

Sissi Valente Pereira

**INQUIETUDE E TRAGÉDIA.
O Cinema Experimental em Florianópolis
1968 a 1976**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós Graduação em História da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Mestre em História Cultural
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Busko
Valim

Florianópolis
2012

Pereira, Sissi Valente
Inquietude e tragédia [dissertação] : O cinema
experimental em Florianópolis - 1968 a 1976 / Sissi Valente
Pereira ; orientador, Alexandre Busko Valim -
Florianópolis, SC, 2012.
162 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em História.

Inclui referências

1. História. 2. Cinema experimental. 3. Ditadura
Militar. 4. Florianópolis. I. Valim, Alexandre Busko. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em História. III. Título.

Sissi Valente Pereira

**INQUIETUDE E TRAGÉDIA.
O Cinema Experimental em Florianópolis
1968 a 1976**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós Graduação em História.

Local, 11 de julho de 2012.

Prof. ^a Eunice Sueli Nodari, Dr. ^a
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Alexandre Busko Valim Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Henrique Pereira Oliveira, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Rafael Rosa Hagemeyer, Dr.
Universidade do Estado de Santa Catarina

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Capes pela bolsa concedida, sem a qual esta pesquisa não seria possível.

A Pedro Paulo de Souza, Gilberto Gerlach, Ady Vieira Filho, Pedro Bertolino, Nelson dos Santos Machado e Orivaldo dos Santos, que há uns anos atrás nos concederam incríveis depoimentos, que instigaram minha admiração por estes filmes e por suas figuras.

Ao professor Alexandre Busko Valim que, com sua enorme paciência, me orientou neste trabalho, sugerindo caminhos fundamentais para que minha proposta se concretizasse.

Ao professor Henrique Pereira Oliveira, pelas importantíssimas considerações feitas na qualificação e pelo carinho com que acolheu o convite feito para esta Banca.

Ao professor Mauro Pommer, por ter participado generosamente da qualificação deste trabalho e pelas grandes contribuições que fez ao mesmo.

Ao professor Rafael Rosa Hagemeyer, por ter aceitado prontamente ao convite para esta Banca.

Aos amigos, pela enorme tolerância de meus momentos de ausência nestes últimos anos.

À minha grande amiga Juliana Santos, pela ajuda em todas as horas solicitadas, mesmo à distância.

À minha mãe, por todo amor que me dedica.

Ao meu pai, por te me ensinado o gosto pela leitura.

Aos meus irmãos, pelo enorme laço que nos une, apesar das grandes distâncias que nos separam.

Ao meu companheiro Paulo Ugolini, pelo amor e dedicação sem os quais nada disso seria possível.

RESUMO

Novelo (1968; ficção, 15min), *A Via Crucis* (1972, ficção, 09 min) e *Olaria* (1976, documentário, 10min) são três curtas-metragens em 16mm produzidos por grupos independentes em Florianópolis/SC durante a Ditadura Militar. Nesta dissertação, apresentamos um estudo dos diversos aspectos de sua composição, desde a influência de movimentos vanguardistas no cinema, sua relação com o panorama intelectual, político e filosófico então vigente, até aspectos da organização social do Estado de Santa Catarina no período. Através dessas caracterizações, buscamos revelar a afinidade dessas peças ao movimento de resistência do cinema político latino-americano e elucidar alguns aspectos da dissidência cultural ocorrida em Florianópolis nas décadas de 1960 e 1970, período responsável pela criação de obras bastante originais e de linguagem desafiadora.

Palavras-chave: Cinema experimental. Florianópolis (Santa Catarina, Brasil). Ditadura militar.

ABSTRACT

Novelo ("Yarn", 1968, fiction, 15min), *A Via Crucis* ("The Via Crucis", 1972, fiction, 09 min) and *Olaria* ("Pottery Barn", 1976, documentary, 10 min) are three short films produced by independent groups in Florianópolis, Santa Catarina, Brazil during the Military Dictatorship. In this dissertation, we present a study of different aspects of its composition, from the influence of cinema avant-garde movements, its relations with the intellectual, political and philosophical panorama to aspects of the social organization of the Santa Catarina State in the period. Through these characterizations, we try to reveal the affinity between these works and the resistance movement in Latin American political cinema, and elucidate some aspects of the cultural dissidence happening in Florianópolis in the decades of 1960 and 1970, a period when very original and challenging works were made.

Keywords: Experimental cinema. Florianópolis (Santa Catarina State, Brazil). Military dictatorship.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	UM PANORAMA DOS NOVOS CINEMAS	21
2.1	AS VANGUARDAS HISTÓRICAS	25
2.2	O CINEMA MODERNO	26
2.3	O NOVO CINEMA LATINO-AMERICANO, UM CAPÍTULO À PARTE	28
2.3.1	<i>Cuba, por un cine imperfecto</i>	30
2.3.2	<i>Argentina, hacia um tercer cine</i>	32
2.3.3	<i>Bolívia, un cine junto al pueblo</i>	38
2.3.4	<i>Brasil, por uma estética da fome</i>	40
3	FLORIANÓPOLIS: AS ARTES NO PÓS-GUERRA E O CONTEXTO DE REALIZAÇÃO DE <i>NOVELO</i>, <i>A VIA CRUCIS</i> E <i>OLARIA</i>	45
3.1	O GRUPO SUL E O PREÇO DA ILUSÃO	45
3.2	A DISSIDÊNCIA CULTURAL EM FLORIANÓPOLIS, DÉCADAS DE 1960 e 1970	56
3.2.1	<i>Novelo, A Via Crucis e Olaría: contexto de realização e detalhes da produção</i>	71
4	UM TERCEIRO CINEMA NA ILHA?	89
4.1	<i>NOVELO: DESILUSÃO E SUICÍDIO (?)</i>	90
4.1.1	<i>Novelo e o existencialismo</i>	106
4.1.2	<i>Relações entre forma, conteúdo e contexto</i>	109
4.2	<i>A VIA CRUCIS: FLAGELAÇÃO E MORTE</i>	116
4.2.1	<i>A Via Crucis, uma tragédia nietzscheana</i>	126
4.2.2	<i>Relações entre forma, conteúdo e contexto</i>	128
4.3	<i>OLARIA, UM DOCUMENTÁRIO CRÍTICO</i>	135
4.3.1	<i>Configuração formal e contexto</i>	149
5	CONCLUSÃO, EM BUSCA DO <i>NOVO HOMEM</i>	153
	FONTES	156
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	159
	DOCUMENTOS ELETRÔNICOS	161

1 INTRODUÇÃO

A cidade de Florianópolis é comumente representada como lugar de belezas naturais e misticismos, temas recorrentes em sua produção artística e cultural atualmente. A ponte Hercílio Luz, o mar, os barcos pesqueiros, o vento sul, as bruxas e outras lendas e a vida pacata da cidade são os principais temas elencados pela produção artística local, na pintura, escultura, desenho, literatura e cinema. Este viés representativo apresenta diferentes nuances, tendo início a partir da década de 1940, ligado ao discurso modernista do Círculo de Arte Moderna. Porém, nesta fase a ênfase das obras voltava-se à poética da vida simples e pacata dos habitantes e à força dos fenômenos naturais, em formas mais genuínas e complexas de representação. Posteriormente vinculada à propaganda turística e às leis de fomento à cultura locais, a partir da década de 1980, esta tradição representativa passou por um momento de esvaziamento de sentido, com representações voltadas a uma tipificação do ‘manezinho’ e de outros personagens, como o pescador e a rendeira, assim como das lendas e mistérios da cultura popular, representados de forma caricata.

A produção de cinema em Florianópolis teve início ainda na década de 1950, com a realização do filme *O Preço da Ilusão*. Neste filme podemos observar alguns elementos de representação citados acima, como a ênfase nas belezas naturais da cidade, a presença do vento sul e da ponte Hercílio Luz quase como personagens, e a cultura do boi de mamão como peça importante da narrativa. Estes elementos estão acompanhados por um viés de crítica social, no qual as posições antagônicas da aspirante ao título de “Rainha do verão” e do menino pobre que tenta angariar dinheiro para os remédios de sua mãe são colocadas de forma a propor uma reflexão sobre as condições de vida na Florianópolis da época. A partir de então, a produção cinematográfica local foi bastante escassa, tendo ganhado novo fôlego após a década de 1980, momento de difusão de novas mídias, como o vídeo, que tornaram as produções mais acessíveis. O aumento das produções de cinema de curta-metragem (o segundo longa-metragem da cidade somente seria realizado em 2004) coincide com uma intensificação no uso de temáticas ligadas ao folclore. Um exemplo é a coletânea de curtas-metragens intitulada *Curtas Catarinenses* (Volumes 1, 2 e 3), lançada em Florianópolis em 2002, que propõe um panorama da produção de curtas-metragens da cidade, a partir da década de 1980. Com financiamento do Governo do Estado de Santa Catarina, esta coleção

apresenta predominantemente filmes que representam os misticismos e tradições locais, dão grande enfoque à paisagem, aos costumes ilhéus e representam personagens da cultura local, como em *Bruxas* (Mauro Faccioni Filho, 1987), *Farra do Boi* (Zeca Nunes Pires e Norberto Depizzolatti, 1991), *Ponte Hercílio Luz* (Zeca Nunes Pires, 1996), *Bruxa viva* (Lena Bastos, 1998), *Ritinha* (sobre o cotidiano do casal Juca, pescador, e Ritinha, rendeira; Antônio Celso dos Santos, 2001) e *Ilha* (Zeca Nunes Pires, 2001). O filme *Alma açoriana* (Penna Filho, 2001), que não está presente na *Coleção Curtas Catarinenses*, também é um exemplo da utilização desta temática, ao explorar a cultura de base açoriana, com ênfase nos costumes, lendas e tradições locais. Da mesma forma, o recém-lançado *A Antropóloga*, de Zeca Nunes Pires (2010), conta a história de uma pesquisadora portuguesa que vem a Florianópolis investigar a utilização de certas ervas medicinais e acaba sendo envolvida pelos relatos das crenças populares que encontra.

Ao citar a recorrência de determinados temas na produção artística recente, queremos chamar a atenção para um momento característico da história das artes locais, no qual outras escolhas foram feitas e outras preocupações estéticas, políticas, filosóficas e ideológicas estavam presentes. Durante minha graduação em História, trabalhando no Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som (LAPIS) da UFSC, participei de um grupo de estudos que se propôs a investigar a relação entre as transformações urbanas da cidade de Florianópolis e as manifestações artísticas, a partir da segunda metade do século XX. Deste grupo surgiu a pesquisa sobre esta produção de cinema independente e experimental na cidade, durante as décadas de 1960 e 1970, pesquisa esta, que se tornou foco de meu Trabalho de Conclusão de Curso e agora, desta dissertação de Mestrado.

Nas décadas de 1960 e 1970, houve um pequeno núcleo de produção de cinema independente em Florianópolis, que realizou alguns filmes experimentais muito diversos desta tradição representativa que se intensificaria posteriormente na produção de curtas-metragens da cidade. Pretendemos com este trabalho, propor um estudo destas produções realizadas entre 1968 e 1976, das quais fazem parte os filmes de ficção *Novelo* (1968) e *A Via Crucis* (1972) e o documentário *Olaria* (1976). Estes três curtas-metragens são bastante característicos em relação às representações usuais da produção cinematográfica local, nas quais predominam os temas inspirados nas lendas e na exaltação da paisagem ilhoa. Tais produções são pouco conhecidas e estão praticamente à margem da história oficial do cinema local, na qual somente o filme *O Preço da Ilusão*, de 1958, costuma ser citado como

produção mais antiga. Este fato coincide com o caráter peculiar destes três filmes, que não exaltam e nem enquadram a paisagem da cidade em panorama, muito menos tratam de lendas ou mistérios. Envolto numa atmosfera sombria e angustiante, os personagens de *Novelo* e *A Via Crucis* vivem dramas existenciais e cerceamento de liberdade, em narrativas que discutem o papel do indivíduo na sociedade que se configurava com a consolidação da Ditadura Militar. Com o uso de enquadramentos fechados e cortes secos entre os planos, a estética dos filmes parece querer complementar uma atmosfera de prisão também sugerida nas narrativas. Por sua vez, o documentário *Olaria*, ao dar 'voz' ao oleiro (contra a perspectiva do documentário sociológico), denuncia o fim iminente das olarias de São José (cidade contígua a Florianópolis), diante do crescente processo de industrialização.

Neste trabalho, pretendemos elencar e discutir alguns aspectos da constituição formal e estética destes filmes que os alinham a uma perspectiva de cinema político de vanguarda. Consideramos importante este resgate, já que os movimentos de vanguarda foram comumente marginalizados em seus contextos de ação e, no caso da história do cinema de Florianópolis, mergulharam profundamente no esquecimento. O filme experimental, ao negar o modelo hegemônico de cinema, pretende produzir uma reflexão sobre a realidade que o cerca, por meio de uma revolução formal, na qual são ressignificados os usos do aparato técnico. Ao discutirmos o caráter desta reformulação estética, e percebermos as intenções de sua mensagem, podemos produzir considerações acerca de um período histórico. Antes, porém, sintetizamos algumas prerrogativas para o estudo do cinema pela História, utilizadas nesta pesquisa.

Em artigo célebre¹, Marc Ferro foi o primeiro historiador a problematizar a inserção do cinema na História de forma mais consistente. Com ele, as perguntas lançadas sobre os filmes os colocam na posição de fontes importantes para o conhecimento da sociedade em que são produzidos. Apesar das revisões na tese de Ferro pelos estudos

¹ FERRO, Marc. **O Filme. Uma contra-análise da sociedade?** In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (Orgs.) **História: novos objetos**. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975. Disponível em <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/oficinas/historia/reverso/downloads/MarcFerro.pdf>> Acesso em 11 de dezembro de 2010.

de cinema atuais², sua proposição ainda é pertinente: pensar o filme como contra análise da sociedade nos remete a vê-lo como portador de elementos ressignificados do meio social. Eduardo Morettin³ ressalta o fato de que estes elementos não são necessariamente uma contra análise da sociedade, o que não invalida a contribuição de Ferro em propor o filme como meio de circulação e representação de ideias. Para Roger Chartier, as representações partem do real, de condicionamentos sociais, porém, a partir da recepção daqueles que a produzem, este real é reelaborado na forma de discursos e práticas. O autor define como formas de representações do meio social, no âmbito da cultura, a produção artística e as chamadas práticas ordinárias⁴. A primeira é fruto de um determinado âmbito de produção cultural ligado a um julgamento estético ou intelectual. As práticas ordinárias, por sua vez, são expressões cotidianas de comunidades em sua reflexão ou relação com o mundo. O cinema, por ser elaborado a partir de um pensamento intelectual e estético, se encaixa na definição de produção artística, devendo ser considerado a partir da intencionalidade da fonte produtora. Utilizar-nos-emos aqui, portanto, do conceito de representação desvinculado da ideia de mimese, pois acreditamos que nem toda a representação artística pretende refletir uma realidade dada, propondo também transformações e ressignificações deste real e representando ideias abstratas e subjetivas, a partir da negação da mimese.

No bojo da revisão de paradigmas nos estudos historiográficos recentes, o historiador não mais considera suas fontes como reflexos objetivos do passado, mas sim como construções dotadas de intencionalidades. O estudo do cinema se insere tardiamente nesta concepção, devido à permanência de seu estatuto como um duplo do real. Hoje, porém, assume-se a posição do cinema como discurso composto por imagens e sons, montados a partir da intencionalidade de seus realizadores e inseridos num contexto de produção. Portanto, numa análise do filme devemos partir de sua materialidade imediata, formada pela sequência de imagens montadas de acordo com uma lógica própria, produtora de sentidos diversos. Segundo Chartier, o espaço no qual se

²MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. In: MORETTIN, Eduardo; SALIBA, Elias Thomé; CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos. (Org.). **História e Cinema**. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2007.

³ Id. Ibid.

⁴ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 7.

constrói o sentido de uma representação é entre ela própria e a sua recepção, neste caso, pelo espectador. A recepção de uma obra tem por base as referências culturais do receptor, que por sua vez, são criadas e elaboradas a partir das condições materiais em que este está inserido. Sendo assim, o cinema, considerado como representação do meio social, deve ser estudado a partir da análise dos elementos que compõem a sua produção de sentido – iluminação, movimentos de câmera, enquadramento, montagem, som e trilha sonora, entre outros – e sua articulação com as condições de produção e circulação – distribuição, relações comerciais, crítica, recepção do espectador.

Em nosso caso, temos características bastante particulares em relação a este segundo ponto, o da análise das condições de produção. *Novelo*, *A Via Crucis* e *Olaria* são filmes amadores, de caráter experimental, que contaram com o apoio financeiro da Universidade Federal de Santa Catarina e de alguns órgãos de fomento, mas que não tiveram interferência direta por parte deste tipo de investimento. Além disso, sua circulação foi bastante limitada, devido ao seu caráter de curta-metragem, restringindo-se à exibição nos festivais desta categoria (no caso de *Novelo* e de *Olaria*) e às poucas exibições improvisadas na capital (promovidas pelo próprio grupo). Quanto à recepção dos filmes em relação à crítica temos algum comentário no *Jornal do Brasil*, no caso de *Novelo*, devido à sua participação no *IV Festival de Cinema Amador JB/Mesbla*. Este fato, porém, nos transfere a outra discussão, bastante pertinente: a da marginalização do cinema de curta-metragem no Brasil, que se alia ao caráter experimental desta modalidade, fato que torna estes filmes fontes interessantes de pesquisa, no que tange ao seu conteúdo e sua estética. A falta de circulação destes filmes, apesar de interferir na análise sob a perspectiva da recepção, provoca-nos à investigação de outros problemas, como o da institucionalização da cinematografia local: em contraponto ao filme *O preço da Ilusão*, de 1958, tão louvado atualmente pela história oficial do cinema da capital, *Novelo*, *A Via Crucis* e *Olaria*, que não trataram de exaltar a cidade e suas tradições, representando-a de forma opressiva e relacionando os elementos urbanos presentes nos filmes a uma crítica à civilização ocidental e ao capitalismo exacerbado, encontram-se marginalizados. O estudo do filme como fonte histórica possui, portanto, diversas nuances que podem ser estudadas por meio de um olhar atento às significações inerentes às características da linguagem imagética. Tentaremos nas próximas páginas, abarcar ao menos uma parte destas possibilidades,

pois muito do passado que não foi dito em palavras foi representado em imagens e sons.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, propomos uma discussão sobre os movimentos vanguardistas no cinema, com ênfase nos diferentes usos dos procedimentos narrativos, por parte de grupos alternativos, em busca de uma nova estética, em relação aos padrões institucionalizados pelo cinema comercial. Pretendemos, além de sintetizar o pensamento do cinema vanguardista, em suas diversas formas de manifestação, aprofundar a discussão sobre o cinema latino-americano, por considerar suas propostas, suas condições de produção e seu discurso, afinados aos filmes contemplados por esta pesquisa. O recorte temporal vai da década de 1920 (numa descrição mais rápida) até as décadas de 1960 e 1970, nas quais se inserem os três curtas-metragens que este trabalho se propõe a analisar. As propostas teóricas dos cineastas pertencentes ao movimento *nuevo cine latinoamericano* foram estudadas e exemplificadas a partir dos principais textos manifestos de Glauber Rocha, Fernando Solanas, Octavio Getino, Fernando Birri, Garcia Espinosa e Jorge Sanjinés, todos encontrados em meio eletrônico; e também a partir das obras de Maria Rosário Caetano (*Cineastas Latino-americanos*) e Carlos Avellar (*A Ponte Clandestina*). No segundo capítulo pretendemos traçar um breve panorama histórico da produção artística de Florianópolis, desde as atividades do Círculo de Arte Moderna (Grupo Sul), a partir de 1947, até a época da produção dos três curtas-metragens, nas décadas de 1960 e 1970. Este primeiro trecho, sem muitas pretensões além de esboçar um panorama das intenções estéticas do período, é complementado por uma breve análise do filme *O Preço da Ilusão*, a partir do trecho final de sete minutos, que ainda resta da obra. Esta análise pretende identificar os elementos que propõem ênfase na representação da paisagem, mesmo que ainda sob o viés da proposta do Grupo Sul, anteriormente citada como de natureza modernista. O objetivo desta exposição é estabelecer um contraponto com a geração seguinte, que produziu as obras de cinema aqui elencadas como objetos principais de estudo, e que não dão absolutamente nenhuma ênfase à paisagem e a nenhum motivo folclórico ou de costumes, já trabalhados anteriormente nas obras do Grupo Sul. Este contraponto, portanto, pretende estabelecer como dissidentes, determinado grupo que, nas décadas de 1960 e 1970, romperam com padrões estéticos e propuseram representações experimentais no cinema e nas artes visuais. Neste momento, nos apoiamos nos trechos de entrevistas realizadas com os produtores de

Novelo, *A Via Crucis* e *Olaria*, a título de exemplificar e expor intenções e elucidar informações pertinentes acerca do momento de produção dos filmes. Reconhecemos o quão complicada e controversa pode se tornar a utilização de depoimentos em um trabalho historiográfico, porém, tanto mais complicada, quanto mais rica e complexa se torna a trajetória destes grupos, a partir das informações obtidas por meio destes. Para tentar minimizar estes problemas, recorreremos também a fontes textuais, fruto da produção literária, filosófica e jornalística de alguns integrantes do grupo publicadas nos periódicos da época, intitulados *Ilha* e *Imprensa Nova* e também às críticas publicadas no *Jornal do Brasil* sobre *Novelo*, que possuem bastante convergência com os relatos do grupo sobre a produção e intenções estéticas do filme. Expostas todas as circunstâncias envolvidas na produção dos filmes, no terceiro capítulo propomos uma descrição das narrativas, com inserção de fotogramas, seguidas da análise de suas concepções formais e estéticas, com o objetivo de estabelecer relações entre a significação das cenas e os elementos contextuais. Pretendemos também apresentar a relação desta concepção de cinema que se formou e foi realizada em Florianópolis, com um ideal de cinema que era cultivado na mesma época pelo Cinema Novo e pelos diversos movimentos latino-americanos: o do cinema como motor de transformações sociais. Estas propostas de análise apresentadas se guiam por alguns pontos-chave: a interpretação das narrativas, com a exemplificação de referências temáticas presentes nas obras; a interpretação dos procedimentos técnicos escolhidos e sua relação com o tema e intenções das obras; as propostas estéticas dos filmes em relação ao contexto; e os elementos formais que identificam a falta de preocupação com a representação da cidade de Florianópolis como havia sido realizada pelo Grupo Sul, em seu longa-metragem. Encerrados estes pontos, a conclusão deste trabalho dissertará sobre a relação histórica entre estes filmes e as utopias das esquerdas nas artes anteriores ao Golpe Civil-Militar de 1964. Tentaremos definir a posição destas produções diante do rumo tomado pelas esquerdas após a instauração da Ditadura Militar. Antes de seguirmos adiante, propomos a seguir uma breve sinopse dos filmes contemplados por este trabalho.

O primeiro curta-metragem de ficção realizado em Florianópolis foi *Novelo*, de 1968, com 15 minutos de duração. O filme trata do drama vivido pelo personagem principal ao se deparar com o conjunto de valores sociais burgueses. A configuração social como é estabelecida pelos valores torna-se para ele deslegitimada, provocando diversas

reações que determinam a sua trajetória. *A Via Crucis*, realizado em 1972, também um curta-metragem de ficção, possui 09 minutos de duração. O filme representa a trajetória do personagem principal, que vive a via sacra no meio urbano da década de 1970. O personagem é perseguido, torturado e crucificado, numa alusão ao evento bíblico em plena Ditadura Militar. O terceiro filme, *Olaria*, produzido em 1976, é um documentário com 10 minutos de duração. O filme documenta o processo de produção dos objetos de cerâmica nas olarias de São José/SC e propõe reflexões sobre a crise desta forma de trabalho artesanal frente à expansão da produção industrial e à urbanização da cidade.

2 UM PANORAMA DOS NOVOS CINEMAS

O objetivo deste capítulo é a exposição e discussão de alguns movimentos cinematográficos pertencentes aos chamados novos cinemas das décadas de 1950, 1960 e 1970. Primeiramente queremos discutir as propostas de linguagem das chamadas vanguardas históricas, ou os primeiros cinemas experimentais, discussão esta que se faz pertinente, em nossa opinião, para acentuarmos e situarmos historicamente a busca, por parte destes movimentos, pela reelaboração formal da linguagem cinematográfica em face das diferentes circunstâncias históricas, a partir do início do século XX. Posteriormente, discutiremos os novos cinemas propriamente ditos, ou as novas vanguardas, dando maior ênfase à produção cinematográfica latino-americana e brasileira deste período (décadas de 1950 a 1970), para por em foco as elaborações formais realizadas pelos cineastas pertencentes ao *nuevo cine latinoamericano* diante dos contextos sociais e ditatoriais vigentes.

