em “uma provocação sem objeto, em um luto sem fim”, fazendo do moderno “um modelo vazio, uma vaga nostalgia”. Para Daney, tal litígio vem marcar o fechamento de um ciclo que faz com que a arte cinematográfica se volte para suas origens, aproximando arcaico e pós-moderno. “O que vemos hoje?” e “o que acontece à forma do cinema?” são as perguntas lançadas pelo autor no final de seu texto; elas servem aqui, igualmente, como norte para o desenvolvimento de nossas reflexões (DANEY, 2007, p. 236)⁴.

UMA AVENTURA DE DESVENTURAS

Em 1960, durante a 13ª edição do Festival de Cinema de Cannes,

3 Lançado originalmente em 1983, trata-se da reunião dos textos escritos por Daney para a revista *Cahiers du Cinéma* entre os anos de 1970 e 1982.

4 A citação ao texto de Daney, desmembrada no corpo do texto, no original em francês é: *Le cinéma ‘classique’ est aujourd’hui un modèle vide et une vague nostalgie. “Le cinéma ‘moderne”, une provocation sans objet et un deuil sans fin (...) Car que voyons-nous aujourd’hui? Qu’arrive-t-il à la forme cinéma?.* Tradução nossa.

Michelangelo Antonioni lança seu filme *A Aventura*, história de Anna (Léa Massari) e Sandro (Gabriele Ferzetti), jovens namorados em crise, que partem em um cruzeiro pela região da Sicília⁵, em companhia de um grupo de amigos burgueses. Durante a viagem, ao aportarem em Lisca Bianca, uma das menores entre as chamadas Ilhas Eólias, Anna desaparece, e seu misterioso sumiço acaba por aproximar Sandro de Claudia (Monica Vitti), melhor amiga da moça, com quem o jovem arquiteto passa a viver uma intensa, porém instável história de amor, assombrada pelo fantasma de Anna. Assim, entre paixão e ressentimento, culpa e resiliência, o filme estende o drama vivido exteriormente para o interior dos dois personagens, lançando-os em uma situação de absoluta deriva, a navegar de um lugar a outro, de uma ilusão a outra, absolutamente reféns do desejo que os consome.

Filme sobre a ausência, o vazio e a incomunicabilidade, *A Aventura* esconde em sua neurastenia um mal-estar invisível e impalpável que desliza pela narrativa desde seu início, mas que se agrava, com notável intensidade, a partir do desaparecimento de Anna, aos vinte e poucos minutos de filme, depois de uma discussão banal com o namorado sobre seu futuro amoroso. Para o crítico italiano Cosmo Vitelli (2004), é como se a protagonista estivesse “abandonada à sua própria sorte, relegada às margens do filme⁶”, condenada a habitar seu fora de campo, por assim dizer. Desse modo, numa última imagem, acompanhamos a personagem, de costas, assistindo Sandro deitar-se sobre o solo rochoso da ilha e adormecer (Fig. 1). Por meio de uma justaposição, outro plano vem fundir-se ao primeiro (Fig. 2), mostrando, dessa vez, a imagem de um rochedo que divide a tela pela metade, e, bem de longe, atravessando a tela, um barco se distancia das margens da ilha, rumo, justamente, ao fora de campo (Fig. 3). Estaria Anna neste barco? Para onde teria ela ido?



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Fonte: Reprodução de frames do filme *A aventura*

Alfred Hitchcock já havia feito um filme em que a personagem que dá nome à obra - *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940) - nunca aparece em cena, apesar de sua onipresença na memória, nas fantasias e no discurso dos outros personagens. Em *Psicose* (*Psycho*, 1960), outra obra emblemática de Hitchcock, Marion Crane, personagem de Janet Leigh, também desaparece de cena, embora conheçamos,

desde sempre, o trágico destino da moça. No entanto, como defende Pascal Bonitzer (*apud* CHATMAN; FINK, 1989), o gesto de Antonioni parece ser de outra ordem: Anna desaparece tanto fisicamente (sua imagem se volatiliza, se dissipa do campo filmado) quanto metafisicamente (do espírito das personagens, do espectador), promovendo, assim, um rompimento com as regras da dramaturgia clássica, uma vez que, sem prévio aviso ou posterior explicação, a heroína da história some para nunca mais reaparecer em cena, transformando o filme em “uma reflexão sobre a desordem do homem face ao tempo que passa” (BONITZER *apud* CHATMAN; FINK, 1989, p. 215-218).

Emblemático no que se refere à consolidação de um cinema dito moderno, premiado como o melhor filme pelo júri oficial, ainda que *a priori* incompreendido pela crítica especializada, é fato que a importância de *A Aventura* repousa, igualmente, nas inovações de linguagem que o filme propõe, como o uso recorrente da profundidade de campo, de falsos *raccords* e de enquadramentos imprecisos ou incomuns, marcados pela errância dos personagens dentro do quadro, registrados em variadas escalas de planos, de frente, de costas ou em posições inusuais que, às vezes, tornam difícil qualquer tentativa de percepção mais organizada do espaço da cena por parte do espectador.

Segundo o próprio Antonioni (1992), a obra esboça uma imagem paradigmática do homem do pós-guerra, dividido entre um *geocentrismo* que ainda o faz o umbigo de todas as coisas, o centro do universo, e um *heliocentrismo*, que o reduz a uma angustiante e miserável insignificância; entre um passado que se quer (mas não se consegue) esquecer, uma velha e obsoleta moral fundamentada na culpa, que se quer (mas, de novo, não se consegue) expurgar, e um futuro auspiciosamente incerto, que aposta todas as suas fichas no triunfo do progresso tecnológico industrial.

Tais contradições são notáveis nos diálogos inconclusos e pulverizados de seus personagens, com perguntas que nunca são exatamente respondidas, mas configuram-se também como matéria fílmica, presentes na composição de alguns planos do filme cuja geometria calculada parece querer sublinhar a pequenez do homem em oposição à grandeza da natureza ou da arquitetura que o cerca (Figs. 4 e 5). Podemos mencionar, ainda, a sequência que mostra o carro de som da Telefunken - marca popular alemã de aparelhos de rádio e de televisão - irromper pelas estreitas ruas da cidadezinha de Noto, no sul da Itália, para anunciar a chegada do rádio portátil na região (Fig. 6), também tema da anedótica conversa entre o casal de adolescentes que Claudia e Sandro espionam no trem enquanto buscam por Anna. “O que vem antes para você? O amor ou a música”, pergunta o rapaz, tentando conquistar a jovem. “A música, é claro. Uma

noiva você tem que procurar, mas um rádio pode ser comprado”, responde ela. Aliás, uma das únicas perguntas no filme todo para a qual se tem alguma resposta.



Figura 4



Figura 5



Figura 6

Fonte: Reprodução de frames do filme *A aventura*

Assim, em meio a uma crise de ordem subjetiva, situada em um mundo fragmentado, marcado pelo terror das duas grandes guerras e pelas profundas transformações sociais por elas acarretadas, sem saber muito bem onde depositar suas crenças, seus valores e sua moral, a humanidade reage mal, encontrando-se “doente de Eros” (ANTONIONI, 1992)⁷, desprotegida, abandonada, esmagada pelo peso de sua humanidade e de seus sentimentos, destinada a vagar, perpetuamente, no deserto de seu próprio desejo. Sobre *A Aventura*, diz o diretor:

Eu me interrogava: o que, neste momento, é urgente de ser examinado, podendo se tornar objeto de minhas narrativas, de minhas histórias e de minha imaginação? Parecia-me que não era mais tão importante enfatizar a relação dos personagens com seu meio⁸, mas, sim, dedicar-se ao próprio personagem, demorar-se sobre sua intimidade, buscar reconhecer, em meio a todos esses terríveis acontecimentos - a guerra, o pós-guerra, e tudo aquilo que eles produziram e ainda produzem em nós -, os sintomas de sua evolução, entender de que modo sua psicologia e seus sentimentos foram afetados, e, talvez, quem sabe, entender também como eles transformaram a moral desses indivíduos (ANTONIONI, 1992, p. 52).⁹

O tédio e a inércia nos quais mergulham o filme e com ele seus personagens - jovens hedonistas, que buscam no prazer uma forma de esquecer a culpa pela futilidade de suas vidas; burgueses decadentes que viajam, flanam, flertam, bebem, jogam cartas, pintam e (com frequência) se lamentam - revela algo de uma ambiguidade característica da moral burguesa (da época), intelectualizada e esclarecida, leitora voraz de Freud e Marx, mas, paradoxalmente, também conservadora e arrivista, sendo a principal responsável pelo financiamento do regime fascista na Itália e nazista na Alemanha, por exemplo.

De fato, a alienação e o vazio existencial, características predominantes no drama

moderno, são também elementos centrais nas obras de alguns pensadores da esquerda francesa no período entre guerras, como Jean-Paul Sartre (*A Náusea*, 1938), Simone de Beauvoir (*A convidada*, 1944) e Albert Camus (*O Estrangeiro*, 1942), e tornam-se temas ainda mais relevantes para uma série de produções literárias mundiais do pós-guerra, como *Bonjour Tristesse* (1954), de Françoise Sagan, *O Tédio* (1960), do italiano Alberto Moravia, e *Revolutionary Road* (1961), do estadunidense Richard Yates. No filme, quando o pai de Anna se junta ao grupo nas buscas pela filha desaparecida, Claudia entrega ao homem dois livros que a moça trazia em sua bagagem: A Bíblia Sagrada – que, para o progenitor, é motivo para crer que Anna não atentaria contra a própria vida, e *Suave é a Noite* (*Tender is the Night*, 1934), de F. Scott Fitzgerald, obra que conta a história de um triângulo amoroso burguês e da decadência moral enfrentada pela sociedade norte-americana após a crise econômica de 1929.

Como defende Vitelli (2006), se no cinema hollywoodiano tradicional os personagens se constroem e se revelam a partir e através da narrativa fílmica, no caso do cinema de Antonioni, cabe aos protagonistas a tarefa de construir a narrativa, na medida em que ela é tributária unicamente de seu vaivém no espaço da cena e daquilo que suas figuras humanas permitem revelar ou insistem em esconder. Ao contrário daquilo que se espera de uma história centrada no desaparecimento, Antonioni desloca a dramatização em nome da *contemplação*, e resiste ao impulso de explicar ou justificar ao espectador qualquer ação ou reação de seus personagens. “A ele [o espectador] de se virar sozinho e tentar decifrar esses seres errantes, que vegetam em um mundo absurdo, cheio de ilusões - o nosso próprio mundo” (VITELLI, 2006)¹⁰.

DA FALTA DE AMOR AO AMOR DA FALTA

Quase sessenta anos depois, em 2017, é a vez de *Sem Amor* (*Nelyubov*, 2017), do russo Andrey Zvyagintsev, ganhar o prêmio de melhor filme por parte do júri oficial da Edição de número 71 do Festival de Cannes. Pesadelo intimista e perturbador, o longa conta a história de Boris (Alexey Rosin) e Zhenya (Maryana Spivak) que, apesar de separados, continuam a morar no mesmo apartamento com o filho de 12 anos, Aliocha (Matvey Novikov), à espera de um futuro comprador para o imóvel. A relação do casal é absolutamente tumultuosa, com direito a discussões acaloradas, rompantes violentos, gritos, ofensas e desagravos, enquanto o garoto sofre em silêncio com a situação abusiva imposta

¹⁰ No original: A lui de se débrouiller, à lui de déchiffrer ces figures humaines sans repères qui végètent dans un monde absurde, pétri d'illusions - le notre. Tradução nossa.

pelos progenitores.