Entre o final do século XIX e o início do século XX começaram a se configurar os chamados movimentos modernistas nas artes ocidentais, manifestos na recusa da sintaxe erudita e na promoção de uma linguagem livre, pelo Futurismo; no rompimento das noções de tonalidade, duração e harmonia, na música atonal, dodecafônica e minimalista; na reformulação da estrutura básica do palco e das técnicas de atuação, no teatro de Artaud, Beckett e Brecht; no abandono das sapatilhas e na recusa das formalidades do balé clássico, na dança de Isadora Duncan (que propôs tamanha liberdade de movimentos que só seriam vistos novamente na dança contemporânea, em fins do século XX); e na negação da representação mimética da natureza como finalidade da obra de arte, na pintura expressionista, abstrata, surrealista, concretista, cubista, entre outras.

O cinema experimental do início do século XX agiu de forma a evidenciar os elementos do discurso cinematográfico, com o objetivo de ‘desrealizar’ a imagem e dotá-la de intencionalidades. Desta forma, o recém-nascido cinema naturalista de gênero, de mensagem óbvia e plena de sentido, foi, já nas primeiras décadas deste século, contestado pelas vanguardas por meio do uso experimental dos procedimentos narrativos. O cinema vanguardista incorporou o discurso sobre suas condições materiais de produção e se voltou contra a grande indústria em favor de

seu estatuto como obra de arte ou como peça revolucionária. Segundo Ismail Xavier,

O cinema revolucionário, ao destruir a ideia de representação [no sentido de mimese], ao se negar a fornecer a imagem transparente, produz um conhecimento sobre ele mesmo, em primeiro lugar, como condição para a produção de um conhecimento dirigido a uma realidade que engloba o filme. O essencial na nova proposta é *desrealizar* a imagem, evidenciá-la como peça de discurso; é *deconstruir* (sic) o sistema de regras da narração e da decupagem-montagem próprias ao cinema burguês. À mistificação da janela que se abre para o real (dado natural), é preciso responder com a materialidade da imagem/som como signo produzido, e com o cinema-discurso...⁵

Agora, o que seria este cinema experimental? As definições acerca das tendências inseridas no bojo dos cinemas de vanguarda e dos novos cinemas possuem diversas especificidades. Segundo André Parente, a simples oposição entre cinema narrativo *versus* não-narrativo, definição comumente utilizada pelos teóricos do cinema experimental, propõe uma falsa oposição, uma vez que a única tendência essencialmente não-narrativa, segundo o autor, seria a do chamado cine-olho de Dziga Vertov. Ainda de acordo com Parente, do ponto de vista histórico, não há uma unanimidade sobre os movimentos considerados inauguradores do experimentalismo no cinema:

Para alguns, esse movimento apareceu nos anos 40 ou 50, nos Estados Unidos, com a “vanguarda americana”. Para outros, ele remonta às origens do cinema, com o “cine-olho”, de Dziga Vertov, ou a “vanguarda francesa dos anos 20”. Há até mesmo críticos para quem o experimental nasceu com os futuristas italianos ou, ainda, com Meliès e Lumière.⁶

⁵ Id. Ibid. p.134.

⁶ PARENTE, André. **Narrativa e modernidade. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra.** Campinas: papiros, 2000, p. 88.

Portanto, trataremos aqui desta diversidade de movimentos e tendências inseridas nas vanguardas ou no experimentalismo, com o objetivo não de compartimentalizar estes movimentos, mas de pensar sobre suas propostas estéticas em meio ao ambiente político destas décadas. Chamaremos aqui de cinema experimental aqueles movimentos que propuseram rupturas com determinadas características do chamado cinema naturalista, independentemente de serem essencialmente ou parcialmente não-narrativos (considerando como não-narrativo ou parcialmente não-narrativo aquele cinema que dá maior ênfase às elaborações formais para a proposição de considerações e significações além da simples transmissão de uma história). Para François Albera⁷ a associação comum entre o discurso de ruptura característico das vanguardas e as manifestações artísticas ditas modernas deve ser pomenorizada. Segundo o autor, a primeira coisa que se deve evitar no enfoque do termo vanguarda é a confusão da própria palavra com os termos *novo*, *moderno*, *modernidade* ou *modernismo*. O cinema, em si, pertence por natureza ao mundo moderno, em razão de suas especificidades técnicas, fato que não lhe confere o *status* de arte de vanguarda por excelência. Para Albera, esta confusão ocorre devido ao enfoque interno que se dá à questão: costuma-se postular a autonomia da arte ou do filme e, a partir daí, examinar as suas evoluções e mudanças apenas no âmbito estético ou estilístico. O autor defende que as diferenças entre os termos *moderno*, *modernismo*, *modernidade* e vanguarda só podem ser estabelecidas com a condição de abandonarmos este pressuposto de autonomia da arte, sairmos de sua interioridade e considerarmos as posições dos grupos e dos indivíduos na sociedade em relação à produção artística e cultural. O cinema experimental que nos interessa aqui é aquele que vai além da própria experimentação e ruptura estéticas típicas das artes modernistas, porém, em muitos casos é inerente a elas, sendo aquele cinema que discute seu papel na sociedade utilizando-se da reformulação de determinados conceitos vigentes e da ruptura de padrões estéticos estabelecidos (uma vez que tais padrões representem uma forma de pensamento dominante), com a intenção de promover alguma transformação social. Nosso recorte, portanto, se atém à ruptura estética e de cunho político, proposta contra o modelo naturalista, apesar de existirem exemplos magníficos de cinema engajado dentro da própria

⁷ ALBERA, François. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2009, pp 27-28.

indústria *hollywoodiana*, como por exemplo, no conjunto da obra de Charles Chaplin. Estas rupturas foram responsáveis pela formação do cinema como uma arte complexa e dotada de uma impressionante capacidade de síntese social. A fuga da representação à maneira clássica teve nos movimentos experimentais o impulso por expressões nacionais, numa tentativa de resistência contra a força da indústria cinematográfica, geralmente estadunidense. Os movimentos responderam às preocupações de cada época de forma renovadora e contribuíram para que o vínculo entre arte e sociedade se tornasse mais forte e complexo. Inseridos nesta perspectiva de cinema engajado, os filmes realizados em Florianópolis durante a Ditadura Militar fariam parte dos chamados novos cinemas, movimentos que, a partir da década de 1950, ressignificaram alguns conceitos inaugurados pelas vanguardas históricas e propuseram novas perspectivas de trabalho com a imagem fílmica. Nossa intenção, porém, não é a de inserir estes filmes de forma mecânica dentro de um ou outro movimento, mas sim, a de propor um paralelo entre estas produções locais e os movimentos internacionais do período, devido à grande convergência de ideais políticos e filosóficos. Desta forma, poderemos posteriormente discutir os caminhos percorridos por estes cinemas em direção a propostas de linguagem que expressaram descontentamentos, inquietudes e ideais revolucionários por meio das artes. O sistema de divisão dos movimentos artísticos em categorias, segundo Jean Claude Bernardet, “tem o efeito de promover semelhanças e afinidades entre os filmes e diretores em detrimento de diferenças e particularidades e também de outras afinidades”⁸. A perda, neste caso, segundo o autor, seria evidente, pois se pode muito bem “questionar os filmes em busca de laços que as categorias tradicionais tendem a encobrir”⁹. Portanto, apesar de nos utilizarmos aqui das categorias tradicionalmente atribuídas aos movimentos referidos, o fazemos a título de organização, tendo em nosso horizonte que as fronteiras entre estes movimentos não são tão rígidas e delimitadas. Tentaremos nos esquivar destas delimitações propondo aproximações diversas e questionamentos que posicionem as propostas de forma a contribuir para nosso mote, o do uso do cinema como motor de transformações sociais.

⁸ BERNARDET, Jean Claude. **Cinema Marginal?** In: PUPPO, Eugênio (Org.) **Cinema Marginal Brasileiro e suas fronteiras. Filmes produzidos nos anos 60 e 70.** Centro Cultural Banco do Brasil. Lei de Incentivo à Cultura, 2004, p.12.

⁹ Id. Ibid. p. 12.

2.1 AS VANGUARDAS HISTÓRICAS

Segundo Ismail Xavier, o cinema de vanguarda queria “uma dramaturgia liberta de clichês, impulsionadora da expressão autoral, sem as censuras do aparato industrial, estimuladora de uma consciência crítica.”¹⁰ Para tanto, a utilização dos elementos formais foi peça chave para se construir um novo cinema. Como produzir significações além das estruturas melodramáticas do cinema clássico? Como veremos adiante, atribuindo novos usos e significados à estrutura formal e estética para propor um cinema reflexivo, crítico e político.

No cinema russo da década de 1920, o estatuto do filme como discurso construído serviu como peça da Revolução Socialista, numa oposição entre a materialidade dos elementos formais do cinema e a alienação de um cinema que esconde suas intencionalidades para servir a valores burgueses. Nas obras de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, a ressignificação da imagem filmada produziu filmes que reinventaram o cinema de então, inspirados nas novas técnicas de montagem do pioneiro Kulechov¹¹. O princípio construtivista da vanguarda russa pode ser percebido no cinema como uma construção de sentido pela junção das *peças* do filme, os planos, que, unidos como tijolos, montariam o sentido da obra.

O cinema expressionista alemão, por sua vez, afastou o espectador de uma identificação com a representação com o uso de cenários irreais e interpretações caricatas. Servindo à proposta expressionista (das artes plásticas) de traduzir visualmente conflitos emocionais, o cinema alemão da década de 1920 rompia com a estética clássica, propondo enredos absurdos numa atmosfera fantástica: “Ao evitar as formas realistas, reforçando as curvas abruptas e a pouca profundidade, este cenário provocava sentimentos de inquietação e desconforto adequados à história que estava sendo contada.”¹²

Na mesma época, o cinema surrealista transcendia a noção de realidade à sua maneira, propondo um mundo onde as situações representadas situam-se fora dos limites entre o real e o imaginário. Ao

¹⁰ XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 129.

¹¹ Apesar de Kulechov acreditar na fórmula do cinema naturalista como o modelo de cinema a ser seguido, seus experimentos acerca da montagem contribuíram para o trabalho de Eisenstein e Vertov.

¹² Comentário sobre o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene. Disponível em: MASCARELLO, Fernando (Org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2010, p.67

contrário do cinema naturalista, no qual o sonho é bem delimitado por recursos técnicos que fazem com que o espectador o identifique claramente na narrativa, o filme surrealista propõe o absurdo de qualquer evento típico de um sonho com a naturalidade de uma situação realmente vivida e inserida na narrativa do filme como tal. A intenção era a de provocar a identificação do espectador a partir da aproximação com seu inconsciente, e não a partir de uma percepção aparente do mundo. Por isso, o estranhamento provocado pelas narrativas irregulares e pela atmosfera sombria.

Os grandes pintores surrealistas acreditavam que limitar a representação das coisas aos moldes formulados pela consciência era restringir de maneira intolerável a liberdade e, além disso, reduzir a um mínimo insignificante as riquezas e possibilidades significativas da existência.¹³

Na França, a título de defesa do cinema nacional contra a hegemonia do cinema estadunidense (que havia tomado grande espaço na Europa durante a Primeira Guerra Mundial), tem expressão o chamado impressionismo francês. O movimento, a exemplo de seu correspondente nas artes plásticas, pretendia se utilizar da imagem para a produção de sentidos, mediante a reformulação livre da linguagem cinematográfica, numa fragmentação da narrativa, que divaga sem pontos de apoio bem delimitados. Essencialmente visual, com a redução dos intertítulos (detalhe também característico do cinema expressionista alemão), o cinema impressionista dava total autonomia à imagem, numa concepção de cinema que começava a ser moldada nesta época: a de que o filme em sua essência é imagem em movimento e, portanto, caberia somente à elaboração imagética a transmissão de uma significação.

2.2 O CINEMA MODERNO

O dito Cinema Moderno nasceu na conjuntura do pós-guerra, num contexto de estagnação das vanguardas históricas. Os movimentos vanguardistas sofriam críticas de terem abandonado seu radicalismo, devido ao fracasso de suas aspirações políticas defensoras de sistemas democráticos. Estariam assim, fadados ao campo artístico e desvinculados de desafios políticos, guardando para si somente a

¹³ Id. Ibid. p.145.

experimentação formal. Neste contexto, uma nova geração de artistas se dispôs a discutir a situação do pós-guerra e reelaborar suas concepções acerca da função social do cinema. Como veremos adiante, esta nova geração influenciaria, por sua vez, a trajetória dos cinemas na América Latina, incluindo os filmes desta pesquisa.

A primeira expressão do cinema moderno europeu se deu na Itália, com o *Neorrealismo*, em fins da década de 1940. O movimento tem início com a intenção de representar de outra forma a realidade italiana. De maneira poética e contemplativa, os longos planos-sequência serviam a um intuito investigativo, passeando pela paisagem e posicionando o espectador como um observador dos acontecimentos de um cotidiano assolado pelo desemprego e pela pobreza. O enredo dos filmes é simples e sem grandes tramas a serem desenroladas, pois o objetivo maior era a representação das questões sociais mais urgentes. Esteticamente, o principal é a representação de cada instante, como que ‘descoberto’ pela câmera, numa inspiração documental. No *Neorrealismo*,

A estética não mais baseava-se no ilusionismo realista do discurso do Realismo Socialista (onde o que era mostrado não era uma interpretação ou abordagem da realidade, mas pretendia ‘ser’ a realidade), e sim na captação deste real sem uma preocupação analítica como premissa, a absorção de suas estruturas espaço-temporais como elementos do discurso. Por isso o Neo-Realismo não se preocupou em utilizar uma narrativa padrão ou um ‘realismo ficcional’ (ilusão de realismo tradicional) mas uma ficção realista (captação estética que absorve o real).¹⁴

A *Nouvelle Vague* francesa se constituiu como um movimento na década de 1960, reunindo uma grande diversidade de influências, desde o cinema *hollywoodiano* clássico, passando pelo filme *Noir*, o cinema impressionista francês, o cinema alemão, até o *Neorrealismo*. Tais influências foram reelaboradas e aglutinadas em uma estética sem limites rígidos, constituída pela fragmentação das narrativas, encenações livres de seus atores, enquadramentos inusitados, cortes não lineares. A

¹⁴ GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sergio Botelho do; GOULART, Sonia. **Cinema brasileiro. Três olhares**. Niterói: EDUFF, 1997, p. 21.

presença de voz *over* na ficção contribuiu para um afastamento do naturalismo, produzindo novas relações entre os personagens e o público. As locações externas também são uma marca do movimento, que saiu às ruas, aproveitando a paisagem urbana de Paris, querendo aproximar-se da realidade, sem a utilização de filtros ou luz artificial. A *Nouvelle Vague* produziu obras bastante diversas, marcadas pela inventividade de seus diretores, guiados pela política de autor, bandeira do movimento.

O Cinema Novo Alemão teve expressão no contexto de estagnação do pós-guerra, diagnosticado como um período de ausência de perspectivas críticas para as artes de então, dominadas pelos valores de mercado e pela finalidade de entretenimento. Os precursores do movimento publicaram em 1962, o *Manifesto de Oberhausen*, texto que denunciava o colapso do cinema alemão e clamava por liberdade estética, liberdade das influências comerciais, e das convenções de realização cinematográficas.¹⁵ As reivindicações deste manifesto são recorrentes no período e estão presentes nos discursos dos cineastas latino-americanos, como veremos. O movimento se consolidou somente na década de 1970, sem uma unidade específica, definindo-se esteticamente pela reinvenção dos elementos narrativos. Em seus filmes, Werner Herzog propôs uma fotografia crua, com tom realista e a representação de dramas psicológicos a partir da escolha de personagens excêntricos, que protagonizam situações de estranhamento e desajuste diante do mundo. Rainer Fassbinder propôs a representação do cotidiano de pessoas marginalizadas e também da pequena burguesia, além de examinar a história recente de seu país. “Densos, originais e comprometidos com a ideia de um cinema de autor, os filmes de Fassbinder, Herzog e Wenders repensaram a história da Alemanha sob o espectro do nazismo, da divisão e do comprometimento com o capitalismo e com a sociedade de consumo.”¹⁶

2.3 O NOVO CINEMA LATINO-AMERICANO, UM CAPÍTULO À PARTE

A trajetória dos movimentos de vanguarda europeus rompeu barreiras diante do cinema industrial e propôs novas formas de se pensar a concepção de um filme, assim como sua função social. A cinematografia dos países latino-americanos, porém, manteve-se

¹⁵ MASCARELLO, 2010, Op. Cit. p. 314.

¹⁶ Id. Ibid. p. 327.

incipiente e atrelada à estética *hollywoodiana* por mais tempo. Os princípios que motivaram esta dependência são os mesmos que posteriormente fariam com que os cineastas latino-americanos produzissem obras em favor de uma estética e identidades nacionais. A partir da década de 1950, sob forte influência do *Neorealismo* italiano, começou a ser moldado um movimento que teria expressão em grande parte dos países latino-americanos. O movimento ganhou força pela união de cineastas que já atuavam em seus países, com alguns objetivos em comum: a criação de cinemas nacionais livres da dominação ideológica estrangeira e dotados de uma estética própria, que refletisse a experiência de terceiro mundo. A união de uma proposta de renovação estética da linguagem do cinema com a necessidade de discussão dos problemas sociais e políticos inerentes ao processo histórico foi o símbolo destas cinematografias. A escolha por uma arte engajada, por meio da ruptura estética com o modelo de cinema hegemônico, se tornou símbolo da resistência latino-americana no campo das artes. E como primeiro exemplo desta estética engajada, havia para os latino-americanos o cinema europeu e seu histórico nas artes vanguardistas.

Os intelectuais, artistas e diretores pertencentes ao chamado novo cinema (ou *Nuevo Cine*) latino-americano, se identificaram com a esquerda, seja na forma de partidos em suas diversas organizações, ou de forma independente. Sua forma de militância se deu mediante a criação de um cinema político, apoiado nos ideais anti-imperialistas, anticolonialistas e democráticos. A justificativa para o movimento estava baseada na relação das nações latino-americanas com os países dominantes, que seria historicamente complexa e marcada pelos diversos eventos de dominação econômica e política. Para eles, sob um legado de miséria e subdesenvolvimento, os latino-americanos seriam órfãos de sua própria história, tendo como modelo a cultura dos países colonizadores, que exerceriam seu poder político e econômico para a exploração do trabalho e das riquezas naturais de nosso continente. Marcada pelo atraso econômico e pela falta de autonomia política e financeira, a América Latina amargaria, assim, um *status* de terceiro mundo, apesar das tentativas de emancipação, com os processos de independência nacionais e os levantes revolucionários da primeira metade do século XX.

Desta forma, os anos 1950 e 1960 em nosso continente foram caracterizados, dentre outros fatores, pela ascensão do nacionalismo e da militância, inspirados no sucesso da Revolução Cubana e de outros levantes revolucionários. Neste período, o conceito de “imperialismo

cultural” ganhou força nos países latino-americanos, posicionando a dominação cultural como uma das principais formas de subjugação de povos economicamente dependentes.

Não se tratava mais só de subjugar povos a partir da violência e da ocupação territorial, como no período colonial e como ainda ocorria em alguns países da África ou da Indochina. Os processos culturais se tornavam, cada dia, mais importantes e as formas de dominação mais complexas.¹⁷

A dominação política e econômica sobre as nações do terceiro mundo seria, portanto, exercida também por meio da cultura. O que fez com que as concepções de arte e engajamento se unissem num único conceito, expressas na efervescência cultural típica destes tempos. A postura de intelectuais, militantes e líderes políticos, como Ernesto Che Guevara, Vladimir Lênin, Mao Tsé Tung, Leon Trotsky, Jean Paul Sartre e Antonio Gramsci, influenciaram toda uma visão de mundo, a partir dos ideais socialistas que proclamavam em suas obras e suas ações. A profusão de cineclubes, revistas especializadas em cinema, literatura e arte, representava uma atitude engajada por parte dos jovens, que queriam transformar o mundo por meio das artes. O cinema latino-americano queria representar sua miséria, propor uma reflexão sobre ela e sobre suas causas. E o fez não somente por meio de seu conteúdo, representando a pobreza e o subdesenvolvimento, mas também ao assumir uma *estética da fome*, proclamada por Glauber Rocha, um *cinema imperfeito*, defendido por Garcia Espinosa, um *cinema junto ao povo*, realizado por Jorge Sanjinés, ou um *terceiro cinema*, criado por Fernando Solanas e Octávio Getino. Estes grupos tomaram para si o papel de intervir sobre esta forma de dominação cultural, mediante a proposição de um cinema com vistas à transformação da realidade.

2.3.1 Cuba, por un cine imperfecto

A Revolução Cubana, em 1959, tornou real o ideal revolucionário socialista. Devido ao seu sucesso, a ilha se tornou o

¹⁷ LIMA, Mônica Cristina Araújo. **Cinema e Revolução na Argentina. Grupo Cine Liberación (1966-1971)**. Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC. Vitória, 2008, p. 2. Disponível em: <http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro8/monica_cristina_araujo_li_ma.pdf> Acesso em agosto de 2011.

refúgio de muitos intelectuais e artistas latino-americanos exilados e o centro da produção e difusão do cinema latino-americano, por meio do ICAIC, *Instituto Cubano del Arte y Industria Cinematográficos*. O órgão governamental foi criado com o objetivo de fomentar a produção cinematográfica local e assumiu gradativamente a função de sede do *novo cinema latino-americano*, aglutinando cineastas de países vizinhos e promovendo encontros de cinema (Festival Internacional de Havana a partir de 1970). Os principais representantes do *nuevo cine cubano* são Tomas Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, cineastas responsáveis pela constituição de uma identidade para o cinema cubano pós-revolução. Gutiérrez Alea representou os eventos que geraram o regime socialista na ficção *Historias de la Revolución* (1960), satirizou a burocracia do regime em *La muerte de un burócrata* (1966) e discutiu as relações sociais pós-revolução em *Memorias del Subdesarrollo* (1968). No filme *La última Cena* (1976), ambientado no final do século XVIII, temos a representação de um evento bíblico (como em *A Via Crucis*): um nobre de Havana beija e lava os pés de seus 12 escravos e convida-os a cear. É uma quinta-feira da Paixão. Durante a ceia, o nobre tenta justificar, mediante as ideias de humildade e resignação católicas, a exploração que exerce sobre seus escravos.

Júlio García Espinosa, por sua vez, escreveu um importante manifesto, intitulado *Por un cine imperfecto*¹⁸, em 1969. O cinema imperfeito de Espinosa é o cinema engajado, militante. Imperfeito, devido à sua condição de subdesenvolvido, refletida em suas características técnicas, desprovidas de uma estrutura complexa e refinada de produção. Este cinema, realizado sem acabamento, seria a expressão legítima de um cinema do terceiro mundo, materializando suas condições reais de produção na feitura de obras que lutassem por emancipação política e cultural. No manifesto, Espinosa discorda da posição do artista como alguém especialmente dotado para a execução de um trabalho que poucos podem realizar, relacionando o conhecimento específico do intelectual às suas condições sociais privilegiadas. Para ele, a possibilidade de todo cidadão poder realizar uma obra artística seria não somente um ato de justiça social, mas também um fato de extrema importância para a cultura artística de um povo. O verdadeiro sentido da atividade artística está, para Espinosa, na

¹⁸ ESPINOSA, Júlio García, *Por un cine imperfecto*. Disponível em: <<http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/08/07/por-un-cine-imperfecto-julio-garcia-espinosa/>> Acesso em julho de 2011.

possibilidade de o cidadão poder exercê-la sem complexos ou sentimentos de culpa inerentes à sua classe. Segundo ele, cada indivíduo carrega consigo, em sua relação com o mundo e a partir de suas experiências, uma expressividade que pode ser materializada na expressão artística. Para tanto, este cidadão não pode ser privado de uma formação que privilegia determinada classe. Para o cineasta, compete à nova configuração socialista cubana a socialização dos meios de produção audiovisuais, a democratização da arte, a partir da formação igualitária da população. É interessante o contraponto entre os escritos de Espinosa e os demais manifestos e escritos de Solanas e Getino, Glauber Rocha e Fernando Birri, pois, para os cubanos, tratava-se de discutir como seguir em frente num país já liberado, enquanto que nos demais casos, os cineastas estavam discutindo a respeito de como deveria ser a luta por resistência.

Temos aqui uma clara correspondência com a estética da fome de Glauber Rocha. O cinema imperfeito de Espinosa é imperfeito devido às mesmas condições de subdesenvolvimento de que trata Glauber. E a agressividade desta imperfeição é a saída estética encontrada pelos cinemas latino-americanos para representar suas questões.

2.3.2 Argentina, *hacia un tercer cine*

A história da Argentina no século XX foi marcada por uma grande sucessão de golpes militares, que perduraram até 1983, ano em que termina a ditadura mais violenta do país. Desde a década de 1930 foram poucos os momentos de abertura política e quase todos os presidentes eleitos por vias democráticas foram depostos por golpes. Nesta conjuntura política instável, a produção de cinema no país se desenvolveu de forma clandestina, aliada à militância e com o apoio dos partidos esquerdistas.