Assim, não há espaço possível para o pequeno Aliocha, nem na vida da mãe, que conta em breve se mudar para o sofisticado *loft* de seu amante, um empresário de meia-idade, nem do pai, que ao engravidar a jovem namorada, se vê pressionado a fundar com ela uma nova família. Após ouvir uma discussão dos dois em relação à decisão de enviá-lo para um internato, Aliocha, então, desaparece, e sua ausência, notada apenas 36 horas depois, faz com que o filme se transforme num degradado e complexo retrato psicológico da sociedade (russa) contemporânea, para a qual o egoísmo e o individualismo servem tanto de filosofia, como de razão.

Apesar de referir-se mais propriamente a Rússia, seu país natal, Zvyaginstev (apud APPELYARD, 2018) defende o inegável caráter universal de *Sem Amor*, uma vez que, para seu diretor, o filme aborda questões e dilemas que atravessam o gênero humano, são próprios à natureza humana. Com um olhar clínico, quase asséptico, mas, igualmente, repleto de dolente poesia, atento à composição de cada plano - e eles tendem a durar, dilatando-se no tempo da projeção, no mais das vezes, sem função narrativa precisa -, o diretor coloca em cena a total falência das relações humanas e dos laços afetivos por meio do colapso coletivo do indivíduo, mostrando uma sociedade patologicamente dependente da tecnologia (celulares e telas de toda ordem são elementos onipresentes no filme), marcada pelo enfraquecimento das instituições - do Estado, da polícia, da escola e da própria família - e pelo acirramento de um discurso ultrarreligioso (representado pelo patrão fundamentalista ortodoxo de Boris, que não aceita funcionários divorciados ou separados em sua empresa) e autoritário (o filme termina com imagens de um telejornal que noticia a intervenção militar russa na Ucrânia). *Sem Amor* compõe, pois, “o retrato impiedoso de uma sociedade moderna e egoísta, soterrada de informação, na qual avançam os indivíduos, de cabeça baixa, sem querer se interrogar sobre suas próprias falhas”¹¹, como bem descreve o crítico Benoit Pavan (2017) na apresentação oficial do filme feita para o sítio da internet do Festival de Cannes.

Ao enfatizar ao extremo o caráter hedonista da sociedade contemporânea, alimentada pelo espetáculo e pelo culto do eu - a onipresença do telefone celular no filme é notável nesse sentido -, o diretor faz com que a narrativa se esvazie à medida que avança, transformando cada plano do filme em um reflexo vertiginoso de si mesmo, enquanto os violentos insultos, os constrangedores silêncios e não ditos operam, por sua vez, como ecos redundantes dos protagonistas que, ensimesmados, parecem não ter nada a dizer uns aos outros.

¹¹ No original: *Loveless takes a pitiless look at the intense egoism of a modern society overflowing with information, through which individuals keep their heads down, unwilling to examine their own flaws*. Tradução nossa.

O desaparecimento de Aliocha não se converte em alívio ou fonte de libertação para os pais, mas torna-se, ao contrário, motivo de ainda mais frustração e dor. Ele acontece em meio a uma sequência aparentemente banal, que mostra o menino preparando-se para a escola após uma breve discussão com Zhenya, durante o café da manhã, em que o vemos chorar. Enquanto a mulher, um tanto enfasiada, divide-se entre a tela de seu celular e a louça na cozinha, um corte nos desloca para a sala e vemos Aliocha, que entra abruptamente no campo filmado e começa a vestir-se para partir. A câmera o filma de costas, mas captura seu reflexo frontal no espelho, promovendo, assim, uma duplicação de sua imagem na cena.

Outro corte nos conduz para fora do enclausurante apartamento, mais precisamente para o corredor do imóvel, onde vemos, em profundidade de campo, o menino abrir a porta de casa e sair apressado (Fig. 7), ao mesmo tempo em que uma suposta vizinha, filmada em primeiro plano, também deixa seu respectivo apartamento. A senhora passa lentamente pela câmera e cruza o quadro, saindo pela esquerda, ao passo que Aliocha, inversamente, atravessa a cena pela direita e desce as escadas, ligeiro, fazendo com que a câmera o acompanhe, em *plongé* (Fig. 8).



Figura 7



Figura 8

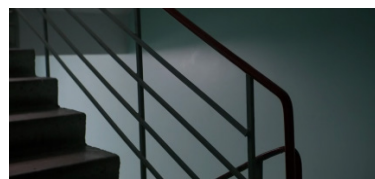


Figura 9

Fonte: Reprodução de frames do filme *Sem amor*

Um novo corte advém e estamos agora no andar de baixo. A câmera aguarda Aliocha, que entra em cena pela parte superior esquerda do quadro, passando apressadamente diante da máquina, como fizera na sequência anterior. Como se magnetizada pelo corpo do garoto, a câmera faz menção de querer segui-lo; agita-se um pouco, mas, logo, se detém. Alheio ao olhar que o registra, Aliocha avança e deixa o campo filmado ao descer um novo lance de escadas, caminhando em direção ao fundo do plano, até entranhar-se na escuridão e desaparecer por completo. A câmera, por sua vez, continua a filmar o vazio, mas, lentamente, vai fechando seu foco no corrimão das escadas, como se ali espreitasse algo impalpável, invisível, provocando no espectador uma sensação de premente ameaça.

Tomadas semelhantes acontecem outras vezes no filme, seja para registrar um determinado personagem - como acontece logo no início do filme, quando

acompanhamos Aliocha sair da escola e voltar para casa em meio à floresta -; a janela de uma sala de aula desabitada; as árvores nuas de uma floresta invernal; o cartaz com a foto do garoto desaparecido; o austero prédio da escola; ou, ainda, os escombros de um antigo edifício do governo soviético, quiçá uma metáfora visual para o fim do regime socialista e da União Soviética. É como se Zvyagintsev, por meio desse deslocamento lento e contínuo do olhar, convocasse o espectador a buscar algo para além daquilo que a imagem pode abarcar. Curiosamente, notemos que, em *A Aventura*, Antonioni se utiliza do mesmo procedimento para filmar a basílica - todavia, fechada - que Claudia e Sandro param para visitar a caminho da cidade de Noto. Construída no sistema *Cassa per Il Mezzogiorno*¹², a arquitetura moderna do santuário é a perfeita antítese das igrejas barrocas que visitaremos nas sequências que se seguem.

A exemplo de Antonioni, Zvyagintsev também se utiliza da grandeza da arquitetura e da vastidão da natureza para fazer ver, em contraste, a pequenez e a solidão do homem (Figs. 10 e 11). As locações internas, notadamente os apartamentos que servem de cenário para o drama, são filmadas de maneira um tanto opressora e geometrizarante, como se estivéssemos aprisionados nesses espaços. Há, contudo, sempre uma porta ou uma janela em cena, que, mesmo que fechadas, conduzem nosso olhar - ou aquele dos personagens - para fora do campo filmado. Ou, então, um espelho, outro objeto bastante recorrente no filme, que duplica o que vemos em cena. Com efeito, esses motivos permitem que o diretor construa alegorias visuais que exploram os limites entre o dentro e o fora, as fronteiras entre a transparência e o reflexo, entre aquilo que se mostra e o que se sente.

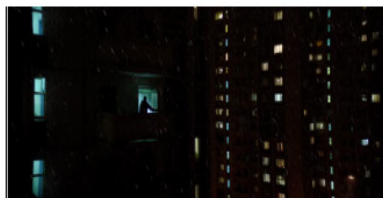


Figura 10



Figura 11



Figura 12

Fonte: Reprodução de frames do filme *Sem amor*

É capital a influência que a pintura e a literatura assumem na composição do cinema de Zvyagintsev, com elementos que se fazem presentes desde seus primeiros trabalhos¹³. É recorrente, por exemplo, a construção de planos que se assemelham

¹² Trata-se de um fundo criado nos anos 1950, pelo governo italiano, para financiar o desenvolvimento industrial, social e econômico do sul da Itália, região notadamente mais pobre do país.

¹³ Pensamos aqui, especialmente, no filme *O Retorno* (*Vozvrashcheniye*, 2003), em que é possível vermos esse recurso repetidas vezes, com destaque para uma belíssima transposição do quadro *Cristo Morto*, de Andrea Mantegna (1475-78).

a obras da pintura clássica mundial, seja utilizando-se explicitamente da técnica do *tableau vivant*¹⁴, seja de forma menos óbvia, articulando elementos cênicos de modo a elaborar uma determinada ambientação, semelhante àquela presente no quadro que lhe interessa reproduzir. O formalismo de suas obras é certamente comparável àquele do também russo Andrei Tarkovsky, cujos trabalhos cinematográficos servem de confessa fonte de inspiração para Zvyagintsev. Aliás, o protagonista de um dos filmes mais emblemáticos de seu conterrâneo, com o qual *Sem Amor* parece manter certa intertextualidade¹⁵ - justamente, *O Espelho* (*Zerkalo*, 1975) - também se chamava Aliocha. Teria sido a escolha do nome do garoto que some uma homenagem de Zvyagintsev ao narrador invisível do filme de Tarkovsky¹⁶?

86 Nome popular entre os russos, Aliocha é, igualmente, o nome de um dos irmãos Karamazov, o mais novo deles, personagem relacionado ao aspecto metafísico da obra, que se afasta da família para dedicar-se à vida religiosa, fazendo oposição direta a Ivan, o ditador. Sabemos que a falência e a dissolução da célula familiar são o tema preferido de uma larga tradição de escritores, de Fiódor Dostoiévski a Anton Tchekhov, passando por Maxim Gorky, autores que colocam a moralidade de seus personagens como elementos centrais do romance russo moderno. Nesse sentido, *Sem Amor* - que mostra não apenas a relação deteriorada entre Aliocha e os pais, como também a relação absolutamente conflituosa que a detestável mãe de Zhenya (Anna Gulyarenko) mantém com a filha -, junto com *Elena* (2011) e *Leviatã* (2014), são filmes que seguem essa mesma tradição, na medida em que revelam, cinematograficamente, que o drama familiar é inseparável da trama social. Finalmente, ao filme de Zvyagintsev fazem eco as palavras do irmão-ditador do livro de Fiódor Dostoiévski, Ivan Karamazov:

(...) em toda a face da terra não existe absolutamente nada que obrigue os homens a amarem seus semelhantes, que essa lei da natureza, que

14 *Tableau vivant* (ou "pintura viva", em português) é uma técnica artística na qual um grupo de pessoas, atores ou modelos, reencena quadros clássicos por meio da dramatização da cena representada. Tornou-se uma iniciativa bastante comum no teatro do século XIX, e, com o passar do tempo, é empregada também na fotografia, no cinema, na televisão e na videoarte.

15 Aliocha, o narrador-protagonista do filme de Tarkovsky, nunca é visto em cena, ainda que sua voz *off* (que é, de fato, a voz do diretor) conduza todo o desenrolar da narrativa.