Fernando Birri é o primeiro cineasta argentino a se destacar nos tempos do *novo cinema latino-americano*. Fundador do *Instituto de Cinematografía da Universidad Nacional del Litoral* de Santa Fe, em 1956 e diretor de filmes aclamados, como *Tire Dié* (1958) e *Los inundados* (1961), Birri publica, em 1962, o texto *Cine y Subdesarrollo*, que propõe reflexões sobre a situação da produção cinematográfica do país e sua relação com o subdesenvolvimento. Para ele, a Argentina e os países de terceiro mundo necessitam de:

Um cinema que os desenvolva. Um cinema que lhes dê consciência, tomada de consciência; que

os esclareça; que fortaleça a consciência revolucionária daqueles que já a tenham; que os inquiete, preocupe, assuste e debilite aos que tenham má consciência, consciência reacionária; que defina perfis nacionais, latino-americanos; que seja autêntico; que seja anti-oligárquico e anti-burguês em ordem nacional e anticolonial e anti-imperialista em ordem internacional; que seja ‘pró-povo’ e contra ‘anti-povo’; que ajude a emergir do subdesenvolvimento ao desenvolvimento, do ‘sub-estômago’ ao estômago, da subcultura à cultura, da sub-felicidade à felicidade, da subvida à vida.¹⁹

Apresentando uma análise da expressão cinematográfica nacional e definindo-a como irrealista, Birri quer situar a importância da criação da *Escuela Documental de Santa Fe*, como resposta a uma necessidade de transformação da sociedade, em busca de uma cinematografia nacional “realista, crítica e popular”. Para que o cinema argentino tenha um futuro, ele deve ser visto. Por isso, o cineasta denuncia o boicote dos distribuidores e exibidores nacionais e estrangeiros, vinculados aos interesses neocoloniais, que tornam os cinemas independentes invisíveis. E defende, assim, a regulamentação estatal de políticas de distribuição e exibição da produção de cinema local, que deve ser de baixo custo, para facilitar possíveis investimentos, inclusive de autônomos. As limitações técnicas, por sua vez, não devem ser vistas como entraves à produção, mas sim, transformar-se em novas soluções expressivas. Aqui temos novamente a correspondência entre os textos manifestos: as limitações técnicas como novas soluções expressivas, o cinema imperfeito como bandeira de um cinema engajado, a estética da fome como expressão da pobreza e do subdesenvolvimento.

Em fins da década de 1960, o grupo de cineastas denominado *Cine Liberación*, fundado por Fernando Solanas, Octavio Getino e Gerardo Vallejo, realiza seus primeiros filmes, que se tornaram importantes obras do *nuevo cine latinoamericano*. Seu filme mais importante é *La hora de los hornos*, realizado entre 1966 e 1968. O documentário foi elaborado como um filme-manifesto, uma obra panfletária que pretendia provocar a reflexão no espectador, acerca da

¹⁹ BIRRI, Fernando. *Cine y Subdesarrollo*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/47574559/FERNANDO-BIRRI-Cine-y-Subdesarrollo>> Acesso em julho de 2011. Tradução Livre.

realidade argentina. Com quatro horas e meia de duração é dividido em três partes: *Neocolonialismo y violencia*, *Acto para la liberación* e *Violencia y liberación*. Na primeira parte, o filme se propõe a investigar as raízes do neocolonialismo na Argentina do período, a partir do histórico da dependência colonial do país. Na segunda parte, o filme aborda a gestão de Perón e sua relação com a classe trabalhadora e detalha a luta da oposição durante o seu exílio. Na terceira e última parte, o filme denuncia a crueldade na ditadura do general Juan Carlos Onganía (que governou o país de 1966 a 1970) e defende a necessidade de uma ação revolucionária que combata as estruturas capitalistas. Em entrevista a Maria do Rosário Caetano, Fernando Solanas fala de como concebeu o filme:

Eu e meu parceiro, Octávio Getino, queríamos fazer “um filme revolucionário antes da Revolução”, que imaginávamos próxima. Estávamos impregnados por *Maioria Absoluta*, documentário de Hirzman sobre o analfabetismo (trecho dele é reproduzido no filme); por *Tire Dié*, de Fernando Birri e seus alunos da Escola de Santa Fé; por *Now*, de Santiago Alvarez. De Cuba nos chegava uma vontade imensa de transformar o mundo. Che Guevara estava lutando nas selvas da Bolívia quando iniciamos o filme, e morto quando cuidávamos de sua finalização. Resolvemos, então, com imagens de cinejornais da época, além de trechos de filmes e material por nós produzidos, realizar um ensaio histórico-ideológico sobre a Argentina. Por entender que as doutrinas que vinham de fora não explicavam nossa história, recorremos ao Justicialismo peronista, uma terceira via na política, como referencial teórico.²⁰

Para realizar seu projeto num período de extrema repressão, o grupo elaborou novas estratégias de distribuição, organizando um circuito de exibições clandestinas formado por centros de projeção, como igrejas, sindicatos e casas particulares. O grupo também definiu uma forma colaborativa de direção e produção em alguns filmes, na qual a função do diretor se dilui entre seus integrantes e o filme se torna parte

²⁰ CAETANO, Maria do Rosário. **Cineastas latino-americanos. Entrevistas e filmes**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, p. 62.

de um projeto maior que a vontade de um autor. Esta proposta foi desenvolvida durante a realização de *La hora de los hornos* e, a partir desta experiência prática (como definem os próprios cineastas), foi sintetizada a teoria sobre a produção de um cinema revolucionário, no texto manifesto intitulado *Hacia un Tercer Cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*. O texto tem início com uma análise da situação política e social da América Latina e da Argentina. O manifesto queria estabelecer prerrogativas para se produzir um Terceiro Cinema, um cinema do terceiro mundo. Segundo Solanas e Getino, o Terceiro Cinema “é aquele que reconhece na luta contra o imperialismo e neocolonialismo estadunidenses a mais importante manifestação cultural de nosso tempo.”²¹ É o cinema do terceiro mundo, da América Latina, em oposição ao considerado “primeiro cinema” – o cinema *hollywoodiano*, da indústria de entretenimento – e ao “segundo cinema” – o cinema de autor, o cinema arte europeu. O primeiro cinema, segundo o texto, não tinha conteúdo crítico e nem reflexivo, além de transmitir uma mensagem colonizadora e reprodutora da ideologia dominante. O segundo cinema, de autor, não tinha o intuito de dialogar e nem propor uma reflexão profunda em relação à sociedade. Segundo o manifesto, apesar de romper esteticamente com o cinema de indústria, este cinema não tinha propostas políticas. (Como vimos anteriormente, o cinema de autor teve grande papel na constituição das vanguardas cinematográficas e nossa posição não corresponde à deste manifesto). O texto também coloca os problemas existentes na instituição de um cinema independente, descolonizado:

Como realizar um cinema de descolonização se seus custos são imensos e os canais de distribuição e exibição estão nas mãos do inimigo? Como assegurar a continuidade do trabalho? Como chegar com este cinema ao povo? Como vencer a censura e a repressão impostas pelo sistema?²²

²¹ SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. *Toward a third cinema*. In: MARTIN, Michael T. (Org.) *New Latin American Cinema. Theory, practices, and transcontinental articulations*. Vol. 1. Detroit: Wayne State University Press, 1997, p. 37.

²² Id. Ibid. p. 45.

O texto define estas interrogações como responsáveis por algumas posturas céticas, que acreditavam somente ser possível a realização de um cinema revolucionário em países liberados. Porém, defendia que uma atitude nova deveria surgir diante deste *novo homem*, que nascia por meio da luta anti-imperialista. Outro ponto interessante do manifesto é a discussão acerca do papel do intelectual e do artista nos processos revolucionários. Segundo o texto, o debate oscilava entre dois extremos: aquele que propõe a subordinação de toda a capacidade intelectual de trabalho a uma função especificamente política, e outro, que admite uma dualidade na essência do intelectual. O primeiro ponto nega perspectivas a toda expressão artística relacionada à atividade revolucionária, com a ideia de que tal atividade seria inevitavelmente absorvida pelo sistema. Já o segundo prevê a coexistência entre arte e política. Como resposta a este impasse, os autores argumentam com o fato de que a cultura, a arte e o cinema respondem sempre aos interesses das classes em conflito e que, na situação neocolonial, duas concepções de cultura competem entre si: a dominante e a nacional. Por isso, negar a importância do papel da arte e da cultura representaria uma postura de submissão, uma vez que a falta de consciência sobre esta dualidade – cultura dominante *versus* cultura nacional – pressupõe a aceitação e reprodução da expressão artística concebida pelas classes dominantes. O texto reivindica um aprofundamento nas artes da revolução, pois as expressões artísticas dominantes encontram-se já especializadas. “Nossa cultura, enquanto luta por emancipação, seguirá sendo uma cultura de subversão e levará consigo uma arte, uma ciência, um cinema de subversão.” Desta forma, o filme revolucionário não é aquele que documenta passivamente uma situação, mas sim aquele que pretende intervir sobre ela. E, para fazê-lo, deve buscar seu próprio método, fruto da experimentação.

O modelo da obra de arte perfeita, do filme redondo, articulado segundo a métrica imposta pela cultura burguesa e seus teóricos e críticos, tem servido nos países dependentes para inibir o cineasta, principalmente quando este pretendia levantar modelos semelhantes, em uma realidade que não lhe oferecia nem a cultura, nem a técnica, nem os elementos mais primários para conseguilo.²³

²³ Id. Ibid. p. 47

Na utilização dos recursos formais, o Terceiro Cinema prioriza o choque e a não receptividade imediata do espectador, para propor um cinema de transformação, um cinema militante, de expressão latino-americana, com uma estética que nascesse no terceiro mundo. Para os autores, a realização de um cinema revolucionário tinha duas alternativas: a feitura de filmes que o sistema não possa assimilar e que não respondam às suas necessidades, ou seja, um cinema contestador, que provoque reflexão; ou a produção de filmes que direta e explicitamente lutem contra o sistema.

O grupo não esperava espectadores passivos, seus integrantes consideravam que o próprio ato de participação nas sessões deveria ser consciente, devido ao seu caráter de clandestinidade. Não eram simples sessões de cinema, eram grupos de discussão acerca dos problemas do país, levantados pelos filmes. Para tanto, era distribuído material mimeografado, como auxílio teórico aos temas abordados nas projeções. O objetivo era a formação de consciência social por parte do público. O Terceiro Cinema, portanto, seria a expressão do cinema latino-americano, até então inibido pela métrica imposta pelo cinema comercial. A questão estética está novamente posta neste manifesto, que prevê a experimentação formal como método para a obtenção de uma expressão própria que representasse os problemas pertinentes ao cinema militante. Era consenso que esta expressão seria de caráter marginal, pois o Brasil e os demais países latino-americanos não possuíam (e agora pouco possuem) estrutura para a realização de um cinema nacional de qualidade técnica. Os problemas relacionados à distribuição, exibição e baixa qualidade dos filmes nacionais se tornaram motores da militância e a pobreza se tornou estética. Segundo José Carlos Avellar,

O que se passava então entre os argentinos tem semelhança com o que se passava entre os brasileiros (e possivelmente entre outros latino-americanos) naquele mesmo instante; as palavras usadas por Getino para descrever as circunstâncias histórico-políticas em que surge o grupo *Cine Liberación* parecem se referir ao quadro cultural em que surge o Cinema Novo (com uma diferença fundamental: a inexistência no Brasil de

organizações populares como as que permitiram a circulação de *La Hora de los Hornos*).²⁴

O termo Terceiro Cinema tornou-se uma comum referência ao cinema latino-americano deste período, no qual se inserem os outros movimentos aqui comentados, devido à abrangência das propostas do manifesto e às suas referências a uma estética de terceiro mundo.

2.3.3 Bolívia, *un cine junto al pueblo*

Foi por volta da década de 1950 que o cinema na Bolívia começou a se moldar no perfil do *nuevo cine*. Dez anos mais tarde, o grupo Ukamau, fundado por Jorge Sanjinés, se propôs a retomar a temática indigenista de resistência cultural iniciada pelos cineastas Jorge Ruiz e Augusto Roca. Sanjinés descreve a experiência do grupo Ukamau como uma entrega dos cineastas para a luta anti-imperialista, num cinema que se preocupou com a busca de uma linguagem popular, para aproximar o povo boliviano das telas.²⁵ Com este intuito, o cinema do grupo não utilizava atores profissionais, os seus personagens eram os próprios camponeses e operários que viviam aquilo que estava sendo representado nas obras. Para Sanjinés, fazer um cinema boliviano é buscar a identidade nacional nas raízes da cultura indígena. Os índios e os camponeses eram ao mesmo tempo personagens e público, num cinema feito *pele e para o povo* – espécie de lema do grupo e título de sua obra escrita: *Teoría y Práctica de un Cine junto al Pueblo*. O intuito era fugir dos vícios paternalistas e de verticalidade característicos de um cinema burguês, para criar uma nova abordagem estética que ensinasse os espectadores pobres a entenderem os filmes, ao invés de recorrer a um cinema didático. A fórmula deveria partir da experiência com estes povos, para que a linguagem dos filmes contemplasse sua própria visão de mundo, pois, para Sanjinés, a cultura indígena é formadora da identidade do povo boliviano. O grupo Ukamau buscou algumas estratégias para representar a identidade dos povos nativos bolivianos em seus filmes, como a tentativa de reproduzir a percepção temporal dos grupos indígenas e camponeses, ao invés de seguir um tempo de filme já institucionalizado na narrativa do cinema comercial. Os filmes eram também falados nas línguas nativas dos grupos protagonistas e tentavam

²⁴ AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina. Teorias de cinema na América Latina**. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 123.

²⁵ Id. Ibid. p. 223.

reproduzir o conceito de coletividade característico dos povos indígenas e de pequenas comunidades, mesmo quando representavam situações individuais. A utilização dos planos-sequência teve grande importância para não interromper o trabalho dos atores (que não eram profissionais) e para imprimir um ritmo documental aos filmes.

Ao tratar das condições de vida miseráveis das populações indígenas e camponesas bolivianas, o grupo Ukamau queria denunciar e conscientizar estes grupos sobre suas condições. A habitação e alimentação inadequadas e a mortalidade infantil são os problemas elencados pelo curta-metragem *Revolución*, de 1963, documentário feito nos moldes do cinema russo de Eisenstein, privilegiando a montagem de imagens, que oferecem uma sinopse da história do país, sua miséria e o espírito popular. O Filme também faz referências às manifestações de operários e à repressão policial a que eram submetidos. A miséria dos mineiros também foi representada no curta-metragem *Aysa (Derrumbe)*, de 1965. O primeiro longa-metragem de Sanjinés é o filme *Ukamau*, de 1966, que trata dos conflitos e das relações de exploração entre classes. *Yawar Mallku (Sangre de Cóndor)*, de 1969, é outro longa-metragem, que se passa em uma comunidade camponesa do planalto boliviano. O filme denuncia a esterilização de mulheres indígenas por membros do chamado *Cuerpo de Paz* (enviados pela Aliança para o Progresso). Neste filme é nítida a proposta de Sanjinés de inspiração na cultura e modo de vida dos camponeses. Não há a figura do herói, o personagem principal encena dramas e situações vividas por toda a comunidade e a noção de individualidade se dilui na concepção de grupo. A ênfase nos *closes*, que enfatizam o drama do personagem principal é intercalada a planos gerais da comunidade, para estabelecer a ligação direta entre o individual e o coletivo.

A reconstrução dos fatos utilizando ‘protagonistas reais’ para filmes de ficção que representam acontecimentos importantes para a história de um grupo era, para Sanjinés, uma forma mais legítima de provocar a identificação no espectador e obter uma entrega emocional por parte deste. Em parte, esta identificação que o grupo queria provocar era do público com sua própria história, ao considerarem que os conflitos relacionados às populações indígenas são problemas do povo boliviano e refletem as condições de miséria e dominação a que todos são submetidos. A experiência do público com os filmes deveria ser de profunda reflexão, definindo a função social do cinema proclamada pelos cineastas do *nuevo cine*. Os cineastas bolivianos reformularam a

função dos recursos narrativos em favor da representação de povos que não tinham expressão na cultura cinematográfica do país.

2.3.4 Brasil, por uma estética da fome

No final da década de 1950 foram realizadas as obras que se tornariam parte do Cinema Novo. Considerado o precursor do movimento, Nelson Pereira dos Santos realizou seu primeiro longa-metragem, *Rio, 40 graus*, em 1955. A pobreza das favelas cariocas e do sertão brasileiro foi tema recorrente na obra deste cineasta, assim como na cinematografia *cinemanovista*.

Os cineastas do Cinema Novo não queriam e nem poderiam fazer filmes de ‘qualidade’, em relação aos padrões internacionais do cinema industrial. Inspirados na experiência recente da *Nouvelle Vague* e do *Neorealismo* italiano, buscaram uma renovação na temática e na forma de representar suas propostas. A agressividade dos temas achou maneiras de ser expressa na ‘agressividade’ das formas mal acabadas dos filmes e a precariedade técnica se tornou parte da bandeira de emancipação proclamada pelos novos cinemas do período.

Foi em clima de otimismo e crença na transformação da sociedade que nasceu o cinema brasileiro moderno, do qual o Cinema Novo foi um exemplo maior. Os cinemanovistas – formados nas sessões dos cineclubes, na crítica cinematográfica produzida nas páginas de cultura dos jornais e, sobretudo, nas longas e constantes discussões em torno do cinema e da realidade do país – desejavam, acima de tudo, fazer filmes, ainda que fossem “ruins” ou “malfeitos”, embora “estimulantes”, conforme opiniões da época.²⁶

A realidade do Brasil foi elencada como tema pelos cinemanovistas por meio de uma revisão da história do país. Ao apontarem no passado colonial a origem de diversos problemas atuais, os filmes do Cinema Novo queriam realizar um diagnóstico da sociedade brasileira, com o objetivo de conscientizar o espectador acerca dos problemas do país: “Essa produção pode ser classificada em três grandes áreas temáticas ligadas à vida em um país ainda fortemente rural: a escravidão, o misticismo religioso e a violência predominantes

²⁶ MASCARELLO, 2010, Op. Cit. p. 290.

na região Nordeste.”²⁷ Os temas relacionados à urbanidade também tiveram espaço no movimento brasileiro, como em *Cinco vezes Favela*²⁸ e *A Grande Cidade*²⁹, filmes que expõem os conflitos de indivíduos diante da pobreza na cidade grande. Em *A Grande Cidade*, a personagem Luzia chega do Nordeste ao Rio de Janeiro à procura de seu noivo Jasão, quando descobre que ele havia se tornado um temido assaltante, morador da favela. Antes que consiga convencê-lo a mudar de vida, Luzia se torna vítima da violência, junto com seu noivo.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, além da representação de temas como o messianismo, a exploração do trabalho e a luta por melhores condições de sobrevivência, temos a presença do mar como elemento redentor, representando, segundo Lúcia Nagib, “a principal matriz dos motivos utópicos hoje disponíveis no cinema brasileiro.”³⁰, juntamente com *Terra em Transe*. A fuga de Manoel e Rosa para o mar, no final do filme, numa cena em que a profecia do beato Sebastião se concretiza, com a transformação do sertão em mar é a representação do que Nagib chama de utopia marítima: o mar é a redenção dos personagens, o “Eldorado” dos sertanejos, o paraíso ao mesmo tempo perfeito e inatingível, representando o fim da seca e da miséria. No terceiro capítulo veremos como em *Novelo* e *A Via Crucis*, esta utopia marítima toma forma e importante significado para a narrativa destes filmes.

Em sua produção teórica, o Cinema Novo tem a tese manifesto de Glauber Rocha *Por uma estética da fome*. Apresentado em 1965 em Gênova, o texto sintetiza as mais importantes concepções do movimento. Com o golpe militar, os *cinemanovistas* precisaram rever o seu projeto político de um cinema revolucionário. E Glauber, com o manifesto, apresenta uma análise social e política do Brasil e da América Latina, numa tentativa de expor os principais pontos que fazem do Cinema Novo um movimento de emancipação.

²⁷ MASCARELLO, 2010, Op. Cit. p. 292.

²⁸ O filme *Cinco Vezes Favela* (1962), produzido pelo Centro Popular de Cultura, reúne cinco curtas-metragens realizados por Marcos Farias (*Um Favelado*), Miguel Borges (*Zé da Cachorra*), Cacá Diegues (*Escola de samba Alegria de Viver*), Joaquim Pedro de Andrade (*Couro de Gato*) e Leon Hirszman (*Pedreira de São Diogo*).

²⁹ *A Grande Cidade* (1966), dirigido por Carlos Diegues.

³⁰ NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro. Matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 25.

A América Latina, inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda uma libertação, um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência.³¹

Segundo o texto, o cinema brasileiro, para emancipar-se, deve problematizar a cultura da qual faz parte, uma cultura marginal, latino-americana. Sua ‘feiura’ expressa um sentimento real de estagnação provocado pela fome, e que não pode ser disfarçado pelo tratamento estético de terceiro mundo. A missão do Cinema Novo seria a de deixar transparecer esta estética da fome, negligenciada pelos brasileiros, negada pelos espectadores e encarada como um “surrealismo tropical” pelos estrangeiros. As propostas agressivas de nosso cinema refletem somente a sua percepção da realidade nacional e de suas contradições. “Esta festa de metáforas, alegorias e símbolos não é um carnaval de subjetividade: é a recusa de uma análise racional de nossa realidade deformada pela cultura europeia e sufocada pelo imperialismo norte-americano.”³² A cultura da fome gera a violência, expressão natural de um cinema que nasce no subdesenvolvimento. E é por meio desta violência, que não é uma violência primitivista, mas uma violência consciente, revolucionária, que o colonizado pode levantar sua voz e denunciar sua exploração. O Cinema Novo existiria, portanto, para pensar sobre sua própria condição, à medida que não pode desenvolver-se por completo enquanto não reflita e resolva sua relação de exploração, sua dependência cultural. Em sua busca por identidade, o cinema nacional queria trazer à tela a consciência sobre sua própria miséria, para que o público pudesse entendê-la e superá-la.

³¹ ROCHA, Glauber. **A estética da fome**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>> Acesso em julho de 2011.

³² Entrevista com Glauber Rocha disponível em: AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina. Teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 82.

O *nuevo cine latinoamericano* lidou com a exclusão social, a pobreza e a marginalização de grupos, por meio de abordagens estéticas e formais que expressaram estas questões de forma inovadora. Marcelo Ridenti propôs a concepção de romantismo revolucionário para se referir às lutas políticas e culturais dos anos 1960 e 1970. Segundo ele, “a utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem novo*”³³. O modelo para este homem novo estaria no passado, na idealização do homem rural, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Podemos perceber estas características não só no cinema brasileiro, com a representação recorrente do Sertão e do meio urbano desestruturador, mas também nos movimentos latino-americanos, por meio da representação dos povos indígenas bolivianos e do resgate da história da Argentina e da história cubana em seus respectivos cinemas. A democratização da arte e dos meios de produção audiovisuais, a busca por formas alternativas de exibição e circulação de filmes e a desvinculação das produções de interesses financeiros estrangeiros estiveram entre as pautas dos cineastas latino-americanos, que trabalharam em favor da criação de identidades nacionais. Ao propor este panorama do cinema independente, experimental e vanguardista das décadas de 1950, 1960 e 1970, objetivamos a discussão de formas alternativas de cinema, partidas do engajamento político. A aproximação que pretendemos fazer entre estas obras e os filmes aqui propostos para análise talvez não seja tão objetiva ou direta, pois a ideia é justamente a discussão de como este contexto político mundial, com suas aproximações (maio de 1968, Guerra do Vietnã, ditaduras na América Latina) e rupturas (as particularidades históricas e políticas de cada país) propôs elaborações formais nas artes, que pensaram o papel do indivíduo no meio social, de formas particulares e ao mesmo tempo universais.

³³ RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro. Artistas da Revolução, do CPC à TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 24.

3. FLORIANÓPOLIS: AS ARTES NO PÓS-GUERRA E O CONTEXTO DE REALIZAÇÃO DE *NOVELO*, *A VIA CRUCIS* E *OLARIA*.

Novelo, *A Via Crucis* e *Olaria* são filmes que rompem com padrões estéticos, utilizando-se de narrativas irregulares e experimentações na linguagem do cinema que se opõem diretamente à formulação do cinema comercial e hegemônico da época. Realizadas por amadores, estas propostas cinematográficas partiram de um ambiente artístico e intelectual do qual faziam parte o pensamento existencialista, a contracultura, o cinema engajado, as artes de vanguarda. Se as propostas artísticas locais, na literatura, nas artes plásticas visuais e no cinema, apresentaram características radicais nas décadas de 1960 e 1970, não podemos deixar de considerar a importância que teve o Grupo Sul neste trajeto. A partir do final da década de 1940, artistas florianopolitanos passaram a se preocupar em pensar a cidade a partir de um contexto maior, inserindo na discussão e na concepção das artes locais questões filosóficas, políticas e estéticas de âmbito nacional e até mundial. Este foi o Círculo de Arte Moderna.