16 Em busca de referências literárias que incidam na obra de Zvyagintsev, poderíamos relacionar os nomes dos pais do garoto, Boris e Zhenya, ao escritor russo Boris Pasternak, prêmio Nobel de literatura e perseguido político por suas ideias antirregime, e sua personagem Zhenya Luvers, protagonista de uma de suas primeiras novelas, justamente *A adolescência de Zhenya Luvers* (1924), que conta a difícil passagem da infância para a adolescência de uma jovem antes da instalação do regime comunista na Rússia.

reza que o homem ame a humanidade, não existe em absoluto e que, se até hoje existiu o amor na Terra, este não se deveu a lei natural mas tão-só ao fato de que os homens acreditavam na própria imortalidade. (...) destruindo-se nos homens a fé em sua imortalidade, neles se exaure de imediato não só o amor como também toda e qualquer força para que continue a vida no mundo. E mais: então não haverá mais nada amoral, tudo será permitido (...) para cada indivíduo particular, por exemplo, como nós aqui, que não acreditamos em Deus nem na própria imortalidade, a lei moral da natureza deve ser imediatamente convertida no oposto total da lei religiosa anterior, e que o egoísmo, chegando até ao crime, não só deve ser permitido ao homem mas até mesmo reconhecido como a saída indispensável, a mais racional e quase a mais nobre para a situação (DOSTOIEVSKI, 2008, p. 109).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eis que chegamos ao final de nosso artigo. Nele, buscamos cotejar dois filmes certamente bem diferentes um do outro, distantes no tempo, mas próximos tanto na temática que exploram - a ausência, o desaparecimento de um de seus protagonistas - quanto na iniciativa que ensejam - captar algo da sensibilidade e da subjetividade humanas; fazer ver as paixões que habitam o homem; entender como o espírito de uma época pode ser inscrito cinematograficamente. Se o cinema moderno confronta uma visão totalizante e ordenada de mundo, tributária do modelo clássico de narrativa, ao colocar em cena um mundo desdramatizado, esvaziado, sinalizado pela multiplicidade de pontos de vista e por uma espécie de curto-circuito entre a imagem e a representação, certas produções do cinema contemporâneo, por sua vez, parecem se empenhar em - ao menos sob certa ótica - reabilitar a centralidade do drama e apostam na complexidade da escritura fílmica como forças motrizes na relação que almejam construir com o espectador.

De fato, o desaparecimento é um signo chave para ambas as obras, mas não no sentido dramático, de antecipar ou retardar o desenrolar das ações, tal como ocorre habitualmente nas narrativas cinematográficas de suspense, por exemplo. No filme de Antonioni, um dos mestres do cinema moderno, o sumiço da protagonista vem provocar o colapso da narrativa, que se torna mais flutuante e vacilante à medida que a história avança, relegando ao olhar do espectador um lugar à deriva, acompanhando, sem muita escolha, o ir e vir inconstante dos corpos pelo espaço da cena. Anna, a protagonista, aquela cuja imagem, registrada em plano americano, inaugura o filme, *se evapora*, se desmaterializa diante de nossos olhos em meio a uma fusão/superposição de planos, logo após uma discussão sobre a incapacidade de amar e ser amada. Como nos lembra Paul Virilio, a superposição era uma técnica do cinema

mudo relacionada, por analogia, ao aparte teatral (2015, p. 63)¹⁷. No entanto, nesse caso, tal justaposição de planos, mais do que revelar uma divagação por parte da protagonista, serve mesmo para colocar em cena sua desmaterialização.

Por entre esses dois planos, uma espécie de *entre-lugar* parece, então, se abrir; um espaço fronteiroço, de transição, onde o sentido e o olhar escorregam, tropeçam, falham, de algum modo. Como num passe de mágicas, sem prévio aviso ou traço de paradeiro, Anna, então, desvanece, desliza por essa brecha entreaberta, atravessa esse espaço imaterial e impalpável da imagem e abandona história e espectador. Nós nunca mais a veremos em cena, ainda que a presença de sua ausência, em maior ou menor medida, siga assombrando Sandro e Claudia ao longo de sua destarte frustrada aventura amorosa.

Zvyagintsev, por sua vez, nos coloca diante da imagem de uma humanidade sem alma, hedonista ao extremo, em que os indivíduos, infantilizados e frustrados, se encontram igualmente em absoluta deriva, mas vítimas de seu narcisismo perverso, soterrados nas ruínas de seus próprios reflexos, multiplicados por telas e espelhos de toda sorte. É nesse sentido que o formalismo opera na construção de *Sem Amor*, com inúmeras cenas em que o quadro se desdobra, se duplica ou se multiplica, por meio da presença recorrente de portas, janelas, espelhos e molduras no interior da cena que, ao serem enquadrados, provocam o efeito de um meta-quadro, de um quadro (o objeto registrado e aquilo que ele enquadra) dentro de outro quadro (a tela de cinema). Esse gesto desdobrado de enquadramento traz o olhar do espectador para o centro do plano, convoca-o para o fundo do campo filmado, lugar misterioso e obscuro, justamente para onde foge Aliocha.

De par com seu notável e deveras opressivo formalismo, que fornece ao filme um ar de pesadelo fantasmagórico, o filme de Zvyagintsev apresenta, igualmente, potentes dramaticidade e dramaturgia. Desde o início, é como se apenas nós, espectadores, vissemos de fato Aliocha; para seus pais, o menino sempre parecera invisível, sempre fora como um fantasma. Ao contrário do que se poderia esperar, longe de uma possível reaproximação ou reconciliação, o efetivo desaparecimento de Aliocha só faz agravar o ódio e a inimizade entre Boris e Zhenya. A frieza, o despreço, o conformismo, mas, também, uma espécie de recalçamento - dos afetos, dos pensamentos, do pranto, do grito, do gozo - traduzem o isolamento vivido pelos personagens, imersos em uma crescente tensão que, ao atingir seu limite, irrompe de forma bastante violenta,

17 Trata-se no momento em que um personagem se dirige ao público como se divagasse ou confabulasse consigo mesmo. O nome *aparte* se refere, justamente, ao distanciamento que o personagem toma da cena no momento em que confabula.

como nas sequências da visita do casal à mãe de Zhenya, ou do necrotério, para o reconhecimento do corpo encontrado na floresta.

O exercício de comparar estas duas produções, uma do cinema moderno, outra do cinema contemporâneo, nos permitiu perceber semelhanças, mas, também, diferenças; continuidades, bem como rupturas na elaboração de um sistema estético orientado pelo desejo de inscrever cinematograficamente o homem e o mundo, colocando em cena os dilemas de seu tempo e dando-os a ver ao espectador sob formas que não parecem mais responder às antigas fórmulas, ainda que elas, sem dúvida, estejam também ali presentes. É assim que gostaríamos de pensar o cinema e é dessa maneira que ele é entendido neste nosso exercício, um entre os inúmeros modos possíveis de construir relações entre esses dois filmes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPLEYARD, B. “Andrey Zvyagintsev interview: the Russian director on Loveless and making films under Putin”. *The Sunday Times*, 28 jan. 2018. Disponível em: <https://www.thetimes.co.uk/article/andrey-zvyagintsev-interview-russian-director-leviathan-loveless-putin-h0g7m6g65>. Acesso em: 07 de maio de 2019.
- ANTONIONI, M. “Les Maladies des sentiments”. *Cahiers du cinéma* n. 459, set. 1992, p. 51-60.
- BONITZER, P. “The Disappearance (on Antonioni)”. In: CHATMAN, S.; FINK, G. (orgs.) *L'avventura: Michelangelo Antonioni, Director*. New Jersey: Rutgers University Press, 1989, p. 215-218.
- CORDEIRO, R. “Paralelismos à parte: Termos de Comparação entre Roberto Schwarz e Ismail Xavier”. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, jan.-abr. 2015, p. 24-41.
- DANEY, S. *A Rampa*. *Cahiers du cinéma*, 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Os Irmãos Karamazov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: ed. 34, 2008.
- HOLDEN, S. “Antonioni’s Nothingness and Beauty”. *New York Times*, 4 jun. 2006. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2006/06/04/movies/04hold.html>. Acesso em 07 de maio de 2019.
- PAVAN, B. *Nelyubov (Loveless), portrait of a dehumanised society*. Texto oficial de apresentação do filme na 71ª edição do Festival de Cinema de Cannes, 2017. Disponível em: <https://www.marchedufilm.com/en/69editions/retrospective/2017/selection/competition-1>. Acesso em: 07 de maio de 2019.
- VITELI, C. *Critique de film: L'Avventura, de Michelangelo Antonioni*. Texto do catálogo oficial do DVD de *A Aventura*, 26 out. 2004. Disponível em: <http://www.dvdclassik.com/critique/l-avventura-antonioni>. Acesso em: 07 de maio de 2019.
- VIRILIO, P. *Estética da Desaparição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

- ANTONIONI, Michelangelo. *A Aventura*. Itália, 1960.
- HITCHCOCK, Alfred. *Rebecca, a mulher inesquecível*. Estados Unidos, 1940.
- _____. *Psicose*. Estados Unidos, 1960.
- TARKOVSKY, Andrei. *O Espelho*. Rússia, 1975.
- ZVYAGINTSEV, Andrey. *Sem Amor*. Rússia, 2017.

E SE FOSSE O CONTRÁRIO? NARRATIVAS CRUZADAS DE ENFRENTAMENTO À CULTURA DO ESTUPRO EM VIRGINIE DESPENTES

**WHAT IF IT WAS THE OPPOSITE? CROSS-NARRATIVES COPING RAPE CULTURE
IN VIRGINE DESPENTES**

Fernanda Capibaribe Leite¹

RESUMO Proponho, nesse artigo, uma reflexão relacionando o livro *Teoria King Kong* e o filme *Baise-moi*, escrito e codirigido, respectivamente, por Virginie Despentes, como dispositivos feministas de enunciação e enfrentamento da violência de sexo-gênero e de um sistema de poder que tolhe potências de mulheres e sexualidades dissidentes. Uma viagem em quatro seções, que tem por intuito perceber como a autora/diretora, baseada em suas próprias experiências de violência, o que inclui um estupro, reativa tal memória, recriando narrativamente cenas e situações. Para tanto, em ambas as obras, Despentes esgarça a cultura do estupro, a ressignificando, invertendo, desnaturando, sangrando. Reescreve sua história com a provocação: “e se fosse o contrário?”. Partindo de uma abordagem feminista, olho livro e filme como escritas de si e processos de “incorporação”. Penso, portanto, na correlação possível entre autorreferência e ficção, ligadas pelo fio condutor da mulher-escritora-realizadora-personagem.

PALAVRAS-CHAVE cultura do estupro, Virginie Despentes, feminismos

ABSTRACT *I propose, in this article, a reflection relating the book King Kong Theory and the film Baise-moi, written and codirected, respectively, by Virginie Despentes, as feminist devices of enunciation and confrontation of the gender-sex violence and of a power system which annuls women's potentialities, just as the ones from sexually dissident subjectivities. A trip in four sections, intended to perceive as the author / director, based on her own experiences of violence, which includes a rape, reactivates such memory, recreating narratively scenes and situations. To this end, in both works, Despentes rips out rape culture, resignifying, inverting, denaturing and bleeding it. She rewrites her story with the provocation: "what if it was the opposite?". From a feminist approach, I look at book and film as self-narratives and "embodying" processes. Therefore, I think of the possible correlations between self-reference and fiction, linked by the thread of the woman-writer-director-character.*

KEYWORDS *rape culture, Virginie Despentes, feminisms*

¹ Professora Adjunta do Departamento de Comunicação (DCOM/UFPE). Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM/UFPE).

1. EXPERIÊNCIA E CHOQUE EM DOIS TOMOS

É surpreendente que em 2006, enquanto um monte de gente desfila com minúsculos computadores de bolso, com câmeras fotográficas, com telefones, com agendas, com música, ainda não exista nenhum objeto que a gente possa enfiar na buceta quando sai para dar uma volta, algo que deixasse em pedaços o caralho do primeiro imbecil que tentasse se enfiar lá dentro sem permissão (DESPENTES, 2016, p. 40).

Cena de um filme: três personagens encontram-se num quarto de hotel, onde há o indicativo de que o sexo irá acontecer conjuntamente. Duas dessas pessoas iniciam a trama sexual enquanto a terceira em cena observa. Em dado momento, o da penetração, há uma discussão sobre o uso do preservativo. Uma das personagens insiste em usar, a outra recusa. Esse é o mote para a cena de violência que se desencadeia a seguir, até a morte de uma das personagens por espancamento. As imagens são explícitas, em relação ao sexo e à agressão.

Tal descrição não parece novidade dentre narrativas fílmicas já realizadas. Não identificando as personagens a partir de suas nomeações de sexo-gênero, é comum imaginarmos, por essa breve descrição de cena, que se trata de uma ação praticada por um homem contra uma mulher. Esse é o tipo de violência sexual ao qual estamos acostumadas/os nos cinemas. No entanto, em *Baise-Moi* (2000), das diretoras Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, a vítima é um homem, que esperava ter uma noite de sexo com as duas outras personagens, mulheres, tendo as conhecido num cassino. Elas, as agressoras, se irritam com sua insistência na proteção e quando ele tenta sair do quarto, é impedido e morto. Uma vez “generificadas” as personagens, a cena não parece mais tão comum.

Logo após seu lançamento, o filme foi proibido na França e, posteriormente, em diversos outros países, sob alegação de cenas de “pornografia e violência explícitas”². Temos, na relação filme-endereçamento, um dissenso: na proposta narrativa, há a inversão da lógica de ação, um enfrentamento às cenas que já nos habituamos a ler como “corriqueiras”, de violência sexual sofrida por mulheres, nos filmes e fora deles; na recepção de público, choque e repulsa, com alegação de uma ética coletiva que foi maculada, justamente porque apresentada na

2 Repercussão da proibição no Brasil, em matéria publicada no jornal Folha de S. Paulo, em 06/07/2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0607200018.htm>
Acesso em: 12/02/2019.

perspectiva invertida de gênero.

É partindo de tal contexto que venho abordar, nesse artigo, o enfrentamento da cultura do estupro através do referido filme. Para tanto, aprofundo na história que compõe os bastidores de *Baise-Moi*, de experiências vividas e relatadas publicamente por uma das diretoras, e estendo a análise para uma reflexão mais abrangente no que toca questões de sexo-gênero, intersectando temas como sexualidade, corporalidades “desviantes”, violência, cultura do estupro, feminismos e capitalismo. Além do filme *Baise-Moi*³ (dir. Virginie Despentes e Coralie Trinh Thi, 2000, 77 min.), tomo como partida para tal empreitada o livro *Teoria King Kong* (2016), escrito também por Virginie Despentes.

O intuito é perceber como a diretora/autora traz o sentido de desencaixe para as mulheres no contexto social onde a misoginia é naturalizada, cruzando sua experiência de violência sofrida com as elaborações narrativas que desenvolve posteriormente. Baseada em suas vivências, Despentes desafia seu/sua interlocutor/a, num jogo de constatação, enunciado e desvio da fábula no que toca à mística do masculino e seus sistemas de dominação. Desse modo, em ambas as obras mencionadas, ela põe em cena o contexto de naturalização da cultura do estupro, ao mesmo tempo em que o ressignifica, inverte, transborda, sangra, quando reescreve sua história com a provocação: “e se fosse o contrário?”. A diretora, assim, por via de uma reflexão feminista, “torce” a narrativa cinematográfica através de ações das personagens no filme.

Numa perspectiva cronológica, anos após a polêmica estreia do filme, ela revisita suas histórias vividas e as narra em *Teoria King Kong*, num enredo que traz um relato de si contado em perspectiva crítica. Nele, vem à tona sua experiência individual, através da qual Despentes expande a discussão a um contexto mais amplo, alude a um *éthos* coletivo e o confronta com a sua construção subjetiva: mulher, lésbica, *ex-puta*, punk. Na enunciação de sua corporalidade desviante, sendo o corpo entendido simbólica e materialmente, ela define:

King Kong encontra-se além da fêmea e além do macho. Esse ser está na encruzilhada entre o homem e o animal, o adulto e a criança, o bom e o mau, o primitivo e o civilizado, o branco e o preto. Híbrido, diante da obrigatoriedade do binário (DESPENTES, 2016, p. 92).

Como escritora, romancista e cineasta francesa, Despentes vem motivando sua ação política e pública através de uma postura de embate direto às naturalizações de lógicas de poder, sobretudo no que toca às questões de sexo-gênero. Sua trajetória

³ Traduzido em português como *Foda-me*, e em inglês inicialmente como *Rape me*, título recusado pelas diretoras e modificado para *Fuck Me*.

desmascara projetos de marginalização social desenhados em nome de um *status quo*, desvelando as estratégias de policiamento do obsceno a partir de gatilhos distintos. Sendo uma porta-voz da revolução sexual, experienciada pela “Geração X” e, ainda, questionadora do espaço velado e marginalizado da pornografia nos espaços públicos, Despentes transgride os limites da obscenidade. Como escritora ou cineasta, portanto, seu trabalho propõe simultaneamente uma crítica social e modelos de esgarçamento de um *éthos* moral. Suas personagens, assim, tendem a lidar com situações nos extremos, com violência em diversos níveis, com vícios e a ressignificação da própria ideia de degradação.

Motivada por tais enunciados, em livro e filme, é que venho pensar na correlação possível entre histórias de autorreferência e ficção, ligadas pelo fio condutor da mulher-escritora-realizadora-personagem Virginie Despentes. Pela exposição de sua vivência, o que aparece como questionamento central é a privação de uma “potência fundamental” para mulheres e corpos sexualmente dissentes, silenciados e repelidos num *éthos* social/coletivo de dominação masculina.

O autorrelato de Despentes, portanto, surge como resposta a tal contexto de privação, esse que, inevitavelmente, incide em violência contra subjetividades que não corporificam tal *éthos*. No caso da autora/diretora, o que a impulsiona a levar a cabo seu enfrentamento é ter conseguido publicizar um estupro coletivo que sofreu em Paris quando jovem (DESPENTES, 2016). Esse é o ponto de partida, para o livro, para o filme, para o desenrolar do relato de si mesma. Narrar o estupro é demarcar um lugar de abjeção. É marcar seu corpo como violado. A cultura do estupro define o ato como abominável, ao mesmo tempo em que cria meios de culpabilização das vítimas. Nomear o estupro, assim, é desafiar o sistema patriarcal, porque a memória do estupro é uma memória velada. É nesse sentido que, no livro, Despentes cria a sua autonarrativa nomeando sua experiência de ter sido estuprada.

De repente, freei meu pensamento: o que foi mesmo que eu fiz até agora? Nas raras vezes - na maioria delas, bêbada - em que quis falar sobre o assunto, será que eu disse a palavra? Nunca! Nunca nas raras vezes em que tentei contar o acontecido, contornei a palavra “estupro”: “agredida”, “enrolada”, “constrangida”, “um problema”, *whatever*... Enquanto não é nomeada, a agressão perde sua especificidade e pode se confundir com outras agressões, como ser roubada, ser detida pela polícia, ser presa, ou ser golpeada. Essa estratégia míope tem sua utilidade. Porque a partir do momento que se chama o estupro de *estupro*, todo o aparelho de vigilância feminino se coloca em andamento: você quer que fiquem sabendo sobre *isso* que te aconteceu? Você quer que todo mundo te veja

como uma mulher que foi vítima *disso*? E, de qualquer maneira, como você saiu *disso* viva, sem ser uma puta patenteada? Uma mulher preocupada com sua dignidade deveria ser morta. Minha sobrevivência é em si uma prova contra mim (DESPENTES, 2016, p. 32).

Após anos de silêncio, a autora/diretora passou a expor o episódio e o ressignificar, questionando a lógica do machismo e os processos de vulnerabilização para sujeitos diversos nele implicados. Recupero, desse modo, tais passagens do livro, onde ela narra o impasse entre nomear e silenciar o ocorrido, tão obscuro, ao mesmo tempo tão próximo. E as associa à forma como tal situação é recontada ficcionalmente no filme.

2. O RELATO DE SI E O DEFRONTAR-SE COM O ÉTHOS COLETIVO

O ato de relatar a si mesma/o implica em lidar, por um lado, com nossos anseios, desejos e arbítrios individuais e, por outro, com um senso de compartilhamento inevitável com o entorno, numa temporalidade e contexto específicos (BUTLER, 2015). Nessa articulação, o “eu vivi” do indivíduo também está atrelado a uma moral que incide sobre ele. Um *éthos* coletivo, assim, não é compartilhado espontaneamente, mas, ao contrário, representa uma imposição. Ou seja: “[...] só pode impor sua pretensão de comunidade por meios violentos. Nesse sentido, o *éthos* coletivo instrumentaliza a violência para manter sua aparência de coletividade” (BUTLER, 2015, p.7). Assim, a história própria do “eu” é também a história de um conjunto de relações, baseadas em pedagogias de normatividade. Quando pomos em curso um autorrelato, começamos conosco, mas vamos sendo atravessadas/os pelas implicações de uma temporalidade social que está além de nossa própria narratividade. Como? Na forma de embargos, de vergonhas, dos estatutos de silêncio. Da indagação do outro: “foste tu?” (BUTLER, 2015).

Quando Despentes (2016) narra o estupro sofrido, ela aciona também as interdições de silenciamento que são impostas violentamente pelo *éthos* coletivo, pois tal dimensão acolhe a cultura do estupro. Desse modo, relatar sua história a partir do estupro, torná-lo público, é também acionar criticamente tal *éthos*. E, indo além, significa esgarçá-lo, denunciá-lo, desnaturá-lo. Na descrição da autora:

[...] o estupro é algo que pegamos e do qual não desvencilhamos nunca. Contaminadas. Até esse momento, achava que tinha lidado bem com o acontecido, que eu era casca grossa e que tinha mais o que fazer na vida do que deixar três caipiras me traumatizarem. No entanto, foi ao me dar conta de que via o estupro de minha amiga como um acontecimento a partir do qual nada mais seria como antes, que aceitei, de rebote, aquilo que nós mesmas

sentíamos. A ferida de uma guerra que se trava no silêncio e na obscuridade (DESPENTES, 2016, p. 31).

Tal ato de denúncia, portanto, traz consigo a abjeção em duplo sentido: a aversão social ao ato em si e o rechaço à vítima por tê-lo explicitado. Isso porque, num *éthos* conivente com a cultura do estupro, é previsto que tal acontecimento não saia do privado, e sua publicização deve ser castigada. É uma afronta, fere o *status* de um consenso. Como Butler (2015) postula, a ideia de um castigo comprova a existência de uma memória que, ao mesmo tempo, instaura o sentido de subjetividade e implica a alteridade: “o corpo tem uma história da qual não posso ter recordações” (BUTLER, 2015, p. 54).