3.1 O GRUPO SUL E O PREÇO DA ILUSÃO

O movimento modernista brasileiro, que teve como marco principal a Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, chegaria a Florianópolis no pós-guerra, com o Círculo de Arte Moderna. Mais conhecido como Grupo Sul, fundado em 1947, o grupo foi formado por poetas, artistas, literatos e intelectuais, que agitaram a pacata capital, com propostas aliadas ao movimento modernista. A exemplo do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, o desejo de ‘deglutir’ a cultura estrangeira e criar uma nova, que fosse genuinamente nacional, se manifestou no grupo por meio da valorização das características e costumes locais, utilizados como inspiração para as obras artísticas. Seus principais integrantes foram Aníbal Nunes Pires, Ody Fraga e Silva, Jason Cesar, Eglê Malheiros, Salim Miguel, Walmor Cardoso da Silva, Armando Carreirão e Archibaldo Cabral Neves. Para Eglê Malheiros, o Grupo Sul teria surgido para “expressar Santa Catarina como parte de um todo mais amplo, o Brasil. Ver esse Brasil numa perspectiva de nação dependente, que tem que brigar para afirmar sua

identidade cultural”³⁴. A promoção de um espetáculo teatral contendo três peças de teatro de vanguarda – *Como ele mentiu ao marido dela*, de Bernard Shaw, *As estátuas volantes*, de Jean-Paul Sartre e *O homem da flor na boca*, de Luigi Pirandello – foi a atividade que inaugurou o grupo, que em seguida lançou a *Revista Sul*, periódico literário, de periodicidade bimestral. A revista teve projeção internacional, realizando intercâmbio com artistas de vários países da Europa e da América Latina. Nela, eram publicados poemas, contos e desenhos de artistas estrangeiros, numa troca de informações impressionante para os limites da cidade. Foram também lançados pelo grupo os Cadernos Sul e as Edições Sul, publicações de autores catarinenses. A criação do *Cineclube do Círculo de Arte Moderna* e a realização do primeiro longa-metragem da cidade, o filme *O Preço da Ilusão*, foram as propostas do grupo no campo cinematográfico.

Em 1948 foi realizada a primeira exposição de Arte Contemporânea de Florianópolis, fruto da articulação do Círculo de Arte Moderna com Marques Rebelo, escritor e poeta que viria à capital expor seu acervo de pinturas modernistas. Imbuído da missão de lançar raízes para a fundação de museus pelo país, Rebelo encontrou no Grupo Sul um forte aliado para a realização da exposição, que traria obras a serem vendidas ou doadas ao futuro museu³⁵. Em 1949 foi fundado o Museu de Arte de Moderna de Florianópolis (atualmente Museu de Arte de Santa Catarina – MASC), o primeiro museu oficial de Arte Moderna criado no país.

O Grupo Sul, entre 1957 e 1958, realizou seu projeto mais ambicioso: a produção do primeiro filme florianopolitano, *O Preço da Ilusão*. Com a representação de duas histórias paralelas: a da moça que queria ascender socialmente por meio de um concurso de *miss* e a do garoto pobre que queria montar um boi-de-mamão e arrecadar dinheiro para os remédios de sua mãe, o filme também pretendia valorizar a paisagem ilhoa, sua cultura, seus costumes e seu cotidiano. Segundo os autores do argumento, Salim Miguel e Eglê Malheiros, outro objetivo do

³⁴ SABINO, Lina Leal. O Grupo Sul. Dissertação submetida à Universidade Federal de Santa Catarina a obtenção do grau de Mestre em Letras — Literatura Brasileira, 1979, p 96.

³⁵ OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho; BARBOSA, Maria Helena Rosa. **MASC: Um museu em busca de identidade**. Revista Patrimônio e Memória. UNESP/FCLAs/CEDAP, Vol. 6, Nº 2, pp. 30-57, 2010. Disponível em: <http://www.cedap.assis.unesp.br/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v6.n2/artigos/masc.pdf> Acesso em agosto de 2011.

filme era a discussão da desigualdade social, a partir do contraste entre a posição de Maninho, menino pobre e engraxate que lutava por poucas moedas, enquanto Maria da Graça, a aspirante a *miss*, era patrocinada por um rico empresário que a levaria para fora da cidade³⁶. Eglê Malheiros fala desta relação entre a concepção do filme e a experiência do grupo no *Cineclube do Círculo de Arte Moderna*:

A ideia de fazer o filme resultou do trabalho do cineclube do Grupo Sul, que teve uma vida acidentada, por muitas interrupções em sua trajetória. Quando conseguíamos os filmes mais importantes da filmografia mundial pra projetar e debater, chegava-se sempre à discussão do cinema brasileiro, de sua função social.³⁷

Como vimos no primeiro capítulo, a preocupação com a representação de problemas sociais no cinema brasileiro, a partir da década de 1950, se deu sob influência do movimento *Neorrealista* italiano, voltado à representação do povo e sua miséria nas grandes cidades. Apenas dois anos antes da realização de *O Preço da Ilusão*, Nelson Pereira dos Santos havia lançado *Rio 40 Graus*, em 1955, obra considerada como pioneira do Cinema Novo no Brasil.

O projeto de um longa-metragem acabou se mostrando de grandes proporções para a realidade da cidade e naufragou devido a dificuldades financeiras e técnicas, problema recorrente nas experiências do cinema nacional. O filme foi um desastre técnico em sua estreia, com problemas de dessincronia entre áudio e imagem. O público não entendeu a história, as críticas foram ruins, os produtores estavam falidos, sem possibilidades de pagar uma remontagem e as cópias sumiram por diversos motivos, até que o filme desapareceu. Hoje só existem o roteiro original e os sete minutos finais, preservados no Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina.

Neste trecho, podemos ver o desfecho trágico da história: Maria da Graça, a candidata a *miss* vence o concurso e está deixando a cidade com seu patrocinador, Dr. Castro, enquanto vemos seu namorado pobre inconsolável num bar do centro da cidade. A música do violeiro do bar

³⁶ Reportagem sobre o Grupo Sul. Blog Identidade Catarinense. Disponível em: <<http://identidadecatarinense.blogspot.com/2007/02/o-preo-da-iluso-parte-2.html>> Acesso em agosto de 2011.

³⁷ Id. Ibid.

vira a trilha sonora das cenas seguintes. Um casal apaixonado passeia pelas ruas do centro e passa por um cartaz que anuncia a eleita “Rainha do Verão”, pregado na vitrine de uma loja. Maria da Graça está no carro com Dr. Castro, deixando a cidade em direção à ponte Hercílio Luz, numa noite de vento sul. No diálogo travado pelos dois, ela está confusa e parece não ter certeza se quer mesmo ir, enquanto o empresário tenta convencê-la, mostrando as passagens de avião que havia comprado. O carro passa por cima de mais um cartaz, amassado ao chão, como num prenúncio do desastre que acabaria com a vida dos dois personagens. Quando passam pela ponte, em meio à discussão, surge Maninho no meio da rua. O empresário desvia o carro e os dois caem da ponte ao mar. No roteiro original, o dinheiro que o garoto havia conquistado para os remédios de sua mãe voaria de suas mãos e cairia ao mar, no momento em que o carro quase o atropela. No filme (ao menos no trecho que restou, de sete minutos) esse detalhe não aparece, talvez fruto dos problemas da obra em relação à montagem, ou devido às péssimas condições de conservação do fragmento. As duas histórias se cruzam na ponte, limite final da cidade e onde os sonhos dos dois personagens viram pura ‘ilusão’. No dia seguinte, o namorado abandonado passa de ônibus pela ponte sem notar a pequena multidão que observa o carro caído ao mar. Por meio da história das duas personagens principais, o objetivo do filme, segundo Eglê Malheiros, era apresentar a crônica da vida de uma cidade:

Propôs-se, através das duas histórias que o filme aborda, a fazer um corte na sociedade de Florianópolis. Coloca-se o problema da infância carente, que não tem atrás de si pais capazes de sustentá-las e garantir-lhe o futuro e, de outro lado, o problema da moça pequeno-burguesa que, de repente, vê-se tentada a galgar a escala social, numa época em que se mitificavam os concursos de miss. Participar dos concursos era um sonho das meninas da época, ávidas por aparecer nas capas das grandes revistas, como ‘miss-qualquer-coisa’. Todos viam a beleza do concurso, aquele aparato todo, mas ninguém percebia o que se passava nos bastidores. Era isso que O Preço da Ilusão pretendia mostrar também. E, antes de tudo, pretendia ser uma crônica da vida de uma cidade.³⁸

³⁸ Id. Ibid.

Esta crônica da cidade de Florianópolis, representada em *O Preço da Ilusão*, pressupõe também a participação da cidade na trama, como um terceiro protagonista. Alguns de seus elementos urbanos, arquitetônicos, culturais e naturais, como o mar, a praia, o vento sul, a ponte Hercílio Luz, os casarios antigos, a cultura boêmia, os bares da cidade e o boi de mamão, foram privilegiados na narrativa. No trecho que restou do filme, pode-se perceber a presença da cidade, numa espécie de interação com os personagens. Vejamos alguns exemplos:

Nas cenas que antecedem a noite do acidente, os destinos dos dois protagonistas se cruzam simbolicamente, por intermédio da praia e do vento sul: na areia da praia, um jornal com a manchete “Eleita a Rainha do Verão” voa com a força do vento; Maninho, que estava na praia, parece conseguir o dinheiro de que necessitava; ele vai embora e a câmera focaliza uma palmeira de folhas esvoaçantes. O forte som do vento é a ‘trilha sonora’ da sequência (0min 18seg a 0min 44seg):



A areia da praia



O jornal que anuncia a rainha eleita



Maninho com o dinheiro



Ênfase na força do vento

Ainda no trecho anterior, é bastante curiosa a associação feita pelo jornal fictício entre o anúncio da “Rainha do Verão” e a palavra

“Satanás”, logo abaixo da notícia. Estaria o filme sugerindo que Maria da Graça ‘vendeu sua alma’?

Na noite do acidente, de dentro do “Poema Bar”, o violeiro toca uma canção que vira a trilha sonora das cenas seguintes: o centro da cidade e seus casarios antigos, intercalados à aparição do cartaz anunciando a rainha do verão. Aqui parece que o violeiro toca não só para consolar o namorado abandonado, mas também para contemplar as ruas vazias da noite, nas quais somente os boêmios transitam. (2min 5seg a 4min 5 seg).



O “Poema Bar”



Os casarios antigos



O cartaz que anuncia a “Rainha do Verão”



Nas cenas finais, quem parece interferir no destino dos personagens é a ponte Hercílio Luz, onde o acidente acontece. É na ponte que a discussão se intensifica, onde o menino se encontra com a *miss* pela primeira vez, onde o controle do carro é perdido. Aqui, o vento Sul e a ponte parecem agir para que o destino dos personagens se modifique. A imagem da ponte inicia e encerra a sequência do acidente, enquanto Maria da graça e Dr. Castro discutem no carro sobre as dúvidas que a modelo tinha em ir embora da cidade com o empresário (5min 28seg a 6min 5seg):



A ponte Hercílio Luz



Dr. Castro na direção



Maninho na ponte



Dr. Castro pisa no freio



Maria da Graça



O carro cai ao mar

**Maninho observa tudo****A ponte encerra a sequência**

No roteiro³⁹ do filme há indicações bastante claras de que a intenção desta cena era mesmo a de que o destino dos personagens sofresse influência da ponte e do vento. Na sequência 30, tomada 527, a ênfase no vento é descrita desta forma: “O vento sopra forte, fazendo os cabelos de Maria da Graça se voltarem contra seu rosto”. A mesma descrição se repete na tomada 534, enquanto os dois personagens estão no carro, discutindo seu futuro. Neste momento, a força do vento, que faz com que os cabelos de Maria se voltem contra seu rosto, parece querer confundi-la, ou fazê-la repensar suas ações, pois o elemento natural a atrapalha justamente durante uma conversa tensa que decidiria seu destino e enquanto Dr. Castro lhe diz: “Eu já disse mocinha, seu mundo agora é outro”. Quando o carro cai ao mar, após evitar a colisão com Maninho, o roteiro aponta para a força do vento novamente, o que comprova que este elemento estava presente já anteriormente como o vento Sul e não somente como uma consequência da velocidade do carro. Na tomada 548 da mesma sequência, lê-se: “Bolinho de dinheiro é desfeito e arrastado pelo vento”.

Há mais um elemento interessante neste pequeno trecho do filme: durante a conversa dos dois, dentro do carro, uma pequena gaiola pendurada no espelho retrovisor participa da cena, ora representada em primeiro plano, ora associada à figura do empresário, como se simbolizasse a prisão de uma vida glamorosa, escolhida pela moça, às custas de ter abandonado seu noivo. A gaiola poderia também representar o aprisionamento dos personagens à cidade de Florianópolis, pois ambos não ultrapassarão os limites da ponte, morrendo afogados no mar (4min 10seg a 5min 27seg):

³⁹ O Roteiro do filme *O Preço da Ilusão* foi consultado a partir de uma cópia de acervo particular.



Esta presença da cidade no filme se relaciona à proposta modernista do Grupo Sul, que pretendia realizar uma arte a partir dos elementos da cultura local. Segundo Sandra Makowiecky, tal como fizeram os artistas modernistas de 1922, ao buscarem uma imagem brasileira, os artistas do Grupo Sul buscavam estabelecer os contornos de uma imagem local, contrários à ideia da arte acadêmica vigente, baseada em grandes personagens e fatos históricos.⁴⁰ Da mesma forma, os artistas plásticos do período que se relacionaram ou fizeram parte do Grupo Sul, como Aldo Nunes, Hiedy de Assis Corrêa (Hassis), Meyer Filho, Hugo Mund Júnior e Martinho de Haro, também se preocupavam neste momento em representar a cidade. Em 1958 estes e outros artistas se uniram e montaram o GAPF, Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis, que promoveu o 1º e o 2º Salões do GAPF, realizados respectivamente em 1958 e 1959. Esta geração de artistas experimentou novas técnicas de representação, com aquarelas, nanquim, desenhos,

⁴⁰ MAKOWIECKY, Sandra. **Aldo Beck: a narrativa visual de uma cidade e sensibilidade moderna.** Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica, Ceart/Udesc, p. 3. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/aldo_beck.pdf> acesso em: janeiro de 2012.

gravuras e tapeçaria. Em suas obras, apesar de não predominarem, eram comuns os temas ligados à cultura local, com a representação de barcos, pescadores e casas à beira mar, além do centro da cidade, seus casarios antigos e o cotidiano e os costumes da população. Os trabalhos premiados no Primeiro Salão do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis, em 1958, foram: “Barco encalhado” de Hugo Mund Jr., “Vento Sul com chuva” de Hiedy de Assis Corrêa e “Vendedor de Camarão”, de Aldo Nunes, além de outras menções honrosas.

Os três trabalhos premiados abordavam temas da vida cotidiana, mas longe das bucólicas paisagens e das ruas elegantes da cidade repleta de transeuntes refinados, a que o público estava acostumado. Estas imagens traziam cenas de trabalho, de sofrimento, de improviso, de banalidades, que fazem parte da vida do cidadão comum. Para Lehmkul (1996), o olhar destes artistas está voltado para a ilha, seus lugares, seus personagens e suas ações.⁴¹



Vento Sul com Chuva, Hassis, 1957

⁴¹ Id. Ibid.p. 3.



Vendedor de Camarão, Aldo Nunes, 1958

Este período de valorização da cultura local em Florianópolis é bastante característico e não deve ser confundido com outro momento, posterior à década de 1980 e citado na introdução deste trabalho. Como podemos perceber acima, as obras dos artistas ligados ao Grupo Sul representavam temas inspirados na cultura local de maneira complexa e já com influências de técnicas experimentais, como o cubismo e o impressionismo. Com a intensificação do turismo, o crescimento da cidade e a especulação imobiliária, as artes locais, a partir da década de 1980, passaram a se utilizar desta temática local para justificar o seu financiamento pelas leis de fomento cultural. Neste novo momento, não se trata mais de representar a cidade a título de valorizar o seu cotidiano, descobrir seus personagens, sua vida simples e pacata, ou de, por exemplo, problematizar a condição dos pescadores, como fez o Grupo Sul. Ao *fetichizar* a cultura local para utilizá-la como peça publicitária, a propaganda turística da cidade passou a influenciar a produção artística que, por sua vez, se moldou às condições de financiamento das leis de incentivo, que privilegiam a representação da cidade como mote.⁴² Este

⁴² Para uma discussão mais aprofundada, ver: OLIVEIRA, Henrique Pereira. **O cinema de experimentação em Florianópolis nas décadas de 1960 e 1970:**

processo não se deu repentinamente. Já na década de 1950 falava-se no turismo como fonte de crescimento da cidade.⁴³ Segundo Henrique Pereira Oliveira, A realização de *O Preço da Ilusão* já teria sido marcada pela contradição entre a relação com os investidores e a representação dos conflitos sociais em torno dos dois personagens principais.⁴⁴

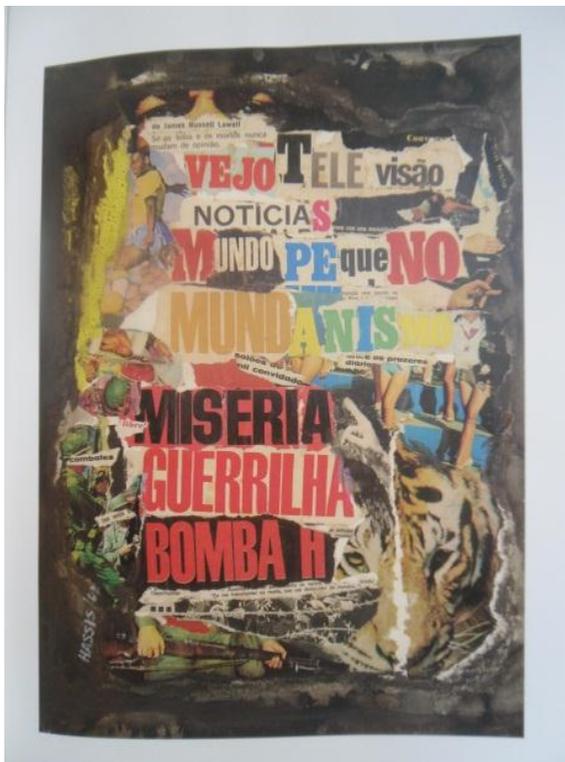
3.2 A DISSIDÊNCIA CULTURAL EM FLORIANÓPOLIS, DÉCADAS DE 1960 e 1970

Nas décadas de 1960 e 1970 houve uma radicalização nos conceitos que envolviam a representação artística, por parte de grupos alternativos. Nas artes plásticas, houve a ruptura com o figurativo, no cinema, o abandono da representação da cidade como personagem e na poesia, o abandono da palavra. Este período se caracterizou também pela intensificação da atividade cineclubista e pela promoção de atividades culturais ligadas ao pensamento artístico de vanguarda, como mostras de filmes alternativos (estrangeiros e brasileiros), ciclos de estudos da contracultura na Sociedade Oratória Estreitense e pela edição de jornais locais especializados em literatura e artes, após alguns anos de encerramento da *Revista Sul*. O artista plástico Hiedy de Assis Corrêa (que já havia participado do Grupo Sul), partiu para a pintura abstrata, com a série de colagens intitulada ONTEMANHÃ, composta a partir de recortes de revistas e jornais sobre tela. Hassis também criou alguns filmes experimentais em *Super 8*, a partir desta série de colagens. A série possui características bastante peculiares em relação às obras anteriores de Hassis (lembrando a tela *Vento Sul com chuva*, realizada dez anos antes). Um acentuado tom sombrio, referências à guerra, à bomba atômica e ao medo são temas abordados nesta coleção.

contrapontos à mercantilização da cultura local. In: CORSEUIL, Anelise Reich; LISBOA, Fátima Sebastiana; OLIVEIRA, Henrique Pereira; COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. (Orgs.) **Cinema. Lanterna mágica da história e da mitologia.** Florianópolis: Editora da UFSC, 2009, pp. 237-261.

⁴³ “O turismo é o caminho natural sobre o qual se baseará o progresso da cidade.” O Estado. Florianópolis 1/11/1955, n. 12314, ano XLII, p. 4. (apud OLIVEIRA, 2009, p. 245).

⁴⁴ OLIVEIRA, 2009. Op. Cit. p. 245.



Série *ONTEMANHÃ*, Hassis, 1967

A solidão num mundo vazio de sentido parece ser o tema da colagem/desenho reproduzida a seguir.



Série *ONTEMANHÃ*, Hassis, 1967

O catálogo desta exposição, reapresentada em 1999, trazia também poesias do período:

Piedade

Piedade

Angústia

Dor

Ignorância

Indiferença

Piedade

Vidamatar

*Todos contra todos
O inferno desumaniza*

666

Encontram-se

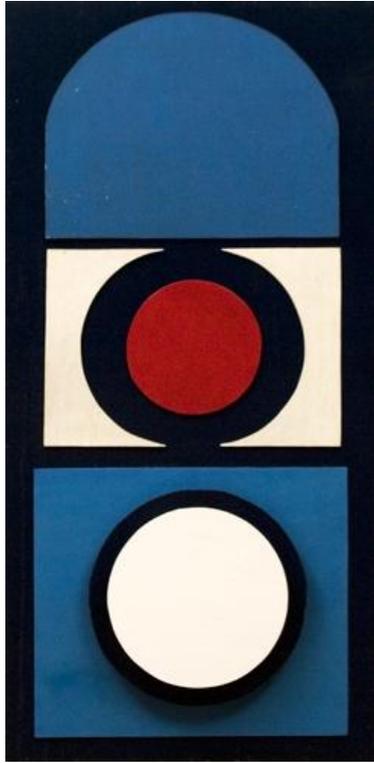
*Encontram-se
Não se entendem*

*Na terra de ninguém
A humanidade ergue seu palco*

*Ao som da orquestra sinistra
Sob a luz do temor
Os homens dançam o balé da morte*

666

Silvio Pléticos, artista iugoslavo com forte inspiração cubista, chegou a Florianópolis na metade da década de 1960, tornando-se importante referência nas artes locais. Pléticos se destacou na cidade não só como artista plástico, mas também como professor da Escolinha de Artes do MAMF (Museu de Arte Moderna de Florianópolis). O Grupo Noss'Arte, fundado em 1969 pelos alunos de Silvio Pléticos Jayro Schmidt, Max Moura e João Otávio Neves (mais conhecido como Janga), apresentava tendências abstratas, cubistas, surrealistas e concretistas. Sua proposta era a de levar exposições de suas obras aos morros, ruas e escolas da cidade, com o objetivo de aproximar a arte do público, tirando-a dos espaços de exposição tradicionais. Nas obras a seguir, de Jayro Schmidt e João Otávio Neves, pode-se notar uma clara inspiração na arte concretista, dotadas de simbolismos e desafios de decodificação. Nestas obras não há resquícios da representação da cidade.



Geométrico, Jayro Schmidt, 1971



Parque, João Otávio Neves, sd



Reminiscências, Jayro Schmidt, 1974

O crescimento acentuado da cidade de Florianópolis, nas décadas de 1960 e 1970, acompanhou estas transformações nas artes. A fundação da Universidade Federal de Santa Catarina em 1960 reuniu jovens que se articularam em torno da produção artística, a exemplo dos grupos que produziram *Novelo*, *A Via Crucis* e *Olaria*, filmes que não existiriam sem o apoio da instituição. A Universidade também foi palco de diversas atividades promovidas por estudantes, como exposições de arte e cineclubismo. A transferência da sede da Eletrosul para a capital em 1970 e a implantação da BR 101 (inaugurada em 1971, no governo Colombo Salles), ligando a capital às demais cidades do Estado, foram transformações estruturais que, além de promoverem súbito aumento populacional, desencadearam o processo de especulação imobiliária, hoje bastante intensificado. O aterro da baía sul e a construção da ponte Colombo Salles (inaugurada em 1975), estabelecendo mais uma ligação da ilha ao continente, também foram intervenções que modificaram profundamente a dinâmica da cidade, afastando o mar do centro e retirando-o da convivência diária com os moradores, moldando assim, um estereótipo de cidade grande para Florianópolis.