96 Isso quer dizer que o relato como experiência individual tem algo que não pode ser capitulado. Primeiro, porque só temos condições de relatar a nós próprias/os, depois de inseridas/os numa teia de relações que interferem em nossas ações e nos modos “do agora”. Depois, e principalmente, porque muitos relatos são “velados” em consequência de experiências traumáticas vividas, que não queremos, conseguimos ou podemos acessar. “Há algo em mim e de mim do qual não posso dar um relato” (BUTLER, 2015, p. 56). Assim, quando ocorre de sermos impelidas/os a falar, trazer à tona, algum acontecimento desse tipo, acionamos uma memória indigesta, para nós e para o coletivo. Afinal, a cultura do estupro só existe porque também está vigente um contexto social de dominação que a instaura.

Em consonância com essa reflexão, Beatriz Sarlo (1998) afirma que a memória não é do passado, mas sempre uma experiência do presente. Sendo recapitulação, tem de lidar com os embargos implicados no ato de narrar-se, pois:

[...] o passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, de justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo, ou um lugar-comum (p. 9).

Quando o sujeito visa produzir sentido com a experiência, é reconhecido através de uma verdade trazida pela memória. Sarlo (1998) vai, então, colocar algumas questões que põem em confronto a firmeza do discurso e a mobilidade do vivido: como reconstruir uma experiência que passou? Que tipos de mecanismos acionamos para isso no presente? Que implicações esse ato narrativo tem para o sujeito da experiência? Experiências de um estupro nos deixam mudas.

Compõem aquelas que, numa ética de convívio, são simplesmente inomináveis. “Através do *éthos* coletivo, tendemos a refletir sobre nós mesmos através do medo e do terror. São esses sentimentos que nos tornam responsáveis em termos morais” (BUTLER, 2015, p. 12).

É nesse sentido que Sarlo (1998) atenta para o fato de que, sendo a memória um acionamento, no presente, de um relato narrado da experiência, uma vivência contada como memória será sempre conectada a acionamentos tanto voluntários quanto involuntários, no limiar entre aquilo do relato que é aberto e acessível e o que o relato tem de incomensurável. Nesse sentido, relatos provenientes de acionamentos da memória tendem a encaixar a experiência nos contextos possíveis que se colocam para que a narremos. Quando buscamos recriar, no presente, experiências de medo e terror como memória de um passado vivido, então, parece comum que tal ação seja permeada por embargos e nomações bloqueadas, deixando lacunas, vestígios, inacessibilidades, sob a égide de uma moral coletiva vigente.

[...] os personagens articulam grupos que podem se apresentar como mais ou menos favoráveis a independência de fatores externos a seu domínio. Essas modalidades do discurso implicam uma concepção do social e, eventualmente, também da natureza. Introduzem um tom dominante nas ‘visões de passado’ (SARLO, 1998, p. 12).

Se “medo e terror” são sensações que frequentemente impregnam nossos corpos de mulheres, o ato de narrar-se em circunstâncias como a de Despentes instaura uma potência revisionária: denunciando, como fundamentos de uma ética, processos de dominação e opressão, ela também reivindica reparação pela violência do *éthos* coletivo no que toca à sexualidade e às construções de gênero. Portanto, ao rasurar esse *status* compartilhado, através das reconstruções de sua própria história de violência sexual em livro e filme, Despentes deflagra o policiamento, a vigilância e o julgamento, ao mesmo tempo em que também põe em curso dinâmicas transformadoras. A fábula sempre pode mudar.

3. UMA NARRATIVA DE INVERSÃO: ESTUPRE-ME E EU TE MATO

Publicado primeiramente como romance, em 1993, e filmado sete anos depois, *Baise-Moi* (2000) tem como protagonistas duas mulheres com históricos e vidas separadas, Nadine⁴ e Manu⁵. Em comum, detêm, ambas, o sentido de inadequação, de desencaixe, no que toca às suas sexualidades e ambientes onde vivem. Nas histórias

4 Interpretada por Karen Bach.

5 Interpretada por Raffaëla Anderson.

que se intercalam no início do filme, Nadine é uma prostituta de luxo, que divide o apartamento com uma colega e se vê saturada das expectativas da mesma: a mulher demanda de Nadine um comportamento pudico, regrado, não vulgar e organizado. Nadine não é esta mulher, e não deseja sê-lo. Manu vive com seu irmão, que reproduz a conduta do patriarca. Ele a vigia, julga e pune. Age como provedor, constantemente cobrando dela que se encaixe nas probabilidades de uma mulher previsível: arranje um trabalho, pare de perambular pelas ruas com pessoas que são “má influência”, não se drogue.

Aos nove minutos de duração do filme, acontece uma cena de estupro. Manu e uma amiga, personagem coadjuvante, estão no parque, quando três homens aparecem e, à força, as levam para uma garagem. E as estupram. A amiga se desespera, grita e resiste, recebendo tapas e xingamentos como resposta, enquanto Manu permanece imóvel. Não há resistência, mas um ar de indignação resignada, expresso em seu semblante. Ela não reage. Duas amigas, *punks*, nomeadas como *junkies* pelas famílias e vizinhança. Três homens que as abordam. Em imagens, situação semelhante à vivida no relato de si que Despentes traz em *Teoria King Kong* (2016).

Na cena, após os agressores irem embora, a amiga, chorando, pergunta a Manu: “Como você pôde ficar imóvel e deixar que eles fizessem isso com você?”. Com dentes cerrados, mas numa expressão sem pânico, ela responde: “Eles já fizeram pior. Nós estamos vivas, não? [...] Eu não ligo para esses paus imbecis, já passei por merdas piores. [...] Eu não posso manter os paus fora da minha buceta. Não há nada de valor aí. É só um pau e nós somos só mulheres” (*Baise-Moi*, 2000, 12’30”). Manu está saturada. É a gota d’água.

Em paralelo, Nadine transborda em resiliência. Não suporta mais ver como sua colega de apartamento age mediada pela vigília e julgamento masculinista, esperando ser reconhecida e desejada pelos homens. Nadine segue sua rotina, assistindo a filmes pornô em casa e indo a encontros marcados com clientes. Em cena no quarto de hotel, num desses encontros, Nadine inicia o sexo com desdém. Plano fechado, o cliente vem beijá-la e ela vira o rosto. Deita-se com a cabeça para fora da cama. Vemos, em seguida, através dos olhos de Nadine a tela da TV de cabeça para baixo - câmera subjetiva - enquanto o cliente diz: “vou fazê-la gozar” (*Baise-Moi*, 2000, 14’47”). Mas ela despreza. Permanece com o mesmo olhar focado na tela da TV invertida, onde aparece um homem espancando uma mulher, imagem que se intercala com o plano fechado no rosto de Nadine.

Nessa cena, também a autorreferência descrita em *Teoria King Kong* (2016) emerge, no contexto em que a autora/diretora relata sua experiência como prostituta e rememora suas constatações, à época, de como os homens

demonstram fragilidade no sexo com *putas*, quando não precisam emular a mística do masculino que os cobra agir como superiores. Ela escreve, no livro, que foi através da prostituição que conseguiu ressignificar sua memória do estupro e se livrar da culpa por sempre ter sido uma mulher da rua, o que lhe imputava responsabilidade pelo estupro que sofreu (DESPENTES, 2016). Ao lançar um outro olhar sobre o imaginário degradado da prostituição, ela devolve, mais uma vez, ao *éthos* coletivo, sua própria moral, denunciando a hipocrisia que rege o discurso em torno da *puta*:

Não tememos que elas não sobrevivam, muito pelo contrário: temos medo que elas venham nos dizer que seu trabalho não é tão aterrorizante quanto parece. E não somente porque todo trabalho é degradante, difícil e exigente. Mas também porque muitos homens nunca são tão amáveis como quando estão com uma puta (DESPENTES, 2016, p. 56).

Voltando ao filme, de fato, na cena descrita, não é Nadine que se esforça em animar o cliente, mas o contrário. Por mais que possamos argumentar contra tal narrativa, a partir de índices de violência sexual cometida por homens contra trabalhadoras do sexo, é pertinente também pensar que essa outra leitura, apesar de coerente e possível, nunca vem à tona nos discursos que envolvem o imaginário da prostituição. De todo modo, na cena em questão, nem o esforço do parceiro em agradar Nadine parece amenizar seu tédio.

Dando sequência ao filme, em momentos sucessivos, Manu e Nadine se libertam. A primeira mata seu irmão, quando este reage à notícia do estupro com violência: inicialmente querendo matar os agentes da agressão e depois agredindo a própria Manu, chamando-a de *puta*. Manu atira no irmão e foge. Em sequência a essa cena, Nadine reage às acusações de sua colega de apartamento, quando esta a culpa, mais uma vez, pela sua inadequação. Nadine a mata sufocada. Os conflitos se intercalam e, com os dois assassinatos, está dado o ponto de virada do filme, quando ambas as personagens negam o *éthos* coletivo no que toca às questões de sexo-gênero, e passam a reivindicar para si o lugar da violência, não mais como as vítimas, mas agora como agentes. E se lançam ao mundo.

O encontro das duas protagonistas se dá numa estação. Elas se cruzam, se reconhecem em suas saturações e passam a se aventurar juntas numa espécie de *road movie* onde o mote é reagir violentamente contra a demarcação de poder dos homens, bem como exercer uma sexualidade livre, *transando* com quem se interessam pelo caminho. Permeadas pelo contexto de vingança, como sede de devolução das violências sofridas, as personagens se conectam, num jogo de sedução e cumplicidade de quem não mais está conivente com o que uma ética social espera delas. Elas rompem com a ética, estraçalham sua moral e deixam rastro de sangue

por onde passam.

Com essa virada, as diretoras invertem a lógica do desejo irascível e da agressividade incontrolável que funda a mística do masculino. O questionamento implícito na ação das personagens é: e se nós, mulheres, nos apropriássemos do lugar da agressividade como reação a um sistema no qual o patriarcado sustenta a lógica capitalista? E se resolvermos nos vingar? É a memória recriada num desejo de reação, uma vontade do *give it back*, numa experiência, ainda que ficcional, de espelhamento. E, assim, as personagens seguem sua viagem.

Despentes (2016) escreve que somos engendradas num círculo vicioso, onde a dupla inscrição da cultura do estupro nos embosca. Crescemos ensinadas a ter medo da violência sexual, como a pior que pode nos acontecer, ao mesmo tempo em que somos instruídas a não reagirmos, tampouco nos vingarmos. Há uma pedagogia renitente, sistemática, que visa engendrar *meninas* no lugar da passividade e do privado. As que fogem à regra são, dessa maneira, logo marcadas. Tal ciclo nos resigna no silêncio e confere impunidade de ação aos homens. O escape, na perspectiva da autora, só pode advir, portanto, de uma ameaça efetiva. E ela dá essa resposta no filme.

Mas ainda assim as mulheres sentem a necessidade de afirmar: a violência não é uma solução. No entanto, no dia em que os homens tiverem medo de terem seu pau mutilado a golpes de navalha quando forcem uma menina a fazer sexo, saberão repentinamente controlar suas pulsões “masculinas” e compreender o que “não” significa de verdade (DESPENTES, 2016, p. 38).

Em *Baise-Moi*, as personagens Nadine e Manu reconhecem o *éthos* social e o padrão moral que as constitui no espaço permanente de violência. E subvertem tal padrão, optando pelo que há de inaceitável, abjeto, horroroso. Elas retorcem a lógica do medo e do terror. Despentes afirma que o estupro corresponde a “[...] um programa político preciso: esqueleto do capitalismo, é a representação crua e direta do exercício do poder. Designa um dominador e organiza as leis do jogo para que possa exercer seu poder sem restrições” (2016, p. 42). Sendo assim, o ato de vingança, a reação, é também uma mudança nas regras do jogo.

Numa das cenas do filme, o plano fechado se move de um manual de instruções de arma de fogo para um *close* no rosto do vendedor de uma loja. Ele está explicando que a arma é masculina e viril, e segue nas especificações técnicas. Vemos, em seguida, o rosto de Nadine. Ela olha para a arma e para ele com olhar dissimulado. No plano seguinte, frontal, Manu entra disfarçada e com ar distraído, bem no momento em que o vendedor explica a Nadine como carregar a arma e atirar, e complementa: “Se o seu marido...”. Nesse momento,

Manu aponta outra arma para a cabeça do vendedor e diz: “E se a mulher dela gostar de atirar em cabeças de pau como você?” (*Baise-Moi*, 2000, 38’53”). Ambas atiram no vendedor, pegam o revólver e vão embora.

Como essa, outras cenas se seguem, onde cada vez mais elas vão tornando irreversível o retorno a uma moral social, subvertendo todas as expectativas em relação às suas ações. Para Butler (2015), os questionamentos que gerem as ações de cada indivíduo mostram que as respostas para “como devo agir” só podem ser encontradas nas motivações sociais que levam o indivíduo a desenvolver uma escrita de si. Nesse sentido, uma reflexividade ética se ancora nas próprias condições de uma sociedade, o que normalmente corrobora com um conjunto de atitudes negociadas socialmente. No entanto, por vezes, essa superfície que separa o esperado do imprevisível se racha.

Contrariamente à ideia pré-fabricada de muitos homens, nem todas as mulheres têm a alma de cortesã. Algumas, por exemplo, gostam do exercício direto do poder, aquele que nos permite chegar a qualquer lugar sem ter de sorrir para três fulanos quaisquer, esperando que nos contratem para tal posto, ou que nos confiem alguma coisa. O poder que nos permite ser desagradável, exigir, ir direto ao ponto. E esse poder não é mais vulgar ser exercido por uma mulher do que por um homem. Espera-se que renunciemos a esse tipo de prazer em função de nosso sexo (DESPENTES, 2016, p. 66).

Em consonância com o trecho acima, e voltando a Butler (2015), uma ética compartilhada é sempre passível de enfrentamento. São exatamente as lacunas, a falta de transparência e completude, a dissociação da identidade, que vão conferir ao sujeito a sua dinâmica. O constructo da subjetividade como algo próprio e único é ilusório e inaplicável numa existência efetiva: tal sujeito moral não existe, a não ser como violência ética, ou seja, uma moral coletiva resultante da modernidade que se impõe sobre um ideal de sujeito. Ser ético em relação a si, assim, significa reconhecer que a moral que nos compõe vem de um conjunto de regras que não escolhemos, e cabe a nós interrogá-las e nos tornarmos críticas/os em relação a elas, o que, inevitavelmente, nos coloca em posição de vulnerabilidade, mas também nos torna agentes de transições.

Dando seguimento ao filme, volto à cena que descrevo no início deste artigo, para destrinchá-la. Nela, é Manu quem recusa o preservativo quando, em dado momento, o homem no quarto de hotel reivindica seu uso. Ela puxa da mão dele e joga no chão, dizendo: “somente o seu pau, nada mais” (*Baise-Moi*, 2000, 42’01”). Ele não consegue ter uma ereção e reclama que aquilo é burrice, pois deveriam fazer sexo seguro. Plano intercala com Nadine sentada, observando. Ouvimos o diálogo dos outros dois no *background* e a imagem é de Nadine, com olhar de quem espera que algo aconteça.

Em dado momento, a câmera volta para Manu e o desconhecido. Ela começa a

fazer sexo oral nele, e morde seu pênis. Ele se exaspera, vai para o banheiro as chamando de *putas*. Elas riem, ele se altera e quando retorna ao quarto, pega suas coisas para sair. Manu o impede, inquirindo: “quem disse que você poderia partir?”. A sequência que vem daí é Manu agredindo o homem com uma cabeçada. Ela diz a ele: “O que não gostamos em você, camarada, foi a sua camisinha. [...] Você não pode sair por aí fodendo garotas desconhecidas. Porque você nunca sabe com quem está lidando” (*Baise-Moi*, 2000, 43’58”). E ambas o espancam até a morte. Ora, tal narrativa é a inversão direta da cultura do estupro, o retorno como revés. É a resposta da personagem Manu à passividade de seu corpo quando foi estuprada. E também a de Despentes como diretora, pela imposição de passividade que é colocada às mulheres, incluindo ela própria, quando sofre violência sexual.

Ao inverter narrativas naturalizadas para as mulheres, transformando resignação em resiliência, reivindicando o exercício da sexualidade insaciável, bem como apropriando-se da ação violenta - o que é exacerbado no imaginário do cinema, mas não com personagens femininas -, Despentes toma para si um espaço de interlocução que incomoda, que choca, porque vai além. Não à toa, o filme teve uma repercussão de rechaço e até perseguição, pois ela ultrapassou os limites do aceitável em sua condição de mulher.

4. A MÍSTICA DO MASCULINO EM OUTRAS HISTÓRIAS POSSÍVEIS

Primavera de 2000. Sob a pressão de uma associação de extrema direita, o Conselho do Estado do governo socialista decide revogar a autorização de distribuição que permitia a exibição do filme *Baise-moi* nos cinemas. Aterrorizados por seu próprio vício pornográfico e pela possível visibilidade de seus paus flácidos, uma associação de censores ataca o filme como uma forma de dizer “não à pornografia”. Filhos da puta de merda, impedem a distribuição do filme, proibem-no em todos os cinemas e reduzem sua distribuição ao DVD, tirando-o do âmbito público para trancá-lo no consumo doméstico (PRECIADO, 2018, p. 91).

Entre uma narrativa autobiográfica e uma proposta teórica, que tem como mote a política dos corpos e o capitalismo contemporâneo, Paul B. Preciado dedica um capítulo de *Testo Junkie* (2018) ao relato de sua relação pessoal com Virginie Despentes. O fio condutor de tal jornada: *Baise-moi*. Através do filme, Preciado descreve como se deu seu apaixonamento e posterior convívio sexual com Despentes. Também contextualiza a revolução *queer* no momento da estréia e proibição do filme *Baise-Moi* na França. Em tal relato, oscilante entre um tom reflexivo e uma narrativa tomada pelo afeto, o autor - que se refere a si próprio

ora no masculino, ora no feminino⁶ - define o tipo de enfrentamento impulsionado pelo filme como “o único feminismo que poderia nos salvar, o tipo de feminismo com potencial para colocar a hegemonia farmacopornográfica de ponta-cabeça” (PRECIADO, 2018, p. 91).

Não há nada a ser descoberto na natureza, não há segredo escondido. Vivemos na hipermodernidade punk: já não se trata de revelar a verdade oculta na natureza, e sim da necessidade de explicitar os processos culturais, políticos e tecnológicos, por meio dos quais o corpo, enquanto artefacto, adquire um *status* natural (PRECIADO, 2018, p. 38).

E é nesse caminho que o autor identifica a “força pornopolítica” do filme de Despentés. Exatamente no esgarçamento das possibilidades de incorporação que ela propõe, não somente através das personagens, mas também por via das diretoras como sujeitos de potência. Pornopolítica, porque as duas protagonistas eram lésbicas e atrizes pornô em suas existências *reais*. E, no filme: “[...] duas franco-árabes que liquidam uma tropa de homens brancos, ao mesmo tempo em que comem todos os garotos bonitos que encontram” (PRECIADO, 2018, p. 92). Uma afronta, ainda, por ser o filme codirigido por outra atriz pornô, Coralie Thi, e uma prostituta, Despentés. Esse contexto de enfrentamento e o próprio estranhamento que o filme causou se conectava à forma com a qual o movimento *queer* vinha se projetando politicamente à época.

De acordo com Ingrid Ryberg (2012), a sexualização da esfera pública através da ampla difusão da pornografia, após as tecnologias da comunicação e informação, acarretou no desvelar de quais espaços de visibilidade eram possíveis a quais corpos na produção e circulação do capital sexual. Se, aparentemente, esses espaços foram ampliados pelas tecnologias, e de fato outras vozes e incorporações, para além das majoritárias (homens, brancos, heterossexuais etc.), passaram a interpretar as sexualidades possíveis nas telas - tais como produções pornográficas *queer* e/ou feministas, por exemplo -, esse fator também acirrou o debate envolvendo discussões sobre gênero, feminismos e política *queer* no que toca à realização fílmica e à projeção midiática numa esfera pública sexualizada.

Isso significa dizer que, enquanto produções feministas/*queer* envolvendo pornografia serviram para ampliar fronteiras do que se podia ser dado a ver em filmes envolvendo pornografia, como reação um movimento de rechaço também ganhou quórum questionando a legitimidade de tais produções. A questão que parece se colocar é: quem pode produzir e, sobretudo, ser sujeito de um corpo sexual

⁶ O autor é transgênero, mas por uma incidência maior de autorreferência flexionada no masculino, refiro-me a Preciado como “ele”.

nas telas? O protagonismo de mulheres e corpos dissidentes/não-normativos como agenciadores da pornografia parece rasurar a prerrogativa moralmente posta no que toca às possibilidades de fruição do sexo nas imagens para esses corpos/sujeitos. Ou, como coloca Ryberg, “Essas discussões levantam questões sobre as implicações que emergem quando uma pornografia *queer*, feminista e lésbica circula na esfera pública sexualizada” (2012, p. 29)⁷. No caso do filme codirigido por Despentes, a essa reflexão soma-se o acionamento das mulheres como agentes da violência no enfrentamento da - e como devolução explícita à - cultura do estupro. Uma inscrição sobreposta; uma dupla afronta.

Voltando ao evento de estréia e imediata censura do filme *Baise-Moi*, Preciado (2018) descreve o evento organizado por artistas e cineastas em apoio ao filme, no cine MK2 Odeon, em Paris, logo após a notícia de sua proibição. Apesar de ser um momento muito mais favorável do que quando Despentes publica o romance homônimo, em 1993, sua exibição no cinema causou repulsa em parte do público. Sobre a reação das diretoras, Preciado as caracteriza como “[...] duas cadelas latindo para as massas intelectuais liberais que denunciam a violência sexual das protagonistas do filme” (2018, p. 93). Cita, ainda, como não fez sentido, para as diretoras, seu comentário de que o filme seria uma narrativa *queer*. Porque ambas estavam interessadas, naquele momento, em rasgar os padrões que, ao mesmo tempo, legitimam a violência praticada por homens e rechaçam quando as agentes são mulheres. “Ninguém sabia o significado da palavra *queer* na França dessa época. Terrorismo de gênero, de classe e de raça - isso sim lhes diz algo” (PRECIADO, 2018, p. 93). Sobretudo no referido evento, o foco das diretoras era, ainda, visibilizar e dar voz às atrizes pornô que compunham o filme, na direção e como protagonistas.

Impossível ter sido uma criatura sulfurada e depois demonstrar invenção, inteligência e criatividade. Os homens não desejavam o objeto de suas fantasias sexuais sair da moldura específica a que eles o haviam confinado, e as mulheres se sentiam ameaçadas por sua simples presença, inquietas com o efeito que seu *status* pudesse provocar nos homens (DESPENTES, 2016, p. 82).