Em 1961, foi fundada a Sociedade Oratória Estreitense (a SOE), um espaço aberto para o exercício da oratória e do debate, abordando temas ligados às artes e ao pensamento intelectual. Localizada no bairro Estreito, a SOE é citada por parte dos realizadores de *Novelo*, como um importante espaço de formação intelectual da cidade, onde se discutiam abertamente temas polêmicos ligados à política, às artes e ao comportamento social. As notas de divulgação da SOE anunciavam “debates, conferências e ciclos de estudos”. Em notícia de divulgação de suas atividades, o jornal *Imprensa Nova* cita em apenas uma nota, três eventos realizados pela organização:

Após a “Semana do Folclore”, coroada de pleno êxito, a SOE lançou uma conferência abordando “Os campos da psicologia” tendo como conferencista o prof. Roberto Casteglia e prepara-se para com o mesmo espírito, lançar em novembro próximo a “Semana da Arte e Cultura” onde numa semana, todos que lá comparecerem desfrutarão de momentos culturais imprescindíveis à sua formação cultural.⁴⁵

⁴⁵ *Imprensa Nova*, setembro de 1967, N° 12, Suplemento do Estreito.

Em outra nota, na edição da segunda quinzena de setembro de 1967, o jornal *Imprensa Nova* anuncia o “Concerto ao ar livre”, promovido pela SOE e executado pela banda da Polícia Militar do Estado. Em novembro de 1967, Celestino Sachet divulga as atividades realizadas pela “Semana de Arte e Cultura Nacional”, que havia sido promovida pela SOE, com o apoio do Departamento de Educação e Cultura da Universidade Federal de Santa Catarina e do jornal *Imprensa Nova*:

Houve exposição de pintura do estudante Jayro Schmidt, 1º Prêmio da Exposição Arte Jovem do Instituto Estadual de Educação. Houve conferências. De professores: João Batista Bonassis, Walter Fernando Piazza, Amaro Seixas Neto. De alunos de Curso Superior. De alunos de Cursos de Nível Médio. Houve projeção de filmes. Do Instituto Nacional de Cinema. Entre eles, “O Grande Momento”, de Roberto Santos e “Simão, o Caolho”, de Alberto Cavalcanti. Houve a apresentação de Coral. Cenas de peças de teatro de Martins Pena. Houve conferência ilustrada com Músicas. Enfim, um belo e excelente trabalho. De meia dúzia de moços. Entre eles, Zelita Maria da Silva e Orivaldo dos Santos.

No mesmo evento seriam também exibidos três filmes curtos de Humberto Mauro (*Carlos Gomes*, *Alberto Nepomuceno*, e *Meus oito anos*), segundo informações divulgadas por Orivaldo dos Santos, no *Imprensa Nova* de Setembro de 1967⁴⁶.

Em 1962, ex-integrantes do Grupo Sul promoveram a *1ª Semana do Cinema Novo Brasileiro*, com a participação de Paulo Emílio Sales Gomes, Salvino Cavalcanti de Paiva, P. F. Gastal e Cláudio Abramo, em mesas-redondas via rádio, com a intenção de discutir a nova estética. Além da apresentação de cinco longas-metragens – *Senhor dos Navegantes*, de Aluísio T. de Carvalho; *Nordeste Sangrento*, de Wilson Silva; *A Ilha*, de Walter Hugo Khoury; *A Grande Feira*, de Roberto Pires; e *Cinco Vezes Favela* –, foram

⁴⁶ *Imprensa Nova*, Nº. 13, Florianópolis, Segunda Quinzena de Setembro de 1967.

realizados debates com os associados do Clube de Cinema de Florianópolis, com o tema “O Chamado Cinema Novo”.⁴⁷

Os periódicos *Ilha* e *Imprensa Nova* foram jornais que veicularam neste período assuntos ligados às artes, preenchendo a lacuna criada desde a extinção da *Revista Sul*. Nestes jornais, Pedro Bertolino (autor dos argumentos de *Novelo* e *A Via Crucis*), Orivaldo dos Santos (que participou do início da produção de *Novelo*) e Gilberto Gerlach (fotógrafo e codiretor de *Novelo*), além de outros autores, eram os responsáveis pelas colunas sobre poesia, literatura e cinema.

Em sua coluna no mensário *Ilha*, Benito Battistotti informava o leitor sobre as mais recentes produções cinematográficas brasileiras, sem poupar críticas aos filmes “intelectualizantes”, mas exaltando as produções que fugiam do mero apelo comercial. Em artigo intitulado *À sombra de uma crise*, publicado em 1965, o crítico discute a ‘crise’ do cinema vanguardista que, segundo ele, encontrava-se no impasse entre livrar-se ou não do viés político. Citando cineastas neorrealistas, como Roberto Rossellini, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni, Benito Battistotti identificou em suas cinematografias recentes, aproximações e fugas da concepção de cinema engajado. Ao definir como uma “enorme responsabilidade” a criação artística naqueles tempos, o crítico encerra o artigo posicionando-se a favor de um cinema político:

A tese da responsabilidade acreditamos seja a solução, mais próxima da verdade, para o impasse da produção artística em geral, podendo indiferentemente o cinema ser engajado objetivo (a melhor indicação para o cinema nacional) ou intimista.⁴⁸

Além dos clássicos *hollywoodianos*, os filmes da vanguarda europeia e do Cinema Novo foram vistos na capital da época, segundo os relatos de Pedro Paulo de Souza, Gilberto Gerlach e Nelson Machado dos Santos (diretor de *A Via Crucis* e *Olaria*). O *Cineclube do Círculo de Arte Moderna*, fundado em 1949⁴⁹, já havia inaugurado a cultura de cineclubismo na cidade. Em 1965, o mensário *Ilha* divulgava nota de

⁴⁷ PIRES, José Henrique Nunes; DEPIZOLATTI, Norberto Verani; ARAUJO, Sandra Mara de. **O Cinema em Santa Catarina**. UFSC: Florianópolis, 1987, p. 53.

⁴⁸ BATTISTOTTI, Benito. **À Sombra de uma crise**. Coluna “Três Filmes”, Mensário *Ilha*, Ano I, Nº 5, Florianópolis, fevereiro de 1966,.

⁴⁹ PIRES; DEPIZOLATTI; ARAUJO, 1987, Op. Cit. p.39.

inauguração do *Cineclube Ilha*, dirigido por Benito Battistotti e vinculado ao mensário. A nota menciona uma proposta de reativação cultural na cidade, que estaria sendo realizada pelo jornal, contra a falta de interesse pela apreciação do ‘bom cinema’ e as “tediosas programações comerciais”:

Surgido paralelamente do movimento de reativação cultural em nossa cidade, instaurado por este Mensário, o cine clube Ilha é fruto do inconformismo de um grupo de jovens intelectuais que se revoltou contra a pasmaceira existente aqui no setor da cultura cinematográfica e pretende desmentir a intolerável lenda de que em Florianópolis qualquer boa iniciativa é precária e fadada à curta existência. Imperiosa era entre nós uma iniciativa que propagasse o bom gosto e a inteligência na apreciação do cinema, que despertasse os interessados desta arte do torpor imposto pelas tediosas programações comerciais, geralmente de nível intelectual inferior.⁵⁰

O comunicado continua, prometendo outras atividades, como a promoção de estudos e análises de filmes e ciclos apresentados; a promoção de cursos e palestras sobre cinema; e a criação de uma biblioteca especializada. Em 1968 Gilberto Gerlach fundou o *Cineclube da Engenharia*, que passou a se chamar *Cineclube Nossa Senhora do Desterro* em 1972, data de sua oficialização junto à Embrafilme. Gerlach, na mesma época, em sua coluna no mensário *Ilha* intitulada *Informações Cinematográficas*, atualizava o leitor sobre as mais recentes produções de cinema no mundo. O crítico e cineclubista fala em entrevista dos filmes que eram exibidos no cineclube, que por sinal, funciona até hoje, no Centro Integrado de Cultura (CIC), em Florianópolis:

Era uma época de cineclube muito especial. O próprio cinema americano era outro. Agora, o nosso cinema que nós passávamos mais aqui era o cinema europeu, sueco, Bergman, todos esses cânones. E o cinema expressionista, e o cinema

⁵⁰ Nota de divulgação do Cineclube Ilha em: Mensário *Ilha*, Ano I, Nº 6, Florianópolis, março de 1966.

russo, todas aquelas escolas de cinemas mudo nós exibíamos aqui. Todos os grandes filmes do cinema expressionista nós passamos aqui no cineclube, russos, suecos nem tanto... Wim Wenders. Todo esse cinema expressionista novo alemão dos anos 70 nós exibíamos aqui com muita exclusividade.⁵¹

Orivaldo dos Santos escrevia críticas e divulgava os novos filmes lançados, em sua coluna sobre cinema, no periódico quinzenal *Imprensa Nova*. Em setembro de 1969, o crítico divulga as atividades do *Cineclube da FAFI* (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras), do Diretório Acadêmico *Oito de Setembro*, que apresentava sessões regulares todas as segundas-feiras, “programando produções de curta, média e longa-metragem, provenientes de diversas nacionalidades.”⁵² Segundo ele, somente depois de frequentar o cineclube da FAFI seria possível informar “se o melhor cinema do mundo é este ou aquele”. Em outubro de 1967, Orivaldo critica o diretor de chanchadas Victor Lima, anunciando a produção de seu vigésimo quinto filme *As três mulheres de Casanova*: “O encenador tem quatorze anos na direção de filmes e até hoje esperamos um FILME seu.” Ao descrever o enredo do filme, uma comédia tipicamente chanchadista, o crítico clama por originalidade na produção cinematográfica brasileira: “Não, minha gente, não é com (possíveis) palhaçadas – e outras estão a caminho – que o cinema brasileiro pode concorrer com outros países no mercado interno.”⁵³ Em dezembro do mesmo ano, Orivaldo anuncia a exibição do filme de produção japonesa *Harakiri* (Masaki Kobayashi, 1962), em Florianópolis. A exibição seria promovida pela Sociedade Oratória Estreitense, em campanha para a construção de sua sede própria (a SOE funcionava em sede provisória no salão paroquial da Igreja Matriz, no Estreito). Em setembro de 1967, Orivaldo anuncia a exibição de outros filmes japoneses nos cinemas catarinenses, ainda sem data prevista, mas já com os títulos selecionados: *O barba ruiva*, de 1965 e *Viver*, de 1952,

⁵¹ GERLACH, Gilberto. Depoimento, abril de 2005, Trindade, Florianópolis. Entrevistadores: Gláucia Dias da Costa e Henrique Pereira Oliveira. Acervo do Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som.

⁵² *Imprensa Nova*, Nº 33, Florianópolis, setembro de 1969, p. 4.

⁵³ *Imprensa Nova*, Nº 15, Florianópolis, Segunda quinzena de outubro 1967.

de Akira Kurosawa; *A neve negra*, de 1966 e *Sinfonia da esperança*, de 1965, de Zenzo Matsuyama.⁵⁴

Celestinho Sachet, da Academia Catarinense de Letras, anuncia com muita surpresa no *Imprensa Nova*, o 1º Festival de Cinema Soviético Moderno, que aconteceria em Florianópolis entre 27 de junho e 02 de julho de 1967:

A gente custa a acreditar que tal fato ocorra em Florianópolis, que em matéria de cinema, está na Idade da Pedra Lascada! Basta dizer que 150 mil habitantes – repetindo: 150 mil – vivem na dependência da vontade de um monopólio, que ao que tudo indica será eterno. Últimos festivais havidos nas telas do S. José, do Ritz, do Roxy e do Glória: Festival do Tom e Jerry e Festival do Gordo e o Magro! Nunca se fez um Festival de Cinema Brasileiro. Eu disse “cinema” e não “chanchadas carnavalescas”. Em todo caso, acompanhando a “fúria cultural” que invadiu Florianópolis neste gostoso mês de junho, aparecem meia dúzia de filmes soviéticos, altamente elogiados pela crítica ocidental. Um deles é “Hamlet”.⁵⁵

Os debates sobre poesia, literatura e filosofia, nos periódicos *Ilha* e *Imprensa Nova*, ficavam a cargo de Pedro Bertolino e Péricles Prade. Bertolino participava ativamente na época, dos movimentos de Poesia Concreta e Poema Processo no Rio de Janeiro e em São Paulo e esforçava-se em divulgá-los ao meio intelectual florianopolitano.

O movimento de poesia concreta brasileiro, com expressão a partir da década de 1950, inspirou-se na teoria da arte concretista, manifesta nas artes plásticas e na música dodecafônica⁵⁶. Ao

⁵⁴ *Imprensa Nova*, Nº. 13, Florianópolis, Segunda quinzena de setembro de 1967.

⁵⁵ Celestino Sachet, ao alegar que nunca se tinha feito um festival de cinema brasileiro, esqueceu-se da 1ª Semana do Cinema Novo Brasileiro, realizada em 1962, que teve uma Mostra de filmes nacionais. *Imprensa Nova* Nº 7, 2º Caderno, Florianópolis, junho de 1967.

⁵⁶ O dodecafonismo é um sistema de organização de alturas musicas criado na década de 1920, pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg. No dodecafonismo as 12 notas da escala cromática são tratadas como equivalentes, ou seja, sujeitas a uma relação ordenada e não hierárquica, o que provoca uma

proclamarem a crise do verso, os poetas concretistas quiseram ampliar o sentido das palavras, encarando-as como objetos visuais e sonoros, além de sua carga semântica pré-estabelecida. No texto *Nova poesia: concreta (manifesto)*, publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 1957, Décio Pignatari declara a insuficiência das formas linguísticas tradicionais: “o verso: crise. obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postiça. não consegue libertar-se dos liames lógicos da linguagem: ao tentar fazê-lo, discursa adjetivos.”⁵⁷ A substituição do verso pela concepção de ideograma, dota o poema concreto de uma visualidade que é inerente à sua forma e é também o seu conteúdo:

A poesia concreta coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, que atua sobre o material da poesia de maneira mais ampla e mais consequente possível: palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaciotemporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeia e consideradas simplesmente do ponto de vista do material, em pé de igualdade com os restantes elementos de composição.⁵⁸

Para Pedro Bertolino, com a poesia concreta, “a palavra foi recolocada no centro do poema. Deixou de ser vítima passiva do ritmo melódico ou do verso. Passou a corpo vivo...”⁵⁹ O movimento de Poema Processo, por sua vez, radicalizou ainda mais sua relação com a palavra. Nele, os caracteres linguísticos foram substituídos por símbolos, imagens, colagens, entre outros, ou ressignificados em pura imagem e forma, destituídos de sua função semântica. O “processo” dos poemas queria

sonoridade muitas vezes desarmônica. Fonte: Wikipédia, artigo sobre Dodecafonismo. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Dodecafonismo>> Acesso em setembro de 2011.

⁵⁷ CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 67.

⁵⁸ Id. Ibid. pp. 80-81.

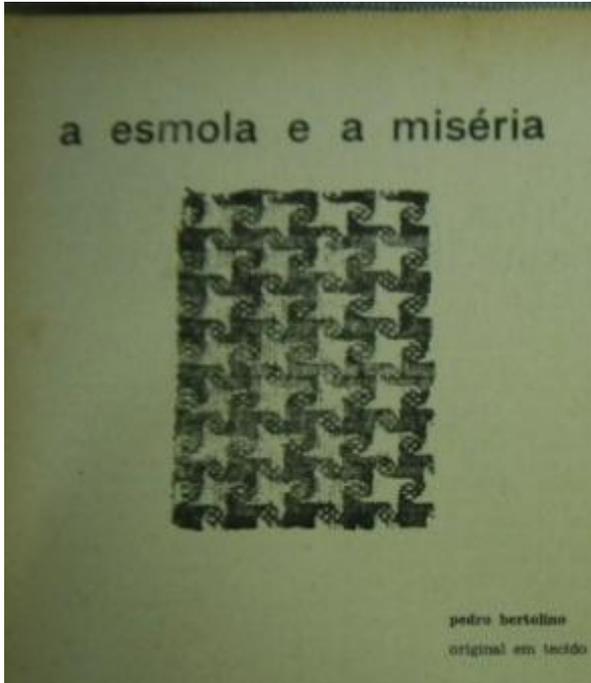
⁵⁹ BERTOLINO, Pedro. **Poemas Mecânicos**. Coluna Poesia/Hoje, Mensário *Ilha*, Florianópolis, abril de 1966, p. 2.

simbolizar uma expressão inacabada, que seria constantemente reformulada e ressignificada pelo ‘leitor’:

O poema processo criou o conceito de “versão”, entendido como a possibilidade de que o consumidor do objeto artístico recrie o processo de criação do autor, apropriando-se dessa lógica, reconfigurando-a, à sua maneira. O leitor, assim, participa da criação da obra e transforma-se também em autor.⁶⁰

Pedro Bertolino dedicava boa parte de sua coluna intitulada *Mo(vi)mento*, no *Imprensa Nova*, à discussão destas propostas, à apresentação de seus novos autores, e à interpretação de poesias concretas e poemas processo, a título de inserir o leitor iniciante aos novos conceitos. Em resposta às críticas de um leitor sobre seu poema processo *A esmola e a Miséria*, de 1966, Pedro Bertolino defende-se, explicando a concepção do poema, em artigo publicado em setembro de 1969. Esta discussão é importante aqui por dois motivos: este poema relaciona-se ao tema de *Novelo*, que será transposto nas próximas páginas, e sua explicação elucidada de forma mais clara o movimento de Poema Processo, e de como este movimento estava sendo pensado em Florianópolis. O original do poema apresenta-se em tecido. Temos aqui a reprodução de sua reprodução, no jornal *Imprensa Nova*:

⁶⁰ FÉRES, Letícia. **O tornar-se: Clark, Dias-Pino, Conceitualismo, Neoconcretismo e Poema Processo.** Disponível em: <<http://atrasdosolhos.wordpress.com/category/poema-processo/>> Acesso em agosto de 2011.



Poema *A esmola e a miséria*

“A miséria justifica a esmola, ou esta dá razão àquela? Qual surgiu primeiro? Terá sido a necessidade de dar esmola que determinou e identificou a miséria?”⁶¹ Com este mote, o autor propõe a relação paradoxal entre os dois temas, a miséria e a esmola: “a esmola combate a miséria, mas paradoxalmente, tem na própria miséria, sua razão de ser.” Desta forma, num movimento contraditório e a partir de uma perspectiva assistencialista, a esmola não subsiste sem a miséria e vice e versa:

Encontrei aquele tecido. Ali há forma e contra-forma gráficas. E não se sabe qual dos dois é o desenho: se o preto ou o branco. Firmando-se assim, como opostas, e por isso se confundindo elas se portam em analogia de semelhança com a ESMOLA E A MISÉRIA, metafisicamente consideradas, tal qual as desvendei. Também o fato de os mesmos fios darem consistência tanto ao branco quanto ao preto veio informar que as

⁶¹ Imprensa Nova, Nº 35, 2º Caderno, Florianópolis, setembro de 1969.

constantes da esmola e da miséria são as mesmas. Além disso, sendo a carência de agasalhos uma das modalidades mais notórias da pobreza, o objeto em que a esmola e a miséria se encontram, mais claramente, veio a ser o pano.⁶²

Este artigo foi escrito para rebater críticas de um leitor que dizia se tratar de esnobismo e euforia pelo novo, esta dedicação da coluna pelas novas correntes poéticas. Bertolino insistia em desmistificar e apresentar a difusão do poema processo pelo Brasil, trazendo para Florianópolis, por meio de seus artigos, as opiniões e definições de poetas brasileiros adeptos da poesia concreta e do poema processo.

Nas páginas destes periódicos podemos perceber fragmentos do pensamento intelectual ao qual estavam ligados os autores de *Novelo*, seja nas críticas cinematográficas, nos artigos sobre poesia concreta e poema processo ou nas atividades artísticas (mostras de cinema, ciclos de estudos, conferências) promovidas e/ou divulgadas por estes jornais. Quanto aos filmes *A Via Crucis* e *Olaria*, as informações que temos sobre seus autores é mais vaga. Porém, sabemos, por meio de depoimentos, que Nelson dos Santos Machado convivia com os integrantes de *Novelo*, tendo participado inclusive, das filmagens do filme. Nelson também frequentava os cineclubes e foi aluno de Sílvio Pléticos, tendo praticado a pintura abstrata. O mensário *Ilha* foi editado em 1965 e 1966 e o *Imprensa Nova*, entre os anos de 1967 e 1969, com periodicidade quinzenal. Seus exemplares encontram-se no acervo da Biblioteca Pública de Santa Catarina.

3.2.1 *Novelo*, *A Via Crucis* e *Olaria*: contexto de realização e detalhes da produção

O filme *Novelo*, de 1968, com duração de 15 minutos, foi realizado pelo seguinte grupo, a maioria de egressos da SOE: Pedro Bertolino, autor do argumento, que já era na época professor de filosofia, além de crítico literário, poeta concretista e estudioso do existencialismo de Jean Paul Sartre; Gilberto Gerlach, fotógrafo e codiretor, era estudante de engenharia civil, fotógrafo profissional, cinéfilo, crítico de cinema e posteriormente grande articulador do cineclubismo em Florianópolis; Pedro Paulo de Souza, diretor e roteirista, era estudante de administração e grande apreciador de cinema

⁶² Id. Ibid.

e ópera; Ady Vieira Filho, produtor e ator coadjuvante, era estudante de contabilidade e militante estudantil (fundou no mesmo ano da realização de *Novelo*, a galeria Mini Mercado de Artes, que reuniu jovens artistas plásticos da cidade, adeptos da pintura abstrata – dentre eles, Jayro Schmidt e João Otávio Neves, do Grupo Noss'Arte); Orivaldo dos Santos, cotado inicialmente para ser o diretor do filme, mas que depois se desligou da produção, era cinéfilo e crítico de cinema; e Fernando da Silva, ator principal, que era estudante de administração.

Ady Vieira Filho, Pedro Paulo de Souza e Orivaldo dos Santos foram os primeiros a ler a notícia sobre o *IV Festival Brasileiro de Cinema Amador* no *Jornal do Brasil*, em março de 1968. O grupo se entusiasmou com a ideia da realização de um filme. Pedro Bertolino foi chamado para escrever o argumento, Pedro Paulo de Souza assumiu a direção, inicialmente destinada a Orivaldo dos Santos, Fernando da Silva representou o personagem principal e Gilberto Gerlach foi convidado para operar a câmera, assumindo posteriormente a função de codiretor. Ady Vieira assumiu o papel de produtor e também participou de uma cena do filme, como ator. O grupo sabia da existência de câmeras do modelo *Payllard Bolex* 16mm e projetores, que aparentemente haviam sido enviados à UFSC a partir de um intercâmbio com uma universidade da Alemanha Oriental, antes do Golpe Civil-Militar de 1964⁶³. Os rapazes pediram autorização ao então reitor David Ferreira Lima para utilizarem o material, que havia passado por uma enchente e estava quase todo danificado (detalhe que talvez possa ter influenciado no resultado final do filme em relação aos problemas técnicos enfrentados, além da alegada inexperiência dos realizadores). Segundo Pedro Paulo, o reitor lhes atendeu com bastante cortesia, entusiasmado com a ideia de apoiar a produção de um novo filme florianopolitano: “Afim, não se falava em cinema na ilha desde *O Preço da Ilusão*.”⁶⁴ O grupo adotou o nome GUCA, Grupo Universitário de Cinema Amador e realizou o filme *Novelo* em 1968, com o objetivo de participar do *IV Festival Brasileiro de Cinema Amador Jornal do Brasil/Mesbla*, no Rio de Janeiro.

Novelo tem o mérito de ser o primeiro curta-metragem de ficção realizado em Florianópolis. O filme carrega consigo características bastante singulares de representação, definidas por seus

⁶³ GERLACH, 2005, Op. Cit.