Baseada na prerrogativa de que a sexualidade das mulheres é fundada na impotência - não por um sentido natural, mas pela imposição de uma lógica desigual de sexo-gênero - Despentes (2016) afirma como o potencial masturbatório

7 Tradução minha para: *These discussions all raise questions about the implications of queer, feminist and lesbian pornography's circulation in and relation to the sexualized public sphere.*

é fundamental para nossos pulsos vitais, para que nos entendamos como seres desejantes. Sendo produção que tem o ato sexual como seu elemento principal, a pornografia faz parte de um contrato que estimula tal potencial. No entanto, ela escreve, as mulheres são ensinadas a sentirem-se culpadas com a masturbação. Além do fato de que a maioria dos filmes, mesmo após a internet, é dirigida por homens e, em suas narrativas, frequentemente as mulheres emulam os homens, ou seja, se comportam de maneira que faça homens imaginarem como seriam no sexo se fossem mulheres.

O que isso significa numa perspectiva mais ampla? Que os homens são, socialmente, os detentores da ação no que toca ao exercício das sexualidades. No lugar de passividade e silenciamento no sexo, as mulheres tornam-se alvos. E, sobretudo, seus corpos são desconhecidos por elas próprias. Dessa forma é que o estupro se configura como ação própria dos homens na sociedade. Passivas, as mulheres não falam sobre o assunto e os homens seguem achando que não é algo tão grave.

Por detrás do véu de controle da sexualidade feminina, aparece o objetivo principal dessa política: formar o caráter viril dos homens como associal, pulsional, brutal. E o estupro serve como meio para afirmar essa constatação: o desejo do homem é mais forte do que ele, o homem não pode dominá-lo (DESPENTES, 2016, p. 42).

A predisposição dos corpos femininos à subserviência e ao masoquismo não é uma característica decorrente dos hormônios, não está dada como uma condição histórica do “sempre aconteceu assim”. Ao contrário, é, precisamente, dispositivo de um sistema cultural, regido por uma moral comum, que reiteramos e por ela somos massacradas sem nem mesmo entendermos por quê - e ainda que entendamos. Assim, vamos sendo atraídas pelo que nos destrói e afastadas, cada vez mais, do poder. Como escreve Eliane Brum:

Jamais se esqueçam que a primeira vitória da opressão é sobre a subjetividade. É o que faz uma mulher cotidianamente espancada ficar calada. Ou uma mulher estuprada não denunciar o estuprador. Há algo que a amarra por dentro. É como se perdesse a voz mesmo tendo voz, perdesse a força mesmo tendo força. Esse é o efeito de ser violentada ou violentado (2018)⁸.

Nessa perspectiva, de uma sexualidade velada, passiva e subserviente dos corpos femininos, temos, portanto, uma estratégia de poder bastante eficaz. Na lógica da

8 Artigo intitulado *Como resistir em tempos brutos*, publicado no jornal El País, em 09/10/2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/08/opinion/1539019640_653931.html. Acesso em: 12 de fev de 2019.

heteronormatividade, as mulheres não podem ser corpos desejantes, apenas desejados. Daí o constante rechaço que as próprias mulheres fazem em relação à pornografia, aniquilando seu potencial masturbatório. É um ciclo vicioso. Uma estratégia, sobretudo, de desencaixe, entre as mulheres e as potências sexuais de seus corpos.

Seguindo esse caminho, fica fácil compreender por onde transita a censura a *Baise-Moi*. Primeiro, um filme codirigido e estrelado por atrizes pornô. Segundo, um elenco majoritariamente formado por mulheres. Depois, e principalmente, uma narrativa com sexo e violência explícita cujos corpos ativos não são os de homens. As mulheres, ali, são os corpos desejantes, viris e agressivos, extremamente agressivos. Despentes e Thi devolvem, no filme, a relação entre sexo e violência no mesmo lado da moeda. Mostram que a naturalização social como condicionante de gênero não passa de uma falácia.

5. HOMEM PRIMATA, CAPITALISMO PORNÔ-PUNK-PROTÉTICO-PSICOTRÓPICO

Consumimos ar, sonhos, identidades, relação, coisas da mente. O novo capitalismo farmacopornográfico funciona, na realidade, graças à gestão biomidiática da subjetividade, por meio de seu controle molecular e da produção de conexões virtuais audiovisuais (PRECIADO, 2018, p. 54).

Ao citar o filme *Baise-Moi* como único feminismo capaz de enfrentar a “farmacopornografia”, Preciado desenvolve uma crítica ao regime capitalista contemporâneo, que nos confronta sendo “quente, psicotrópico e punk” (2018, p. 36). Segundo o autor, em tal regime as subjetividades passam a ser reguladas por dispositivos protéticos de intervenção nos corpos. Assim, “por meio de novos protocolos técnicos biomoleculares e multimídia” (*idem*), ele entende os sujeitos, atualmente, sendo caracterizados através desses procedimentos. Processos de incorporação, que são importantes definidores, também, dos papéis que desenrolamos socialmente, e daquilo que acessamos ou que nos é recusado. Porque Preciado (2018) vai colocar que, agora, são as próteses que “ativam” os corpos, dispositivos midiáticos e psicotrópicos, legais e ilegais. São dispositivos de pertencimento, ou seja, é o que hoje nos confere subjetividade e senso identitário. No entanto, tais acoplagens em nossos corpos são “vendidas” sem que saibamos até que ponto são escolhas ou imposições.

A tecnociência estabeleceu sua autoridade material transformando os conceitos de psiquismo, libido, consciência, feminilidade, masculinidade, heterossexualidade, homossexualidade, intersexualidade e transexualidade em realidades tangíveis, que se manifestam em substâncias químicas

e moléculas comercializáveis em corpos, em biótipos humanos, em bens tecnológicos geridos pelas multinacionais farmacêuticas. O sucesso da indústria tecnocientífica contemporânea consiste em transformar nossa depressão em Prozac, nossa masculinidade em testosterona, nossa ereção em Viagra, nossa fertilidade ou esterilidade em Pílula, nossa aids em triterapia, sem que seja possível saber quem vem primeiro: a depressão ou o Prozac, o Viagra ou a ereção, a testosterona ou a masculinidade, a pílula ou a maternidade, a triterapia ou a aids. Esse *feedback* performativo é um dos mecanismos do regime farmacopornográfico (PRECIADO, 2018, p. 37).

O autor categoriza esse momento como uma “hipermodernidade punk”, no qual a farmacopornografia não está mais preocupada em construir os sujeitos de acordo com suas atribuições “naturais”, onde sexo e gênero enquanto discurso biológico assumem um caráter central. Ao contrário, tal sistema define protótipos “engendrados” nos corpos, lhes conferindo, daí, limiares entre desejo e abjeção. A ideia de “fabricação” dos corpos, desse modo, passa a ser apropriada pelo capitalismo; uma nova forma de controle. “Assim, cada política de resistência é uma política de monstro” (PRECIADO, 2018, p. 47). E é nesse contorno de Preciado que o filme de Despententes aparece duplamente como resistência e resposta. Isso porque a farmacopornografia que configura o momento atual visa desabrigar os questionamentos de sexo-gênero, que passaram a emergir fortemente após a década de 1980, sem, contudo, reconstruir a ética vigente, aquela fundada nos velhos modelos desiguais. Um dispositivo de controle.

Partindo da afirmativa de que os potenciais não podem ser medidos pela definição de gênero, e, ainda, de que os corpos são regidos e significados socialmente a partir de um acionamento sexual, o autor afirma que é uma “potencialidade masturbatória” que passou a redefinir os espaços políticos dos corpos. Mas seu acesso, contudo, continua sendo restrito a uma hegemonia.

Até agora, conhecemos uma relação direta entre a pornificação do corpo e o grau de opressão. Na história, os corpos mais pornificados têm sido os dos animais não humanos, os das mulheres e os das crianças, o corpo racializado do escravo, o corpo do jovem trabalhador, o corpo homossexual. Mas não há relação ontológica entre anatomia e *potentia gaudendi*. É do escritor francês, Michel Houellebecq, o mérito por ter compreendido como construir uma fabulação distópica sobre esse novo poder do capitalismo global, que fabricou a megavadia e o megatarado. O novo sujeito hegemônico é um corpo (frequentemente codificado como masculino, branco e heterossexual) farmacopornograficamente suplementado (pelo Viagra, pela cocaína, pela pornografia etc.) e consumidor de serviços sexuais pauperizados (frequentemente exercidos por corpos codificados como femininos, infantis ou racializados) (PRECIADO, 2018, p. 50-51).

Tal como Preciado (2018), mas por via de um caminho analítico diferente, Butler (2015) desenvolve uma crítica ao capitalismo baseada no princípio de identidade dos indivíduos. Para ela, as dinâmicas sociais entre sujeitos só acontecem a partir da desarticulação das identidades como posse. Há que se romper, assim, com o princípio da identidade “moldada” e fixada, esse que fundamenta a construção da própria ideia de sujeito no capitalismo, da mesma forma em que sustenta o discurso impositivo da violência ética. Quando “despossuímos” as identidades fixadas, tornamo-nos fluidas/os. E tal exercício primeiro e mais íntimo se dá na sexualidade. Despossuir a sexualidade é, nesse sentido, o enfrentamento primeiro ao capitalismo.

O que *Baise-Moi* vem propor, portanto, é tanto a desorganização do regime que define “qual prótese para qual corpo”, quanto o despossuir-se de uma identidade fixada que acompanha a definição de mulher: violentada, com a sexualidade tolhida, passiva, dócil, que não gosta de pornografia, que não deseja, mas é alvo de homens, que não reage... Despentes reconstrói os corpos de suas protagonistas no inverso de suas “próteses”, ela reivindica o *punk* para si, toma do capitalismo masculino. Rasga o contrato da ética social. E incomoda.

Se o “eu” não está de acordo com as normas morais, isso quer dizer apenas que o sujeito deve deliberar sobre essas normas, e que parte da deliberação vai ocasionar uma compreensão crítica de sua gênese social e de seu significado. Nesse sentido, a deliberação ética está intimamente ligada à operação da crítica. E a crítica comprova que não pode seguir adiante sem considerar como se dá a existência do sujeito deliberante e como ele pode de fato viver ou se apropriar de um conjunto de normas (BUTLER, 2015, p. 9).

É justamente nesse lugar de “despossuída”, em Despentes, que Preciado (2018) identifica seu encantamento: ele, também, à época, despossuindo-se de suas identidades de gênero, embarcando no movimento *queer*, questionando a sua feminilidade e sua própria condição de mulher. Para além do próprio filme, na sequência da narração autobiográfica que conecta VD⁹ e ele próprio, Preciado relata seu encantamento no primeiro encontro sexual com Despentes. Em tal relato, as expectativas de um encontro amoroso são transgredidas, ressignificadas, borradas, desde o olhar inicial ao ato sexual em si. Ele a encontra num show, se cumprimentam e já nomeiam o desejo mútuo. “Estou abominável, mas masculina, e isso me dá segurança” (PRECIADO, 2018, p. 95). Afirma ter tido, no momento, seu nervosismo aplacado por uma dose de testosterona sintética. E escreve:

9 Abreviação, no livro, para Virginie Despentes.

Nos encontramos em um momento fractal, à beira de uma tragédia tecnogrega: ela acaba de começar a sair com garotas, eu acabo de começar a tomar testosterona. Ela está se tornando lésbica, e eu estou me tornando alguma coisa diferente de uma garota. Ela gosta de seios, e eu amo paus. Mas ela é o que procuro. E eu sou o eu ela procura. Ela tem o pau que procuro. E eu tenho s seios que ela procura (PRECIADO, 2018, p. 95).

Uma conexão distópica, e por isso potente. Corpos mutantes, rachando as fixações binárias. Onde um queria puta, a outra fazia-se dominadora. Onde uma queria seios, o outro mostrava pau. Ao concluir essa trama, vivida e recriada por Preciado, ele conclui: “Ela arranca minha pele, todas as vezes” (PRECIADO, 2018, p. 107). Mutáveis, desafiando a violência ética. Resistência à farmacopornografia tomando suas próprias armas.

6. DOS EXTREMOS DO GÊNERO, O INSUSTENTÁVEL: POR UMA FILOGIA ANTIMASCULINISTA

Alguns de nós estamos fadados a viver dentro de uma caixa de onde só se pode sair temporariamente. Nós, espíritos malditos, dos sentimentos contrariados, dos corações bloqueados, dos pensamentos enclausurados, nós que não vemos a hora de explodir, extravasar numa torrente de fúria ou alegria ou mesmo de loucura [...]. Quem há de nos negar a pantomima do frenesi? Nós, atores caminhando sobre um palco sem plateia, com nossas vísceras arquejantes e nossos punhos agitados no ar? (HUSTVEDT, 2013, 183).

Siri Hustvedt (2013) dedica boa parte de seu romance histórico e autorreferente, *O verão sem homens*, a discorrer sobre as teorias, ao longo da história, que vêm dar conta das diferenças de sexo-gênero. Segundo a autora, boa parte dessas “explicações” são produzidas por homens, baseados apenas na capacidade de reprodução das mulheres, a partir das quais passaram a deliberar sobre nossas outras “capacidades”, sobretudo as cerebrais. O foco em nossa vagina, entendida exclusivamente como aparelho reprodutor, ao mesmo tempo em que nos reduz à maternagem, também serviu historicamente como tentativa de legitimação dos discursos que visam atestar a inferioridade das mulheres.

E os argumentos foram incessantes: que a atividade cerebral nos é penosa; que temos uma “fragilidade natural”; que há uma contraposição entre nossa capacidade de gestar e a intelectual, medida através de estudo comparativo de tamanhos de úteros; que nossa esterilidade está diretamente relacionada ao excesso de pensamento; que o nosso período menstrual nos torna ruins, uma sangria da loucura etc (HUSTVEDT, 2013). A autora lista essas “teorias”, todas masculinas pós século XVIII, para mostrar

como sempre visaram (e visam) calcificar lugares de subjugação e subserviência para nós, mulheres. Ela arremata, ironicamente: “Talvez tenha sido esse o meu problema. Eu leio demais, meu cérebro explodiu” (p. 137-138).

Nessa trilha, Despentes escreve sobre como a violência e depreciação de mulheres têm aprovação sistemática entre os homens. E identifica tal postura como um ato de covardia. Por tal ciclo vicioso, as mulheres que não se enquadram nos arquétipos de feminilidade são rechaçadas, e mesmo dentre as que corroboram com a estruturação social machista, há sempre o risco de represália por parte dos homens, como atestado de poder e prova cabal da vulnerabilidade que a própria condição do “ser feminina” nesse contexto engendra, o que ela nomeia como o “triunfo fácil”, ou a “força do fraco”. Como consequência, agir de forma feminina configura a naturalização de um comportamento inferior: “agradar os homens é uma arte complicada que exige que apaguemos tudo que faça referência ao domínio da potência” (DESPENTES, 2016, p. 107).

Não é uma questão de desconsiderar que existem diferenças entre homens e mulheres, “mas da diferença que tais diferenças representam, e de como escolhemos classificá-las” (HUSTVEDT, 2013, p. 140). Existe muito mais em termos de vivências de sexo-gênero-sexualidade do que homem-masculino-heterossexual. Contudo, a classificação que vigorou durante séculos se deu a partir desta normatividade, acrescentando as categorias “branca” e “rica”. Todos os sujeitos fora dessa norma estão fora do circuito dos acessos. Ainda que possamos considerar as mudanças, e foram muitas, no sentido de reparos, continuamos em ondas de avanços e retrocessos, e ainda há muito o que ser desnaturado e recriado.

As manifestações das fobias mais diversas que ainda ocorrem - para além da misoginia, fobias de raça/etnia, ligadas à nacionalidade, à orientação sexual, ou ao rechaço das corporalidades desviantes - são reflexo de como a sociedade só consegue conceber uma identidade como sujeito idêntico a si próprio. Na crítica e enfrentamento proposto por Despentes, o que ela engatilha é, sobretudo, uma provocação feita a uma identidade idêntica de si, que homens com atributos nomeadores de privilégios criam para si próprios, e para sua alteridade. Ela afronta esse outro que só pensa com iguais.

O que demarca a crítica de Despentes, num sentido amplo, é a legitimação da polaridade inferior-superior nas relações. Que estratifica a sociedade e dá poder a alguns grupos (elitistas, aristocratas, antissemitas etc.) em detrimento do “resto”. Mas é principalmente o sentido sexualizado (e mais perigoso, por abranger todos os outros) onde está seu foco: aquele que naturaliza a supremacia masculina, misógina e a cultura do estupro. “Mesmo aqueles que denunciam a degradação

e as violências feitas às mulheres raramente questionam os privilégios dos homens nos domínios sexual, doméstico e reprodutivo” (PHETERSON apud DESPENTES, 2016, p. 46).

Enquanto tal ótica vigorar, seguiremos rachadas na dicotomia mãe-puta, bem como vendo nossos corpos objetificados, o alvo-desejado que vem à frente de qualquer outra capacidade. É assim que a sociedade segue tentando trazer a ação pública das mulheres para o campo do privado, vigiando e julgando, o que necessariamente incide sobre nossos corpos nomeados pelo sexo-gênero, seja para rechaçar, ou para afirmar o desejo masculino incontrolável. “Talentos equivalentes, tratamentos diferentes. Não gostar das mulheres, para um homem, é uma atitude. Não gostar dos homens, para uma mulher, é uma patologia” (DESPENTES, 2016, p. 99).

O que há de potente, assim, em Despentes, é que ela questiona esses lugares, toma a patologia como pulso vital, indo até as profundezas, busca encontrar sua selvageria. E expõe, torna público. É uma recusa ao *éthos* coletivo no qual estamos inseridas/os. Influenciada pelo movimento *punk*, ela grita: “[...] somos desejantes, atravessadas por paixões brutais, inexplicáveis, nossos clitóris são como pintos, eles pedem alívio [...]” (DESPENTES, 2016, p. 89). Assim como responde à violência de gênero com violência. Recusa a resignação.

Chegando ao final do filme, há uma cena de Nadine no banheiro, segurando uma arma com mira à laser. Plano fechado, em que ela aparece apontando o revólver para a janela na direção da rua. Em seguida, vai mirando em diversos pontos, até apontar diretamente para a câmera. Nesse momento, a lente reflete a luz vermelha do laser, tonalizando de rubro quase todo o quadro. Com essa imagem, espectador vira alvo. É essa a resposta de Despentes, aí está sua provocação. A situação de violência pela qual passou virou o mote, doloroso, de seu enfrentamento. E ela não está disposta a retornar.

(...) sou invariavelmente transformada pelos encontros que vivencio; o reconhecimento se torna o processo pelo qual eu me torno outro diferente do que fui e assim deixo de ser capaz de retornar ao que eu era... O encontro com o outro realiza uma transformação do si-mesmo da qual não há retorno (BUTLER, 2015, p. 41).

Assim ocorre com as personagens do filme: recusam o regime que as mutila. Mas, nesse regime, fugir da norma também implica em entrarmos num sistema de policiamento. Não voltar atrás, por vezes significa não dar mais para estar convivendo num *éthos* coletivo qualquer. É assim que Malu é baleada, e morre. E Nadine, ao tentar disparar o gatilho contra si mesma, é capturada. O sistema vence. Ou elas que se libertam dele.

Despentes (2016) narra que, após o escândalo do filme, ela assumiu por um tempo uma postura de silêncio, como um “enfraquecimento consentido”. Em consonância com o filme, tal declaração denota como, por vezes, o sentido da opressão é tanto que, mesmo mulheres com a potência de Virginie Despentes sucumbem. Ao denunciar, elaborar e produzir narrativas de inversão como questionamento, Despentes é alocada no lugar de abjeção extrema. Contudo, com a publicação de *Teoria King Kong*, a autora volta para dizer: “Não vou fugir do conflito para evitar revelar minha força ou perder minha feminilidade” (2016, p. 117). Trata-se, como ela mesma afirma, de sua “paixão pela inversão, só para ver no que dá” (2016, p. 113).

A paixão pela inversão é, inclusive, uma das características da autora/diretora à qual Preciado (2018) alude, quando nomeia seu encantamento, sendo, ele próprio, autorreferenciado como o sujeito das inversões. Ele escreve:

Enquanto trepamos, sinto eu toda a minha história política, que todos os meus anos de feminismo avançam diretamente para o centro de seu corpo, derramam-se sobre ela como que encontrando em sua pele seu verdadeiro e único nicho (2018, p. 106).

Sim, a narrativa de Despentes tem potência. Ela incita um ímpeto de ação, uma pulsão que atravessa, via suas realizações, do desejo às angústias. Como toda potência, é perigosa, porque desafia o *éthos* coletivo, por nos estimular a olhar criticamente para as engrenagens que regem um sistema fundado moralmente na hierarquia. Não um olhar compreensivo, mas um olhar enfurecido de recusa. Nos mostrando que é importante dizer “não”, Despentes leva os feminismos ao que têm de visceral. Como ela afirma, o feminismo é uma aventura coletiva para todas e todos nós. Uma revolução. “Não se trata de opor as pequenas vantagens às pequenas conquistas dos homens, mas de dinamitar tudo isso” (DESPENTES, 2016, p. 121).

O desafio de escrever sobre Virginie Despentes é também o de pensar até que ponto avançamos, quando ainda vivemos - particularmente no Brasil, mas não somente - em situação de tanta vulnerabilidade para mulheres, pessoas homoafetivas e não cisgêneras. Talvez essa potência explosiva que ela exala seja a melhor maneira de implementar formas mais duradouras de avanços efetivos para além da normatividade masculina que ainda rege nossa ética social. “Se não avançamos em direção a esse desconhecido que é a revolução dos gêneros, sabemos, no entanto, exatamente para onde regressaremos” (DESPENTES, 2016, p. 24). Uma reflexão pertinente, pensando a retomada e crescimento de movimentos ultraconservadores no mundo. Como coloca Hustvedt: “Salve o

artifício, a máscara de *clown*, o rosto de Drácula para ocultar a delicadeza. Vista a armadura e escolha a sua lança” (2013, p. 141). Resistamos.

C •

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRUM, E. “Como resistir em tempos brutos”. *El País*, 9 set. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/10/08/opinion/1539019640_653931.html. Acesso em: 12 de fev de 2019.

113

BUTLER, J. *Relatar a Si Mesmo*. São Paulo: Autênciã Editora, 2015.

DESPENTES, V. *Teoria King Kong*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

HUSTVEDT, S. *O Verão sem Homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PRECIADO, P. B. *Texto Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-! Edições, 2018.

RYBERG, I. *Imagining Safe Space: The Politics of Queer, Feminist and Lesbian Pornography*. Stockholm: Stockholm University Library, 2012.

SARLO, B. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

C.