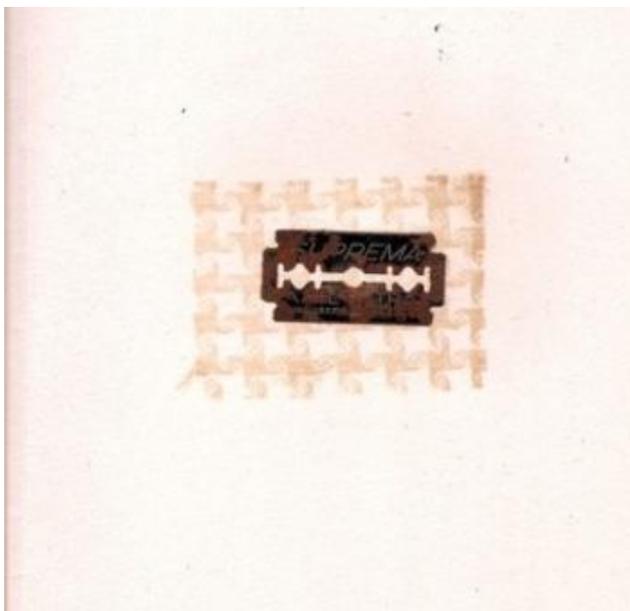
⁶⁴ SOUZA, Pedro Paulo. **A gênese de Novelo**. Disponível em <http://ovonovelo.exatosegundo.com.br/pesquisa-artigos/artigo_genese_novelo.pdf> Acesso em janeiro de 2012.

realizadores como dotadas de simbolismos. O Argumento de Pedro Bertolino descreve a trajetória de um personagem que, ao ler uma frase de Martin Heidegger, presente no livro *Introdução à Metafísica*, passa a questionar os valores que regem sua vida em sociedade. O que está em foco é a contestação da própria estrutura social, como está configurada em fins da década de 1960. Segundo o autor, “o argumento de *Novelo* foi resultado de uma reflexão sobre a situação da civilização em 67, 68, 69. Em termos de ideia é uma crítica à civilização ocidental que estava indo naquele momento para a derrocada, e isso pegando em cheio o Brasil do AI5.”⁶⁵ O filme inicia-se com o personagem em sua biblioteca, lendo a frase de Heidegger: “Por isso se diz: os valores não são, eles valem. Para todas as esferas do ente, é do objetivamente dado, os valores são normativos. A história não é outra coisa se não a realização de valores.” A página do livro com a respectiva frase aparece ao espectador em primeiro plano. Logo após a leitura, o protagonista abandona a Bíblia no lixo e sai de casa, decidido a não mais voltar. Seguem-se cenas de uma igreja desmoronando (ou ao menos a sugestão de um desmoronamento, provocado por movimentos de câmera), livros caindo de uma estante, a imagem de uma gilete que ameaça o protagonista flutuando perto de seu pescoço e um nascimento na lama. Tais cenas apresentam-se aparentemente desconexas, sugerindo talvez uma crise mental por parte do personagem. Segundo Pedro Paulo de Souza, diretor do filme, a escolha por uma linguagem hermética e simbólica se deu em parte devido à presença destas características no argumento de Pedro Bertolino, mas também, devido à impossibilidade de o filme possuir diálogos, por falta dos equipamentos técnicos necessários: “Na realidade nós tínhamos a ideia de contar uma história com simbolismos, porque não tínhamos diálogo. A dificuldade é que fez com que o filme parecesse assim. Não tinha a possibilidade de diálogos então tu tinhas que mostrar através de imagens”⁶⁶. Apesar de não ter experiência nenhuma com produção de cinema, Pedro Bertolino alega que na feitura do texto deu bastante prioridade à significação das cenas, e credita este fato à sua relação com os poemas *Concreto* e *Processo*.

⁶⁵ BERTOLINO, Pedro. Depoimento, dezembro de 2004, Santa Mônica, Florianópolis. Entrevistadores: Gláucia Dias da Costa e Henrique Pereira Oliveira. Acervo do Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som.

⁶⁶ SOUZA, Pedro Paulo. Depoimento, julho de 2003, Rio Tavares, Florianópolis. Entrevistadores: Bárbara Zacher Vitória, Sissi Valente Pereira, Henrique Pereira Oliveira e Fernando Chiquio Boppré. Acervo do Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som/UFSC.

Algumas cenas de *Novelo* têm íntima relação com a concepção destes poemas que, segundo o autor, apesar de publicados em 1969, foram gestados no mesmo período em que ele escreveu o argumento de *Novelo*, em 1968, ou antes. O poema “Chave” deu origem à cena da gilete no filme:



Poema Chave



A gilete no pescoço do protagonista A gilete flutuando na tela

Segundo Pedro Bertolino, a imagem da gilete, ao mesmo tempo em que sugere a representação de uma chave em seu interior, era na época símbolo da prostituição. Sua figura representaria para o personagem de *Novelo*, concomitantemente uma ameaça de rendição e uma chave para a mudança:

A gilete, se você olhar no centro, ela mostra uma chave, aquilo é um poema chamado “Chave”, que está até na biblioteca de Washington, meu, anterior. E então, a gilete no centro, ela tem uma abertura, como uma chave, e por outro lado corta dos dois lados, e na época isso era o símbolo da prostituição, cortar dos dois lados, um modo bissexual. Mas era claro que ali a questão era a prostituição, colocar-se a serviço de, a derrocada, o mundo virado num meretrício, porque era isso que estava acontecendo.⁶⁷

O poema *A esmola e a miséria*, de 1966, também inspirou uma cena de *Novelo*, na qual um mendigo recebe esmolas no centro da cidade, enquanto é observado pelo protagonista. Segundo o autor do argumento, o poema é representado no filme como um dos valores negados pelo personagem: a caridade, que é mais benéfica para aquele que dá esmolas, do que para aquele que as recebe.

Despojar-se da civilização é o objetivo do protagonista de *Novelo*, que atravessa a cidade deixando para trás seus individualismos. Ele nega a amizade, a caridade burguesa, a maternidade, o sexo e, por fim, seus próprios bens e pertences. Seu objetivo é chegar à praia, ambiente bruto e natural⁶⁸. Na cena final, o filme propõe o suicídio do protagonista, mas de forma transcendental: nu, em posição fetal, ele posiciona-se entre as pedras e aparece em diferentes locais da praia como que transplantado de forma sobrenatural. Segundo Pedro Paulo de Souza, o personagem percebe que os valores tidos como válidos nesta sociedade, o são a partir de ideais falsos.

⁶⁷ BERTOLINO, Pedro. Depoimento, agosto de 2003, Santa Mônica, Florianópolis. Entrevistadores: Bárbara Zacher Vitória, Fernando Chiquio Boppré e Sissi Valente Pereira. Acervo do Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som.

⁶⁸ Uma descrição mais detalhada das cenas e análise mais aprofundada constam no terceiro capítulo deste trabalho.

Então ele morre, mas surge um outro homem. Eu o coloco em posição fetal, vocês podem notar que ele fica em cima do morro, e após um movimento de câmera, aquela cena desaparece e ele começa a aparecer em locais diferentes. Se eu quisesse matá-lo, eu o colocaria estático, mas não.⁶⁹

Sabemos da complexidade de se analisar depoimentos, devido ao deslocamento temporal presente entre o período de referência e a contemporaneidade. As entrevistas reproduzidas neste trabalho foram realizadas em dois momentos, entre os anos de 2003 e 2005, em média 35 anos depois do período de realização dos três filmes. Porém, há várias convergências entre os discursos descobertos nos periódicos já citados e os depoimentos, mesmo tanto tempo depois. Podemos perceber na citação acima a presença do termo *novo homem*. O filme *Novelo* representa a utopia do surgimento do *novo homem*, aquele do romantismo revolucionário definido por Marcelo Ridenti. Posteriormente, apresentaremos nosso posicionamento sobre a forma como o filme trata esta utopia, mas o fato deste discurso estar ainda presente na fala de Pedro Paulo de Souza, muitos anos depois, demonstra, a princípio, a força deste ideal.

O grupo realizou o filme em alguns fins de semana, completando trinta minutos de copião. Após as filmagens, Ady Vieira conseguiu recursos para que Pedro Paulo de Souza realizasse a montagem em um laboratório de São Paulo, pertencente ao ator Pedro Paulo Hatheyer (que havia atuado em *O Corpo Ardente*, de Walter Hugo Khoury, em 1966) a *Hélicon Laboratório Cinematográfico*. Segundo Pedro Paulo de Souza, o amadorismo do grupo prejudicou boa parte do material filmado:

Nós éramos tão amadores, que não sabíamos nem botar o filme numa máquina. E isso agravou um pouco a qualidade técnica do filme, porque cerca de uns cinco minutos eu tive que abandonar. E algumas coisas na montagem, eu fui obrigado a colocar, mesmo com aquela tremedeira.⁷⁰

Terminada a montagem (após uma semana de oito horas diárias de trabalho), todo o grupo foi ao Rio de Janeiro, como participantes do *IV Festival Brasileiro de Cinema Amador*. Porém, antes de ser exibido,

⁶⁹ SOUZA, 2004, Op. Cit.

⁷⁰ Id. Ibid.

Novelo teve de passar pelos censores. Pedro Paulo de Souza alega que foi questionado sobre o posicionamento da câmera em algumas cenas: “O filme passou pela censura, aí o censor perguntou: Bem, como é? A câmera pega de baixo, pega de cima, o que significa isso? Eu disse que não significava nada, mas realmente significava.”⁷¹ Segundo ele, estas opções de enquadramento queriam transmitir a angústia e abatimento do personagem. Outra cena questionada foi a da gilete: “Quando mostramos o filme pro censor, ele achou estranho foi a gilete, queria saber! Eu disse: não, é um poema concreto! Enrolei o cara e ele concordou e passamos sem cortes.” Pedro Paulo aponta ainda, que curiosamente a cena mais ‘perigosa’ de *Novelo*, a cena da esmola, não foi questionada. Nesta cena havia a frase “Nosso protesto não morreu” pichada no muro da Igreja São Francisco, no centro da cidade de Florianópolis. O grupo, ao ver a frase pichada, aproveitou o muro como cenário da cena em que um mendigo pede esmolas em meio à multidão. Os censores, porém, não o questionaram sobre esta cena, liberando o filme que, segundo Pedro Paulo, foi um dos poucos que passou sem cortes, tendo ele mesmo presenciado a censura do filme *Morte Branca*: “Como este filme tinha um nu frontal, a cena foi integralmente cortada, o que deixou nosso colega transtornado, pois o tema do filme era sobre sexo e solidão nas grandes cidades.”⁷² *Novelo* ganhou Menção Honrosa no festival e a quantia de 500 cruzeiros novos, conforme notícia do Jornal do Brasil de 09 de novembro de 1968:

A Menção Honrosa coube aos filmes *Morte Branca* e *Novelo*, de José Américo Ribeiro e Pedro Paulo de Sousa que receberam 500 cruzeiros novos cada ofertado pela RÁDIO JORNAL DO BRASIL. O júri que premiou os melhores filmes do IV Festival do de Cinema Amador JB Mesbla foi composto pelo diretor de fotografias Sr. José Medeiros, diretores cinematográficos Leon Hirzman e Walter Lima Jr., produtor cinematográfico Marcos Farias, críticos de cinema Alex Viany e Tati de Moraes, representante do JORNAL DO BRASIL, Sr. Pedro Muller, diretor do Departamento de Longa

⁷¹ Id. Ibid.

⁷² Por sinal, o filme *Morte Branca* ganhou a *Menção Honrosa* juntamente com *Novelo*. SOUZA, A *gênese de Novelo*, Op. Cit.

Metragem do Instituto Nacional de Cinema, Sr. Geraldo Queiros e compositor Edino Krieger.⁷³

Ao retornarem a Florianópolis, Ady Vieira, Pedro Paulo de Souza e Pedro Bertolino programaram exibições de *Novelo* em colégios, faculdades e repartições públicas:

Só no Instituto Estadual de Educação, cerca de seis mil estudantes devem ter assistido ao filme e participado dos debates após as projeções. Em todas as vezes que tive a oportunidade de participar dessas apresentações, não recebemos manifestações negativas, muito pelo contrário.⁷⁴

As projeções eram seguidas de debate, para que o grupo inclusive explicasse o filme, já que boa parte da plateia não entendia a obra por completo.

Por ter recebido um prêmio fruto de uma produção amadora, o grupo entusiasmou-se para produzir mais. No ano seguinte, porém, o Festival Brasileiro de Cinema Amador estabeleceu novas regras: os filmes não poderiam ultrapassar um minuto e meio de duração. Desta vez o festival passou também a admitir a bitola de 35mm. Pedro Paulo de Souza realizou então, o filme “A vida é curta e besta”, convidando como câmera Nelson dos Santos Machado, que realizaria em 1972 e 1976 os filmes *A Via Crucis* e *Olaria*, também contemplados neste trabalho. Pedro Bertolino foi o autor do argumento e Fernando da Silva (ator principal de *Novelo*) e Alba Silva, atores da ficção.

Os festivais de filmes de curta-metragem promovidos pelo Jornal do Brasil dividiram-se em duas fases: a primeira foi inteiramente dedicada ao filme amador, em 16mm, chamada *Festival Brasileiro de Cinema Amador*, com a duração de seis anos (de 1965 a 1970); a segunda foi aberta aos profissionais e passou a exigir somente a bitola de 35mm, chamando-se *Festival Brasileiro de Curta-Metragem*, a partir de 1971. Foram realizadas quatro edições subsequentes, com uma interrupção em 1974.⁷⁵ Segundo Miriam Alencar, o *IV Festival*

⁷³ O filme “Um clássico, Dois em Casa, Nenhum Jogo Fora”, de Djalma Batista, foi o filme vencedor das categorias Melhor Filme, Melhor Montagem e Melhor Direção. *Jornal do Brasil*, 09/11/1968, 1º caderno, p. 10.

⁷⁴ SOUZA, A gênese de *Novelo*. Op. Cit.

⁷⁵ ALENCAR, Miriam. *O cinema em Festivais e os caminhos do Curta-Metragem no Brasil*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978, p. 95.

Brasileiro de Cinema Amador foi, para alguns críticos, melhor que os dos anos anteriores. Uma grande carga de agressividade foi percebida entre a maioria dos filmes concorrentes, com a predominância de filmes sobre sexo e religião, voltados à crítica à sociedade de consumo.⁷⁶ Como podemos perceber, *Novelo* não foge a esta regra. Houve várias críticas acerca da baixa qualidade técnica dos filmes deste ano, característica que talvez derive de uma atitude de urgência por parte dos realizadores, que queriam, acima de tudo, colocar suas ideias na tela, expor suas angústias e sua forma de pensar o mundo, como comenta Alex Vianny:

Em sua absoluta maioria, os participantes deste IV Festival não mais parecem estar interessados no brilhareco jornal ou no recado sucinto e direto: interessa-lhes acima de tudo relacionar seus temas e personagens com os grandes problemas do mundo moderno. E desta meta ambiciosa advém boa parte dos defeitos, mas também as surpreendentes qualidades da mostra. (...) Talvez o nível técnico deste IV Festival seja inferior ao dos precedentes, mas uma explicação para isso pode ser encontrada no fato de que as preocupações dos jovens cineastas enfurecidos são agora mais globais e mais profundas.⁷⁷

A maioria dos participantes deste festival foi de estreantes, com a predominância daqueles com idade em torno dos vinte anos (como no grupo de *Novelo*), porém destacando-se os treze anos de Bruno Barreto, já em seu terceiro filme: *Dr. Strangelover and Mr. Hyde*. A agressividade e as deficiências técnicas dos filmes deste festival não agradaram a todos, dividindo opiniões. Djalma Batista, ganhador do prêmio de Melhor Filme, considerou este festival como o mais importante até então, devido à grande inventividade dos filmes, e à carga de crítica social presente nas obras. Em sua opinião, os críticos preocuparam-se demais com os aspectos formais que, segundo ele, são sem dúvida, importantes, mas que não prejudicaram o festival.⁷⁸ Já

⁷⁶ Id. Ibid. p. 98.

⁷⁷ VIANNY, Alex. **Uma sociedade em negativo**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1968, p. 2, Caderno B.

⁷⁸ Artigo “**Um Clássico**”, o filme e o autor. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1968, p. 2, Caderno B.

Maurício Gomes Leite foi mordaz em suas críticas, dizendo estarem os amadores do IV Festival no ano zero do cinema, ao se referir à qualidade da maioria das obras:

Muita coisa preocupa os amadores de 1968 – mas eles parecem não dar muita importância ao que realmente conta, o cinema. O deslumbramento social (pseudo-social) ou lírico (pseudolírico) domina a maioria dos filmes, onde uma série de arrogâncias são cometidas em planos mal enquadrados, desfocados, jogados na tela como se joga na praça um discurso. São ótimas as intenções: mas além das intenções falta sempre uma ideia, falta o sinal de inteligência capaz de transformar em cinema os sonhos tumultuados de uma juventude sufocada pela repressão e pelo vazio de um país em retrocesso.⁷⁹

Maurício Gomes Leite não condenou a todos em seu artigo, alegando que “os verdadeiros amadores, livres mas lúcidos, arrogantes mas inteligentes, imaturos, mas cheios de talento” seriam apenas quatro ou cinco, destacando o filme ganhador do festival *Um Clássico, dois em casa, nenhum jogo fora*, de Djalma Batista, *Inexus*, de José Maria Bezerril, *Dr. Strangelover and Mr. Hyde*, de Bruno Barreto, *Morte Branca*, de José Américo Ribeiro e *Novelo*, acentuando ainda, que estes foram alguns dos filmes menos compreendidos e até mesmo vaiados pela plateia do Cinema Paissandu. Vejamos seu comentário sobre *Novelo*:

Entre vários filmes que buscam na abstração a sua desculpa, *Novelo* é o mais sério e estimulante. Em primeiro lugar, um precioso sentido de enquadramento cinematográfico: a câmera de *Novelo* está sempre no lugar mais importante, o que tanto pode significar uma posição certa como errada. Onde *A Jaula* erra (a abstração puxada pelo símbolo, ou seja, a câmera sempre na posição pré-convencionada como certa), o catarinense Pedro Paulo realiza um desafio: mostrar um trajeto que não leva a nada mas sem dar nomes a

⁷⁹ LEITE, Maurício Gomes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1968, p. 2, Caderno B.

esse trajeto. Enfim, eis o filme que recupera historicamente o injustiçado do II Festival: *Trajeto*, de Jorge Guimarães.⁸⁰

Alex Vianny, como já pudemos perceber, viu com entusiasmo o IV Festival, mesmo admitindo que este tenha sido possivelmente inferior aos dos outros anos, no que tange à qualidade técnica. O crítico comenta a predominância de grandes temas, abordados mesmo nas obras mais simpáticas de animação, como *A Luta*, *Pantera Negra* e *Status Quo*, consideradas “francamente engajadas”, ou nos pouquíssimos filmes risonhos – *Dr. Strangelover*, *Jornal do Zilbranovo*, e *Regeneração?* –, considerados “agressivamente risonhos”. A religião, o sexo, e os problemas estudantis foram temas bastante abordados. Vianny também citou o filme *Novelo*:

A solidão das grandes cidades, a falta de comunicação entre os seres humanos, o crescente abismo entre as gerações e a permanência de velhos mitos e tabus, tanto podem levar ao manequim de Morte Branca, quanto ao homossexualismo de *Um Clássico Dois em Casa* Nenhum Jogo Fora, ao isolamento total de *A Jaula*, ou à volta à posição fetal de *Novelo*. A mãe ou é freudianamente desejada por um edipinho (*Inexus*), ou é freudianamente atacada pelo precoce *Dr. Strangelover/Mr. Hyde*, ou é freudianamente responsabilizada pelo desvio do filho (*Um Clássico*).⁸¹

O crítico encerra o artigo definindo os participantes do IV Festival como uma juventude em fúria, que puseram em dúvida, por meio dos temas e das imagens representadas, quase todos os valores que receberam das gerações anteriores. Sem dúvida, há uma interessante coincidência entre os temas abordados nos filmes concorrentes deste ano, principalmente entre *Novelo* e o filme vencedor do festival, *Um clássico, dois em casa, nenhum jogo fora*. *Um clássico* tem como personagem principal Antônio, um rapaz pequeno-burguês (e homossexual) que se revolta contra a vida mesquinha de sua classe. Antônio sai de casa e se marginaliza, ao lado de seu companheiro. Os dois traçam um plano de

⁸⁰ Id. Ibid.

⁸¹ VIANNY, Alex, Op. Cit.

assassinato: Antônio mata o amante e é morto em seguida, pela polícia. Segundo Djalma Batista, diretor do filme, Antônio, por não ter meios de racionalizar sua revolta, destrói a possibilidade de ela tornar-se consequente⁸². De certa forma, esta é a saída encontrada pelo protagonista de *Novelo*, que parte para uma revolta individual, sem consequências para ninguém, além dele próprio. Segundo Pedro Paulo de Souza, o personagem de *Novelo* tem uma percepção consciente, capaz de antever a falência da civilização. Porém, falta-lhe a estatura dos grandes líderes, como Jesus, Pitágoras, Confúcio, Zoroastro e Maomé, que fundaram escolas filosóficas e religiões, “tentando dar sentido às coisas e à vida e responder questões colocadas desde que o homem começou a pensar”.⁸³ Por isso, só lhe resta o suicídio.

O *V Festival Brasileiro de Cinema Amador*, de 1969, que havia mudado suas regras exigindo a duração máxima de 90 segundos para os filmes participantes, também adotou um tema fixo, diferentemente das edições anteriores: “A Vida, em todas as suas manifestações.”⁸⁴ Daí a escolha de Pedro Paulo de Souza pelo título e tema de seu curta-metragem concorrente deste ano, “A vida é curta e besta”, filme que tratava da vida sem grandes realizações, de um burguês. Foram inscritos neste ano, 165 filmes, contra 48 do ano anterior, uma vez que a diminuição do tempo barateou os custos de produção. Desta vez, o filme de Pedro Paulo e Nelson Machado não obteve nenhuma premiação no festival.

Ainda em 1969, também com o objetivo de participar do *V Festival Brasileiro de Cinema Amador*, Ady Vieira, Gilberto Gerlach e o artista plástico Rodrigo de Haro realizaram o curta-metragem *No elevador*, uma história fantástica sobre o encontro de um funcionário com uma família de vampiros, dentro do elevador de sua repartição; e Gilberto Gerlach e Rodrigo de Haro realizaram *Nau Fantasma*, sobre um navio fantasma que teria atracado em Florianópolis. Ambos com duração de 90 segundos. Segundo Gilberto Gerlach, *No Elevador* foi baseado em um conto de Raul Caldas e inspirado no filme de Roman Polanski, *A dança dos Vampiros*, de 1967, que estava sendo exibido na época em Florianópolis.

⁸² “Um Clássico” o filme e o autor. Op. Cit.

⁸³ SOUZA, A **gênese de Novelo**. Op. Cit.

⁸⁴ Curiosamente, esta edição apresentou várias temáticas relacionadas à morte: “No segundo dia do festival, constatamos que cinco filmes tiveram cemitérios como cenários e doze filmes serviram-se da morte como essência fundamental da exposição do tema.” In: ALENCAR, Miriam. Op. Cit, p. 99.

O filme tinha vários elementos, como a Santa Ceia virada de cabeça para baixo na subida da escada, o senador Alcides Ferreira aparece também como um vampiro. O filme era muito interessante, só que, nós filmamos em 2 horas e não tinha luz artificial e à medida que o sol ia escurecendo, ficou um filme nebuloso. E depois nós participamos do Festival de Brasília e elogiaram muito, agora no Rio não, no Rio ele passou no meio de tantos outros filmes de 1 minuto e meio! Impossível!⁸⁵

As cópias e os negativos destes três filmes realizados em 1969 foram perdidas e também não há registro delas no Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina.

Nelson dos Santos Machado, que conhecia o Grupo Universitário de Cinema Amador e havia participado como câmera do filme “A vida é curta e besta”, de Pedro Paulo de Souza, partiu para a realização de seu primeiro filme como diretor: o curta-metragem de 09 minutos de duração *A Via Crucis*, em 1972. Nelson era na época estudante de sociologia (tornando-se posteriormente professor do Departamento de Ciências Sociais da UFSC, hoje aposentado), fotógrafo, artista plástico (aluno de Silvio Pléticos) e membro do Diretório Central dos Estudantes. Nelson Machado é o único realizador de *A Via Crucis* e *Olaria* entrevistado. Segundo ele, Deborah Cardoso Duarte, na época sua esposa (hoje reside no Rio de Janeiro), participou com ele de todas as etapas de realização, da direção à montagem. Deborah também participava das atividades do DCE e era estudante de medicina e autodidata em artes. Outros membros do Diretório Central participaram do filme como atores: José Henrique Moreira, Álvaro Reinaldo de Souza (que interpretou o papel principal), Ester Brattig, Marcus Brattig, Olinda Machado, Vera Collaço, Nei Gonçalves e Yara Koneski Abreu. Pedro Bertolino foi o responsável pelo argumento inicial, que pressupunha a filmagem de um documentário. Porém, ao longo do processo de filmagens Nelson seguiu o caminho da ficção, inserindo outras abordagens e modificando a proposta de Bertolino, que se desligou do grupo.

⁸⁵ GERLACH, 2005, Op. Cit.

Em *A Via Crucis*, o personagem principal vive o evento bíblico no contexto da Ditadura Militar brasileira. Também é um filme sem diálogos, de montagem hermética e irregular. O filme provoca predominantemente as sensações de opressão e enclausuramento, devido à utilização recorrente de planos fechados, do uso de contra-luz⁸⁶, da montagem assimétrica e de cenas dotada de simbolismos: animais engaiolados e crianças brincando por trás de grades, portas que se fecham para os personagens, a representação da tortura do personagem principal. O protagonista vive as estações da via sacra, da condenação à morte.

Nelson Machado tornou-se diretor por meio do contato com o grupo que produziu *Novelo*. A repercussão do filme e a existência das câmeras e projetores na Universidade Federal de Santa Catarina fizeram com que ele e Deborah Cardoso Duarte vislumbrassem a possibilidade de fazer cinema: “Eu penso que pra mim na época, a ideia de cinema era uma expressão muito forte, com a possibilidade de veicular um certo tipo de inquietação, um certo tipo de inconformidade, que uma geração, um coletivo vivenciava.”⁸⁷ Assim como em *Novelo*, em *A Via Crucis* temos a impressão de que a história se passa em uma grande cidade, pois é assim que Florianópolis é representada: planos fechados dão a ideia de que as ruas do centro estão abarrotadas, em cenas sob o efeito do contra-luz, que transpõe impessoalidade à ‘multidão’. A cidade é representada de maneira fria, seus espaços são cerceados, as portas se fecham para os personagens, que novamente, assim como em *Novelo*, buscam refúgio no mar. Porém, aqui o personagem é capturado na praia e levado novamente para o centro da cidade, lugar onde a tortura acontece publicamente. Segundo Nelson Machado, o filme não pretendia representar a cidade de Florianópolis de maneira clara ou contemplativa, servindo esta apenas como cenário da trama, assim como em *Novelo*. Porém, a escolha das locações se deu de forma a privilegiar alguns locais de fácil identificação, apesar de filmados de maneira não convencional. A preocupação de que as locações tivessem algum significado para o espectador, algum reconhecimento por parte deste, se deu para que a história transmitisse uma materialidade, apesar de se tratar de uma ficção:

⁸⁶ Técnica de filmagem ou fotografia que posiciona a câmera contra a luz natural, produzindo um efeito de contraste mais acentuado entre luz e sombra.

⁸⁷ MACHADO, Nelson dos Santos. Depoimento, maio de 2005, Córrego Grande, Florianópolis. Entrevistadoras: Sissi Valente Pereira e Gláucia Dias da Costa. Acervo do Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som.

Então a ideia que a gente buscava é que, poxa, não era uma abstração, no fundo, a tragédia que o personagem vivencia ou que o argumento, a narrativa apresenta, é uma tragédia aparentemente impessoal, mas é uma tragédia de todos nós. Então, quem são esses “nós”? São os que habitam esses locais e andam por essas praças, por essas ruas, pegam esses ônibus e estão à beira mar.⁸⁸

Abrimos aqui uma nova brecha para discutirmos o caráter destes depoimentos. A primeira leva de entrevistas foi realizada em 2003, sem os autores terem visto novamente os filmes. Nenhum deles tinha as cópias das obras (somente os negativos não revelados) e falaram sobre o contexto e sobre as intenções estéticas sem terem em sua memória recente as imagens. O curioso é que, na segunda leva de entrevistas, quando elaboramos novas perguntas, mais aprofundadas, e mostramos os filmes aos realizadores, gravando seus comentários enquanto assistiam às obras, o discurso foi bastante parecido. Pouca coisa de novo foi dita em relação ao ano anterior, quando foi feito o primeiro contato. Disto podemos deduzir, talvez, que uma parte daquele discurso dos anos de engajamento ainda estava viva em sua memória. Outra consideração seria a de que, pelo fato de terem repetido a maior parte das falas, mesmo depois de terem assistido aos filmes, o discurso sobre as intenções das obras estaria de certa forma já montado, cristalizado, uma vez que a maioria dos entrevistados falou em público por vezes sobre seus filmes, em debates promovidos na época. Postas estas hipóteses, devemos encarar os depoimentos aqui reproduzidos como auxiliares, tendo em vista a possível carga tendenciosa inerente a estas falas.

A representação da tortura é outro ponto marcante em *A Via Crucis*. O período ditatorial entre 1969 e 1974, referente ao governo do general Emílio Garrastazu Médici é considerado o mais severo desde o Golpe Civil-Militar de 1964. E foi neste período que o filme foi realizado. Não fosse a sua condição de curta-metragem, de produção amadora, filmado em Florianópolis, cidade cuja produção artística tinha pouca repercussão nacional, o filme e seus realizadores poderiam ter tido sérios problemas com a censura. A tortura do personagem é feita publicamente, na rua, com a população assistindo. Na sequência, sua

⁸⁸ Id. Ibid.

unha é arrancada e sua imagem agonizando é intercalada às imagens de pessoas que o observam indiferentes.

Talvez a maioria dos personagens seja absolutamente indiferente à sorte do mocinho, tem uma senhora até que ri. Então a ideia era enfocar essa alienação, esse alheamento coletivo de uma boa parte em relação às questões centrais, graves que acometem cada um de nós. Porque eles também estão envolvidos, também são vítimas, mas com toda a fantasia, acham que estão de fora.
89

Se a cidade em *A Via Crucis* não tem *status* de personagem, o asfalto cumpre certo papel na trama, simbolizando o caráter urbano dos conflitos apresentados. A flagelação e a morte do protagonista acontecem na rua, e sua crucificação, no asfalto. Segundo Nelson Machado, a cidade é o terreno onde as coisas se decidem, onde os conflitos modernos se formam e são reprimidos ou superados.⁹⁰ Como discutimos no primeiro capítulo, a dicotomia urbano *versus* rural, característica do caráter romântico do ideal revolucionário das artes do período, aparece nestes filmes, porém, com a figura da praia e do mar em oposição à urbanidade. Aqui, como em *Novelo*, o mar é o lugar da pureza, da resignação, da renovação. O personagem de *A Via Crucis* teve de ser retirado do mar para sofrer as determinações impostas pela narrativa. Como comentamos, em *Deus e o Diabo*, de Glauber Rocha, a utopia marítima também exerce papel redentor para os personagens da trama.

Nelson Machado e Deborah Cardoso foram a São Paulo realizar a montagem do filme, num estúdio localizado na Boca do Lixo. Nesta época estavam no auge as produções do chamado Cinema Maldito, ou Marginal, produções estas que haviam abandonado o ideal romântico-revolucionário do Cinema Novo, porém, radicalizando ainda mais os pressupostos estéticos proclamados pelos cinemanovistas. O filme não participou de nenhum festival, tendo sido exibido somente em Florianópolis, em escolas, cineclubes e na Universidade Federal. Nesta época, o Festival do Jornal do Brasil já havia se tornado profissional, exigindo a bitola de 35mm.

⁸⁹ Id. Ibid.

⁹⁰ Id. Ibid.

Em 1976, Nelson Machado e Deborah Duarte realizaram o documentário *Olaria*, de 10 minutos de duração, terceiro e último filme deste período. O roteiro foi concebido em parceria com José Henrique Moreira e Iracema Moreira, membros do DCE e a sonoplastia por Deborah Cardoso e Iracema Moreira.⁹¹ No filme, uma interessante perspectiva documental é utilizada para problematizar a decadência das olarias de São José: o oleiro, único narrador do documentário, discorre (em voz *off*), da sua maneira e com suas palavras, como sofreu o recente processo de urbanização que provocou a falência de diversas olarias em sua região. Fica clara no filme a consciência do oleiro sobre sua situação social e sobre a perda de valor de seu trabalho. Suas conclusões são tiradas a partir de sua experiência de vida, como no relato da perda de suas terras na praia, com o aumento do imposto territorial (dado que aponta o início do processo de especulação imobiliária na capital e região metropolitana); e de suas constatações sobre a mudança em seu modo de vida e a diminuição do lucro de seu trabalho. O filme discute, portanto, a transformação das relações sociais diante da intensificação do modelo capitalista e critica este modelo, de forma direta, por meio do depoimento do oleiro e de forma indireta, na exaltação do trabalho artesanal da olaria, presente na montagem visual. Nelson Machado alega que na época, o grupo tinha consciência de que as transformações urbanas da cidade impunham uma nova configuração espacial, com a utilização da região litorânea para a especulação imobiliária. Neste movimento, o aumento do Imposto Territorial Urbano, como é comentado no depoimento de Seu Ricardo, o oleiro narrador do documentário, dificultou a vida dos trabalhadores destas regiões, assim como a dos pescadores. Estes, que viviam da pesca e do trabalho artesanal, já não conseguiam subsistir como antes. Este processo, salienta Nelson Machado, que alega serem estas suas impressões na época, não foi um processo natural, devido ao progresso, mas sim uma imposição de poder, uma decisão de quais espaços seriam cerceados e de quais estariam disponíveis e para quem estariam. Independentemente de esta postura ser de época, ou ser de sua trajetória de vida posterior, como professor universitário de Sociologia, o filme nos transmite este processo, como veremos no terceiro capítulo.

Infelizmente, para toda uma população, uma comunidade, eles não tiveram mais espaço. Isso

⁹¹ PIRES; DEPIZOLATTI; ARAUJO, 1987, Op. Cit. pp. 62-63.

que aconteceu com os oleiros, por exemplo a gente podia ver com os pescadores. Para onde foram os pescadores de Canasvieiras, os pescadores dos Ingleses? Inicialmente eles vieram para Rationes, e agora não tem mais como, o cara se manda mesmo.⁹²

A principal intenção do filme, portanto, foi a de documentar este processo social de fragmentação do modo de vida dos oleiros e ao mesmo tempo, registrar a beleza de seu trabalho, que logo viraria peça de museu. Nelson chama a atenção para a consciência que tem o oleiro Seu Ricardo, sobre sua condição e sua posição social: “Uma das coisas que eu admiro bastante no depoimento de Seu Ricardo é primeiro, a consciência da complexidade e da beleza do trabalho que ele fazia, e reconhecido por ele como um trabalho sem valor social.”⁹³

O documentário *Olaria* participou da *V Jornada Brasileira de Curta Metragem*, em 1976, em Salvador, tendo recebido neste evento, o Prêmio Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.⁹⁴

⁹² MACHADO, 2005, Op. Cit.

⁹³ Id. Ibid.

⁹⁴ OLIVEIRA, 2009, Op. Cit. p. 258.

4 UM TERCEIRO CINEMA NA ILHA?

Marcos Napolitano define três momentos relativos ao engajamento do cinema brasileiro e sua relação com a recepção do público, nas décadas de 1950 e 1960. Nas primeiras obras do Cinema Novo, o autor aponta a preocupação clara dos cineastas do período em manter o diálogo com o público, utilizando-se de temáticas engajadas, mas sob uma linguagem que não negava os princípios fílmicos do cinema comercial da época. Por ocasião da explosão do Cinema Novo no início da década de 1960, ocorre uma aproximação progressiva das obras em direção a uma linguagem mais hermética e subjetiva, apesar de as produções ainda serem pautadas pelo mote da conscientização da plateia:

A linguagem autoral e vanguardista, os argumentos mais herméticos, a narrativa mais intimista, os personagens e situações mais alegóricos do que dramáticos/miméticos indicam claramente uma filiação muito maior com o cinema europeu contemporâneo (principalmente o francês), temperado ainda pelo neo-realismo italiano, mais acessível aos grandes públicos. Até 1964, as duas vertentes (cinema de gênero e cinema de autor) coexistiram na medida em que o Cinema Novo, apesar da vocação experimentalista, ainda se pautava pelo projeto de engajamento artístico reformista e nacional-popular, cujo mote era a "conscientização" da plateia.⁹⁵

Num terceiro momento, pós-1964, há um processo de “fechamento de público”, com um cinema cheio de referências e de desafios de decodificação, que passou a negar o cinema de massas narrativo e segmentado em gêneros. Segundo Napolitano, o cinema se tornou um espaço “de expressão dos grandes debates e dilemas desse segmento ideológico [de esquerda], aspecto reforçado pela capacidade de síntese de ideias, situações e tipos humanos, muitas vezes dialógicos e até contraditórios, através da imagem.”⁹⁶ As características herméticas e

⁹⁵ NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos (1955/1968)**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Nº 28, 2001, p. 114.

⁹⁶ Id. Ibid. p. 114.

simbólicas dos filmes aqui analisados, cuja linguagem desvincula-se de uma narrativa linear e de uma preocupação com o entendimento imediato por parte do público, correspondem diretamente a este terceiro momento apontado por Napolitano. Seus diretores pautavam-se por aspirações filosóficas, relacionadas às suas trajetórias intelectuais e políticas, em sua atuação nos movimentos estudantis, nas discussões sobre arte engajada realizadas nos periódicos locais e em suas atividades cineclubistas, nas quais exibiam e assistiam a filmes contestadores. Esta visão de mundo sintetizou nos filmes uma série de elementos que dialogam com a sociedade de então e expressam sentimentos de inconformismo e indignação, transpostos na figura alegórica de Jesus Cristo crucificado na modernidade, ou de um personagem que almeja destituir-se de si mesmo, como ser social. Os personagens de *Novelo* e *A Via Crucis* não vão à luta, não pegam em armas, não ditam frases de protesto, ao contrário, estão mudos, em filmes sem diálogos. A expressão do derrotismo das esquerdas nas artes pós-golpe, o vazio existencial das grandes cidades (ou da ideia de urbanização), a falta de perspectiva num mundo em Guerra Fria, as relações capitalistas intensificando-se em um país subdesenvolvido (e não democrático).

Neste capítulo pretendemos analisar os três filmes, *Novelo*, *A Via Crucis* e *Olaria*⁹⁷, de acordo com suas intenções e configurações estéticas e sua relação com a produção artística local e o contexto político. As influências e correspondências com relação ao cinema experimental europeu e latino-americano se fazem presentes nestas obras direta e indiretamente, porém, nosso objetivo maior é expor e discutir o percurso percorrido por estes filmes na constituição de uma estética própria, a exemplo das cinematografias comentadas. Os três filmes, além de referenciarem estas tendências, construíram elementos próprios, produziram suas próprias significações. O que estava em jogo era esta possibilidade de produção de sentidos na imagem, por meio do uso do aparato técnico a seu favor. Desta forma, estes filmes condensaram um conjunto de aspirações, inconformidades e percepções acerca do mundo, ressignificadas na imagem cinematográfica. Apresentamos uma descrição detalhada de cenas, com inserção de fotogramas, acompanhada das análises de cada filme. Acreditamos que esta descrição não se tornará enfadonha, pois os filmes são curtos e sua

⁹⁷ Para que o leitor possa assistir aos filmes, disponibilizamos as cópias devidamente referenciadas em meio eletrônico, a partir dos seguintes links: <http://youtu.be/XqPRaNIyF48> (*Novelo*); <http://youtu.be/XTIWCshlvlo> (*A Via Crucis*); e <http://youtu.be/Bk9a4zbVzys> (*Olaria*).

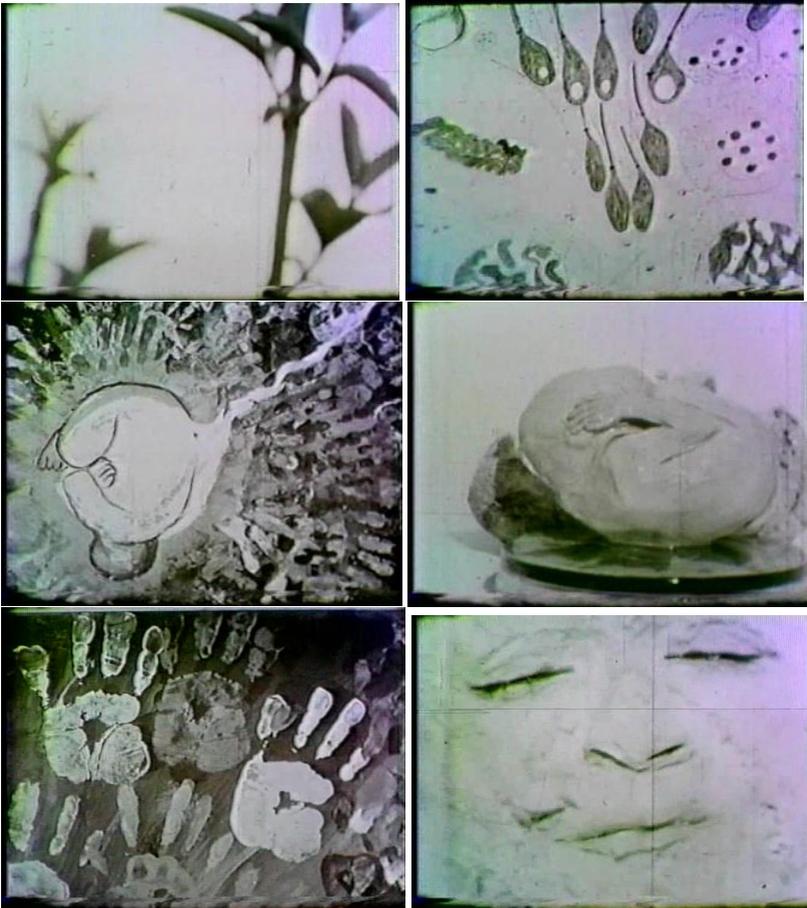
complexidade se encerra mais na significação das cenas, do que nas histórias propriamente ditas. Neste ponto também serão lançadas algumas questões propostas de forma aberta, que partem de nossa percepção acerca dos filmes e das informações obtidas por meio das entrevistas. Estas considerações serão postas aqui com o objetivo de elucidar a complexidade destas obras e os possíveis caminhos interpretativos que podem ser percorridos por meio delas. Muito da intenção dos filmes nos foi esclarecida a partir dos depoimentos, e por isso, nos utilizaremos deles para discutir possíveis interpretações. Queremos, com isso, ir além de um simples julgamento de valor que posicionaria estes filmes como bem feitos, ou mal feitos, em relação a terem atingido ou não, as significações pretendidas nos argumentos. Acreditamos que este julgamento não nos seria útil aqui, pois não se trata do exercício de uma crítica cinematográfica, mas sim, de um trabalho historiográfico que pretende investigar, perceber e discutir determinadas informações, intenções e ideologias de um contexto, no estudo de obras cinematográficas, em diálogo com a especificidade técnica desta linguagem.

4.1 *NOVELO*: DESILUSÃO E SUICÍDIO (?)

O filme *Novelo*, de 1968, de formato 16mm, em preto e branco, tem duração de 15 minutos. O primeiro curta-metragem de ficção realizado em Florianópolis é um filme hermético na utilização dos procedimentos narrativos. Sem diálogos, é composto por cenas sem significado claro, com enquadramentos de câmera fechados, que mostram instantes do cotidiano do protagonista. A trilha sonora é de música erudita: Igor Stravinsky, Francisco Mignone e Heitor Villa-Lobos. No filme *Novelo* o espectador deve extrair da montagem e narrativa um conjunto de significações expresso de forma cifrada. A leitura da frase de Heidegger desencadeia no protagonista um processo que vai da angústia à desapropriação material e simbólica de elementos presentes em seu cotidiano, que o configuram como um indivíduo moderno. Algumas das ideias transmitidas pelo filme compõem o universo angustiante no qual se insere o personagem: a falência da religião; a negação da família e do nascimento; a ideia de suicídio iminente ou morte involuntária; o rompimento com a civilização e o ambiente urbano; a fuga para o mar e a destituição de valores materiais; e a simbologia da posição fetal e da nudez. O protagonista, a todo o

momento cabisbaixo, exprime seu descontentamento com o mundo e a civilização.

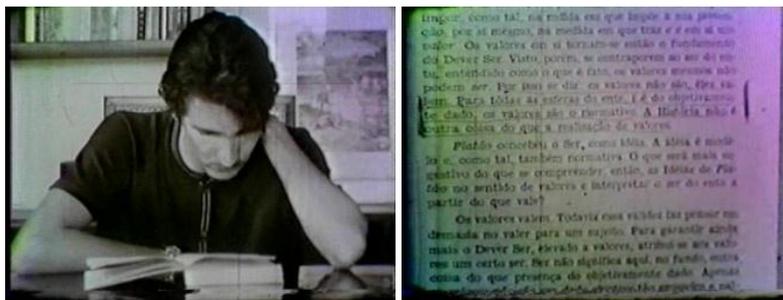
Logo no início, já na apresentação dos créditos, o filme provoca certo estranhamento com os títulos intercalados a cenas disformes e fora de foco, que logo se tornam imagem de fetos e espermatozoides de uma série de quadros do pintor Hiedy de Assis Corrêa, Hassis (00min a 01min 48seg):



A representação de fetos instaura um clima sombrio ao filme. O tema do nascimento e a posição fetal de recolhimento inauguram a narrativa e

preenchem o destino do personagem, numa espécie de ciclo, no qual a volta ao útero e a morte se complementam, como veremos.

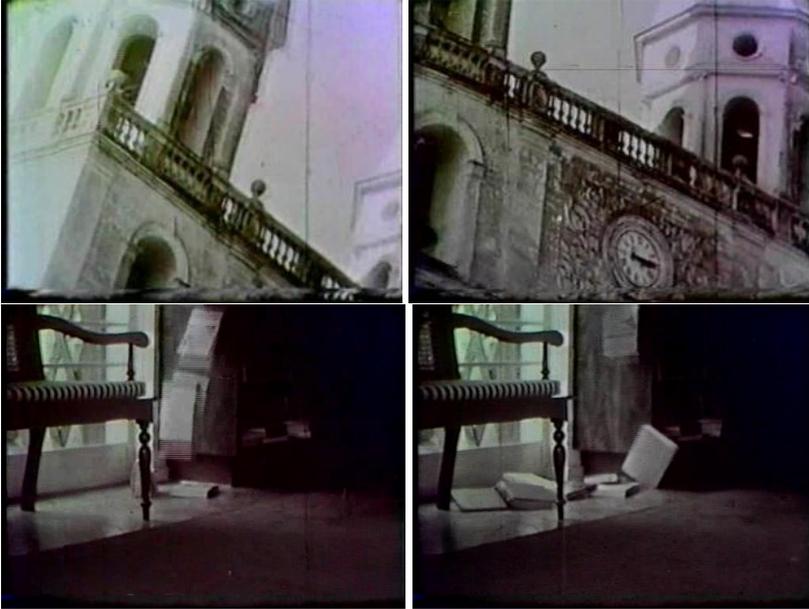
No início do filme, vemos o personagem, em sua biblioteca, lendo uma frase em um livro de Martin Heidegger: “Por isso se diz: os valores não são, eles valem. Para todas as esferas do ente, é do objetivamente dado, os valores são normativos. A história não é outra coisa se não a realização de valores.”⁹⁸ A câmera se move bem próxima a ele, contornando-o até filmá-lo de costas, quando vemos a página do livro. Esta aparece em primeiro plano, com a frase grifada⁹⁹ (01min 48seg a 2min 32seg):



Após a leitura da frase, o protagonista joga a Bíblia ao lixo. A imagem da Catedral de Florianópolis aparece desestruturada, como se estivesse desmoronando, devido a um efeito de filmagem. Livros caem sozinhos de uma estante (2min 47seg a 3min 17seg):

⁹⁸ A frase está presente no livro “Introdução à Metafísica”, de Martin Heidegger: HEIDEGGER, Martin. **Introdução à Metafísica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, p. 216-217.

⁹⁹ Acreditamos que na cópia original a frase era perfeitamente legível, considerando as dimensões de uma tela de cinema e a qualidade de uma cópia recém revelada.



Podemos inferir que a religião e o conhecimento (ou um determinado conhecimento) são deslegitimados pela queda dos livros e o abandono da Bíblia no lixo. Teria início um processo de desarticulação das crenças e valores, por parte do personagem? Ao jogar a Bíblia ao lixo, ele parece ter desencadeado um movimento sobrenatural de desestruturação (que derruba a Igreja e os livros), que ao mesmo tempo pode ser fruto de seu processo mental de desarticulação de si mesmo como indivíduo (um indivíduo determinado por esta sociedade). Segundo Pedro Bertolino, a intenção desta cena era a de propor uma desarticulação da sociedade em si, um “desmoronamento da civilização”, a partir da queda inesperada dos livros e da Bíblia. Porém, não havia “efeitos especiais” disponíveis e o grupo resolveu a cena colocando o protagonista como agente da situação: é ele quem joga a Bíblia no lixo e este movimento provoca os demais (a queda dos livros e da Igreja).

Ali foi mal filmado, porque era para os livros caírem, para dar impressão de desmoronamento da civilização. A Bíblia era para cair e não pra ser jogada. Ele a pegou e jogou no lixo, não era isso, estava escrito no argumento para os livros

desabarem. Aí no fim, ele olha pra Bíblia e joga no lixo, aquilo ali descaracterizou.¹⁰⁰

Em nossa opinião não há uma descaracterização propriamente dita, nesta cena, pois a tomada de atitude por parte do personagem condiz com a postura que ele assumirá ao longo do enredo.

O protagonista, em seguida, atravessa um corredor bastante iluminado e de paredes claras. A câmera é fixa e está localizada no chão, filmando-o da cintura para baixo, de costas (3min 26seg a 3min 44seg):



O corredor talvez represente uma espécie de caminho unilateral, uma divisa entre o pensamento e a ação? Há uma porta no horizonte e ele se dirige a ela sem olhar para trás, ultrapassando assim, a fase de decisão para a ação.

Uma gilete se aproxima de seu pescoço movendo-se sozinha, numa cena de grande tensão, sugerida pelo *close* no objeto cortante, que parece flutuar (3min 44seg a 4min 42seg):

¹⁰⁰ BERTOLINO, 2003, Op. Cit.



Na cena o personagem parece encará-la numa espécie de confronto, pois são intercalados planos da lâmina e de seu rosto contemplando-a. A lâmina parece servir de barreira ao personagem, logo após ter percorrido o corredor (a passagem entre a intenção e a ação). Retomando o poema processo de Pedro Bertolino (poema *Chave*, Capítulo 2), que deu origem a esta cena, a lâmina propõe um momento de impasse: a chave para a solução de suas angústias está encerrada na figura cortante que o ameaça. A negação dos valores que regem sua vida é uma atitude que encerra em si a radicalidade de dois movimentos opostos, porém complementares: a libertação (a chave) e a morte (a lâmina).

Ele surge deitando-se em uma cama, de olhar distante e aparência angustiada, num momento de introspecção. Observa pendurada na parede, a pintura de uma mulher (a figura materna), cuja imagem é intercalada à de um bebê sendo retirado da lama, representado por um boneco de plástico (4min 42seg a 6min 29seg). Pedro Paulo comenta esta cena em depoimento:

(...) quando ele vê no quarto o retrato da mãe, quer dizer, é um retrato na parede que usamos para representar a mãe, então em seguida aparece

[a cena do] o nascimento, a relação é direta. Então ele se vê, ele nasce de uma forma, na lama, ele se sente assim.¹⁰¹



De acordo com o depoimento acima pudemos descobrir que o retrato na parede representa sua mãe e a cena do nascimento é a forma como o protagonista vê a si mesmo. Algumas das conclusões tiradas sobre a interpretação destas obras aconteceu desta forma, como já comentamos, a partir das informações obtidas nos depoimentos. De início não tínhamos claro o significado desta sequência, e da mesma forma, também de acordo com as entrevistas, os espectadores de *Novelo* na época, não entendiam o filme em sua totalidade, em todas as suas nuances. Trabalharemos aqui, obrigatoriamente, com estes dois níveis interpretativos, um partido de nossas considerações e experiência no estudo destes filmes (e complementado com as considerações também formuladas nos estudos em grupo realizado no LAPIS) e com o outro, obtido das ditas intenções dos realizadores na época, transmitidas a nós de forma oral e contendo inevitavelmente os problemas já comentados

¹⁰¹ SOUZA, 2004, Op. Cit.

aqui, consoante ao uso de depoimentos num trabalho historiográfico. É preciso salientar que nossas considerações partirão sempre de uma tentativa de olhar para estas obras com atenção ao significado destes símbolos no período de produção dos filmes. Para isso, nos utilizamos das informações expostas e discutidas nos primeiros capítulos, estabelecendo uma ponte entre o contexto e a análise dos filmes.

Consideramos, portanto, estes últimos momentos como angustiados, nos quais o protagonista rememora a figura materna e renega simbolicamente o (seu?) nascimento. Estaria ele definindo como insignificantes o nascimento e a maternidade? Se seguirmos este raciocínio, esta interpretação pode ser viável, pois, conseqüentemente, o personagem atribuiria insignificância ao ser humano, ao indivíduo, sentimento que ele parece cultivar.

Em seguida, o personagem contempla a paisagem da janela de seu quarto, quando subitamente pega a chave do carro e sai de casa em direção à ponte (Hercílio Luz). De dentro do carro, a câmera o filma de costas, num plano fechado, onde aparecem sua nuca e o volante. Ao chegar à ponte, o carro para em um engarrafamento. A ponte não é filmada em panorama, mas também sob planos fechados, que enfocam sua estrutura metálica sem definir sua forma amplamente conhecida (6min 29seg a 8min 01seg):



A figura da ponte e a ênfase em sua estrutura metálica interna demonstram a preocupação do filme em instaurar um ambiente urbanizado. Porém, este ambiente já se apresenta de início, caótico. No engarrafamento o filme também para, a câmera fica também estática, a cidade dita o ritmo. Esta representação deriva de uma situação real: o engarrafamento não foi encenado, as filas na ponte eram constantes e motivo de transtorno.

Ao chegar ao centro da cidade, o protagonista passeia desinteressado por entre as pessoas e veículos. Neste momento o áudio é da Avenida São João, em São Paulo e foi gravado durante a montagem do filme. Mesmo não planejada no roteiro ou no argumento, esta inserção do som da avenida paulistana acrescenta sentido à ideia da representação de uma cidade grande e caótica, proposta pelo filme. O ambiente é ligeiramente desordenado, situação provocada pelo efeito da filmagem em planos fechados, que sugerem um meio abarrotado e confuso: pessoas passam entre a câmera e o personagem e há muita interferência de árvore e carros (8min 02seg 8min 23seg):



Ainda no centro da cidade, aparece um muro branco (da Igreja São Francisco) pichado com a frase: “Nosso Protesto não morreu”. Segundo os depoimentos de Pedro Paulo de Souza, Pedro Bertolino e Ady Vieira, o muro da igreja amanheceu pichado e o grupo resolveu aproveitar a ‘deixa’ para filmar a cena da esmola ali, documentando, desta forma, uma atitude real de protesto. Este é mais um pequeno exemplo da conexão entre a obra e o contexto político. Em frente ao muro há um mendigo sentado, que recebe esmolas de um transeunte. Em outro ponto do centro, o protagonista é representado de cima e olha para os lados, como se quisesse reconhecer alguém, no meio da multidão. Ele parece desistir e sai de carro novamente (8min 23seg a 9min 11seg):



A cena da esmola, inspirada no poema processo de Pedro Bertolino *A Esmola e a Miséria*, ganha maior impacto com a frase “Nosso protesto não morreu”, pichada no muro da Igreja São Francisco. Por trás da caridade está o protesto. Juntos, ambos os elementos apresentam posições antagônicas e sintetizam a crítica formulada no poema: o questionamento da caridade como medida assistencialista, que não propõe uma verdadeira revolução social, mas somente reafirma a hierarquia pré-estabelecida. Segundo Pedro Bertolino, o objetivo da cena era também a proposição de uma crítica à Aliança para o Progresso:

O objetivo desta cena é criticar o assistencialismo da Aliança para o Progresso, a ideia de esmola que depois vai aparecer lá no poema, também no assistencialismo que não resolveria, que era baseado na ideia de Kennedy, de que se não ajudarmos os muitos que são pobres não salvaremos os poucos que são ricos. Quer dizer, manter a panela sobre pressão! Então o que se

apresentava como sendo toda tentativa de um desenvolvimento para a América Latina, era tudo conversa, somente para evitar, de alguma forma, a luta de classes e a Revolução. Esta era a proposta de Kennedy, a ideia básica da Aliança para o Progresso, e o objetivo era dar uma resposta para isso.”¹⁰²

Num ambiente mais arejado e deserto (Rita Maria, um antigo cais, no centro da cidade) o protagonista encontra outro personagem, com quem trava uma conversa tensa, com muitos cortes na sequência, que sugerem uma atitude de urgência. O protagonista mostra-se fechado e taciturno, contra a atitude de seu antagonista, de roupas claras e gestos amplos (9min 12seg a 11min 3 seg):



¹⁰² BERTOLINO, 2004, Op. Cit. O trecho a que se refere Pedro Bertolino está no discurso de posse de J. F. Kennedy, de 1961: “Se uma sociedade livre não pode ajudar os muitos que são pobres, também não pode salvar os poucos que são ricos. Às repúblicas coirmãs ao sul de nossa fronteira, fazemos uma promessa solene: transformar as boas palavras em boas ações, em uma nova aliança para o progresso, a fim de ajudar homens e governos livres a se livrar das amarras da pobreza. Mas essa revolução pacífica da esperança não cair presa de potências hostis. Saibam nossos vizinhos que nos uniremos a eles para nos opor à agressão e à subversão em cada canto das Américas. E saibam todas as demais potências que este hemisfério pretende continuar senhor de sua própria casa.” Disponível em: < <http://www.jfklibrary.org/JFK/Historic-Speeches/Multilingual-Inaugural-Address/Brazilian-Portuguese.aspx> > Acesso em agosto de 2012. A “revolução pacífica” a que se refere Kennedy seria uma resposta estadunidense às revoluções socialistas (Revolução Cubana e Russa) e às “potências hostis”, referindo-se aqui à União Soviética.



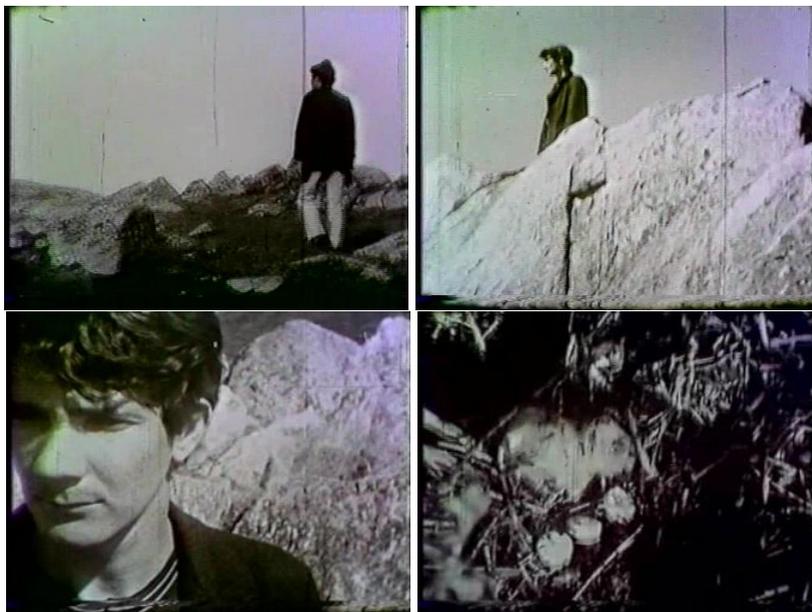
O plano aberto inaugura esta sequência. Porém, ao longo da discussão a câmera aproxima-se cada vez mais dos dois personagens, sugerindo quase que uma fusão das duas figuras. O protagonista se recolhe à medida que o outro o instiga. Este, talvez queira convencê-lo de que suas determinações não valham a pena e de que ele deva repensar suas atitudes. Porém, recebe uma cuspidada no chão (que tentamos mostrar no último plano da sequência acima, mas que, infelizmente, não parece muito clara) seguida de um corte: um *não* como resposta?

Dali, o protagonista segue de carro por uma estrada rústica até chegar à praia, onde, ao sair do veículo, abandona no chão a chave, sem trancá-lo (11min 4 seg a 12min 4seg):



Esta seqüência novamente inicia-se com um plano bastante aberto, quase panorâmico, da praia, como que para instituir o ambiente natural e bruto. O abandono do carro, da chave e das roupas reforça esta ideia de oposição entre a cidade e a praia, entre os valores materiais, ligados à urbanidade e o despojamento destes valores, ligado à natureza (e à nudez). Aqui temos a presença do mar como elemento redentor, inspirada ou não nas chamadas utopias marítimas dos filmes de Glauber Rocha, interpretadas por Lúcia Nagib e discutidas no primeiro capítulo. Mais importante do que investigar se realmente o grupo teve inspiração direta de *Deus e o Diabo*, por exemplo, datado de 1964, é perceber como é curiosa a recorrência da representação do mar ligada a esta ideia de liberdade, proposta por alguns filmes deste período, incluído aí o filme *A Via Crucis*, do qual falaremos em seguida.

O protagonista aparece em outra cena contemplando o mar. Os planos agora são mais abertos, mostrando o horizonte e a praia. Há uma pequena sucessão de planos que mostram seu rosto em *close*, olhando para o mar, com uma expressão séria e melancólica. E a imagem de camisinhas usadas e pílulas (anticoncepcionais) na grama, tomadas por formigas (12min 4seg a 13min 56seg):



Sabemos, por meio das entrevistas, que o último plano acima representa camisinhas e pílulas anticoncepcionais, cobertas por formigas. Assistindo ao filme, não havíamos distinguido estes elementos, o que pode ser atribuído ao fato de estas últimas cenas estarem ‘tremidas’, problema relatado pelo diretor Pedro Paulo, como decorrente da falta de experiência do grupo com o uso das câmeras (nesta ocasião, o rolo de filme foi colocado incorretamente no equipamento).¹⁰³ Portanto, trabalharemos aqui somente com esta informação da intenção dos realizadores em relação à representação (e com a semelhança desta descrição com a cena reproduzida acima). Pedro Bertolino afirma que, novamente, o grupo queria propor uma crítica à Aliança para o Progresso e às políticas estadunidenses de controle de natalidade sobre os países latino-americanos. No primeiro capítulo vimos uma referência do filme boliviano de Jorge Sanjinés *Yawar Mallku* (*Sangre de Cóndor*), de 1969, a este tema, quando denuncia a esterilização de mulheres indígenas por membros do *Cuerpo de Paz*, pertencente à Aliança para o Progresso.

Quando Kennedy dizia que cada centavo gasto em controle da natalidade, era dólar economizado em

¹⁰³ SOUZA, 2004, Op. Cit.

assistência à saúde e à pobreza, quer dizer expressamente uma proposta de controlar a natalidade para economizar e para salvar a elite. Aparece ali a camisa de Vênus e as formigas comendo para jogar simbolicamente contra isso. Isto é para criticar a proposta dos EUA de controlar a natalidade para evitar o aumento da população na América Latina e com isso, a organização de força e a Revolução.¹⁰⁴

O protagonista aparece nu à beira mar, em meio às pedras, em posição fetal. Sucedem-se vários planos diferentes do personagem na mesma posição, mas em lugares diversos da praia. A imagem perde o foco aos poucos, e sugere a desintegração de sua figura (13min 57seg a 15min 18seg):



Em depoimento, Pedro Bertolino e Pedro Paulo de Souza afirmam que o objetivo desta cena era a proposição de um suicídio em forma de

¹⁰⁴ BERTOLINO, 2004, Op. Cit.

transfiguração, de fuga para outra alternativa de existência, uma espécie de renascimento:

Ele vai aparecer olhando bem para o oceano, dando a ideia de suicídio. Mas agora pode ver, ele é encontrado em posição fetal e vem a um renascimento, despojamento, uma luta e o renascimento. O filme não fecha com suicídio em hipótese alguma, como muita gente pensou! Deve haver um despojamento da civilização para uma pós-civilização, essa era a mensagem de 68 e isso é o que eu tenho a dizer hoje ainda, não tem saída, só uma pós-civilização é a saída para o homem, essa que esta aí já mostrou pra que veio.¹⁰⁵

Seu suicídio, em forma de transfiguração, de volta ao útero, presume, portanto, uma possibilidade de renascimento, um prenúncio do nascimento de um *novo homem*, em outro processo histórico.

4.1.1 *Novelo* e o existencialismo

O pensamento existencialista envolve a narrativa de *Novelo* e se relaciona à conduta do personagem: a angústia diante da responsabilidade sobre suas ações o faz decidir a negar a sociedade e sua configuração. Sua atitude representa uma revolta simbólica, individual, de privação, mas carrega consigo um ideal de sociedade diferente, representando assim, um sentimento coletivo cultivado na época.

Existencialismo é uma palavra que tomou o valor que lhe atribuímos cotidianamente a partir de Jean Paul Sartre, para quem o existencialismo era um movimento filosófico, uma maneira unificada de perceber a filosofia e um projeto de transformação da sociedade. Sartre apropriou-se da *filosofia do Ser* de Heidegger para delinear seu projeto; este, por sua vez, rejeitava a categoria projeto como parte do fazer filosófico e denunciou o trabalho de Sartre como avesso às suas intenções e filosoficamente incompetente. Desta forma, quando Pedro Bertolino apropria-se do trecho de Heidegger (sendo abertamente adepto e estudioso do existencialismo *sartreano*), entendemos que o faz a partir de uma leitura *sartreana* de sua obra. A característica desta leitura seria a do uso da filosofia *heideggeriana* como um instrumento para a

¹⁰⁵ Id. Ibid.

transformação da sociedade entendido conforme a máxima marxista “Os filósofos tem apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é transformá-lo.”¹⁰⁶

No contexto da *Introdução à Metafísica*, Heidegger se serve da expressão popular “Os valores não são, eles valem”, para apresentar o caráter lógico dos valores entendidos no âmbito da *filosofia do Ser* (definida na obra *O Ser e Tempo*¹⁰⁷). O *Ser* está contraposto ao *Dever Ser*, elemento do pensamento que pretende desempenhar um papel normativo em relação ao *Ser*. Assim, sempre que determinamos algo em nossa vontade, ou seja, dizemos que algo *deve ser*, criamos um tensionamento entre nosso pensamento e a realidade: aquilo que acreditamos *Dever Ser* se contrapõe ao que *é* objetivamente. Para Heidegger, a modernidade é um processo de expansão do *Ser* que toma espaço do *Dever Ser*: os âmbitos de expressão do pensamento progressivamente substituem a vontade pela determinação objetiva. Nesse processo podemos elencar fenômenos como a matematização da economia, a judicialização da política, o positivismo histórico. Heidegger toma o lado do *Dever Ser* e diz: ante este ataque o *Dever Ser* deve se impor. Esta auto-imposição exige um fundamento que o *Dever Ser* não pode buscar naquilo que *é* (no *Ser*) mas em si mesmo. Este fundamento é o valor. Por isso, “a história não é outra coisa do que a realização de valores”: a imposição do *Dever Ser* sobre o que meramente *é*, é o motor da história.¹⁰⁸

Sartre compreendeu que tal tensionamento (entre o *Ser* e o *Dever ser*) estava também expresso na filosofia de Karl Marx, que pretendia mudar a sociedade por meio do que poderia ser expresso pela lógica do *Ser/Dever Ser* de Heidegger. Assim, em Sartre, como em Simone de Beauvoir, os valores, compreendidos como produto da referida tensão, são também fruto da história dos movimentos sociais, dos projetos de opressão e emancipação. Sartre contrapôs-se ao nacional socialismo de Heidegger, tomou sua filosofia, mas deu a ela outro valor. O potencial transformador da frase de Heidegger para um *sartreano* como Pedro Bertolino tem, portanto, outro sentido.

¹⁰⁶ MARX, Karl. **Onze teses contra Feuerbach**. 11ª tese, disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/marx/1845/tesfeuer.htm>> Acesso em junho de 2012.

¹⁰⁷ HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

¹⁰⁸ Estas considerações foram elucidadas com a ajuda do filósofo Paulo Guilherme Ugolini, mestrando em filosofia pela Universidade Federal do Paraná.

O filme começa com o livro de Heidegger “Introdução à Metafísica” do existencialismo alemão, que exatamente estava levando e levaria naquela direção de desespero, e que queria a consagração da civilização que foi o nazismo de Hitler, na verdade é isso. A civilização ocidental, o melhor que ela produziu foi o nazismo de Hitler e em toda parte que você procurar isso, é Hitler e é nazismo.¹⁰⁹

Em *Novelo*, o protagonista deslegitima os valores sociais, a partir da leitura da frase *heideggeriana*: uma vez que os valores são fruto da história, por ela gestados e por meio dela modificados, a relativização da perspectiva com que ele observa o mundo, é instaurada. Neste ponto, poderíamos nos utilizar também do conceito freudiano de *pulsão de morte*: quando o personagem de *Novelo* toma consciência da normatividade dos valores, ou seja, de sua natureza existencial e não metafísica, o equilíbrio entre a *pulsão de morte* (tendência à destruição) e a *pulsão sexual*, ou de vida (tendência à procriação, manutenção da espécie) é quebrado. Daí, ele não somente nega os valores religiosos, materiais e intelectuais, mas também nega a maternidade, o nascimento e o sexo.¹¹⁰

Toda esta desconstrução de valores provocada pela “percepção consciente” (utilizando um termo de Pedro Paulo de Souza) do personagem de *Novelo* pode dialogicamente ser transposta à desconstrução da narrativa do filme, num movimento que ultrapassa a diegese e fecha um ciclo, relacionando forma, conteúdo e contexto. As rupturas estética e formal propostas por *Novelo* (e por *A Via Crucis e Olaria*, como veremos), e pertencentes a um movimento maior de experimentação nas artes vanguardistas, derivam também de uma ruptura conceitual relacionada ao pensamento intelectual vigente – Karl Marx, Jean Paul Sartre, Sigmund Freud, Friedrich Nietzsche.

¹⁰⁹ BERTOLINO, 2004, Op. Cit.

¹¹⁰ A proposta de negação do sexo, por parte do personagem, não está posta de maneira clara no filme, apesar de este ser um item citado pelos autores como um dos elementos negados por ele. Na cena em que o protagonista se vê nascendo na lama, podemos supor que ele também atribui insignificância ao sexo, já que tem a si mesmo como um ser socialmente anulado e disposto a se despojar da civilização (negando suas relações com os que estão próximos a ele).

4.1.2 Relações entre forma, conteúdo e contexto

Os elementos formais, em *Novelo*, são responsáveis por provocar sensações e sentimentos ao espectador. Em muitos momentos, os planos fechados, além de limitar a visão das cenas, possuem a interferência dos personagens, que nunca se apresentam diretamente a nós. A câmera por vezes é obstruída pela sua presença, indicando certo distanciamento da narrativa e personagens, em relação ao espectador e, conseqüentemente, em relação a uma suposta realidade. Conceitualmente, o protagonista se distancia da sociedade por meio de sua postura diante da câmera, criando uma espécie de campo, ou barreira entre a imagem (e tudo que nela é representado) e quem assiste ao filme, ao contrário de uma narrativa clássica, que comumente destrói a barreira entre diegese e público, criando na imagem filmada uma extensão de nossa própria realidade.

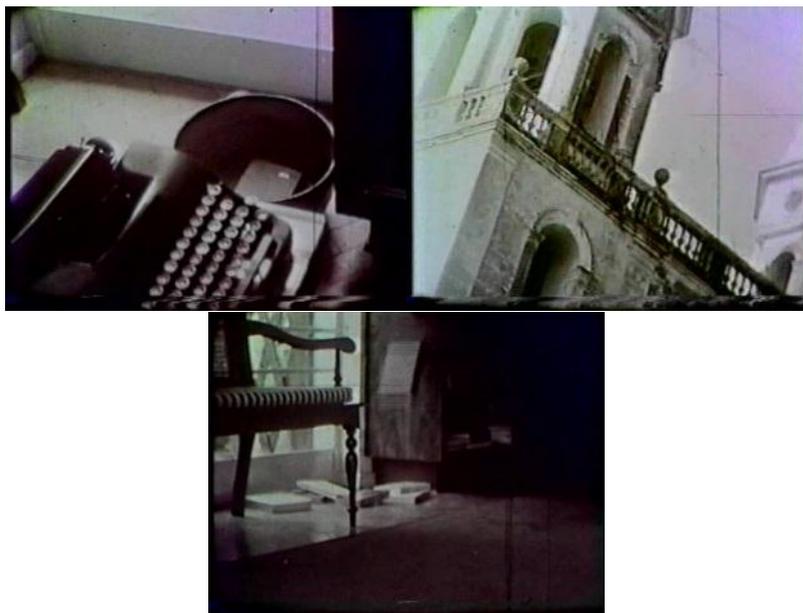
A narrativa fragmentada, por sua vez, propõe um quebra-cabeças composto por elementos simbólicos que podem representar e construir diversas significações, forçando o espectador a fazer conexões. Os cortes secos entre os planos (em alguns casos propondo falsos-*raccords*) são responsáveis por acentuar a ideia da produção de significados a partir da justaposição. Se composto por transições suaves ou de outra natureza, o filme não daria tão claramente a ideia de união entre um plano e outro para apresentar uma significação além do que as duas imagens solitárias representam. Além disso, o corte seco atribui certa rigidez à montagem, contribuindo com a austeridade do filme. Como falso-*raccord* entende-se uma mudança de um plano a outro que escapa à lógica da transparência em sua articulação, ou seja, que não propõe a continuidade da narrativa, à maneira clássica. Desta forma, utilizando-se ou não de cortes secos, o falso-*raccord* propõe uma junção não óbvia entre planos, que em nossa visão abre possibilidades para que as sequências sejam interpretadas de formas alternativas. No *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie alegam que o falso-*raccord* é, entretanto, um *raccord*, pois assegura uma continuidade mínima da narrativa: “ele não impede a compreensão correta da história contada, e só é falso, na visão de uma veracidade convencional, a de uma certa continuidade do visível”¹¹¹. Porém, é mesmo nesta direção que queremos chegar, no contraste entre a forma

¹¹¹ AUMONTO, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papius, 2003, p. 116.

de representação de uma veracidade convencional e a forma de representação de um evento que parece não factível. Marie e Aumont continuam o verbete *falso-raccord* citando Gilles Deleuze:

Em uma perspectiva mais abstrata, Gilles Deleuze (1983) propôs ver no falso-*raccord* um princípio que assegura a preeminência do todo sobre suas partes (ao contrário do *raccord* “verdadeiro”) e também o lugar do “aberto, que escapa ao conjunto e a suas partes”. Com isso, o falso-*raccord* é para ele um instante de atualização, no filme, das virtualidades e das potencialidades do fora-de-quadro.¹¹²

Em *Novelo*, todos os cortes são secos, mas há um falso-*reccord*, por exemplo, na seguinte sequência:



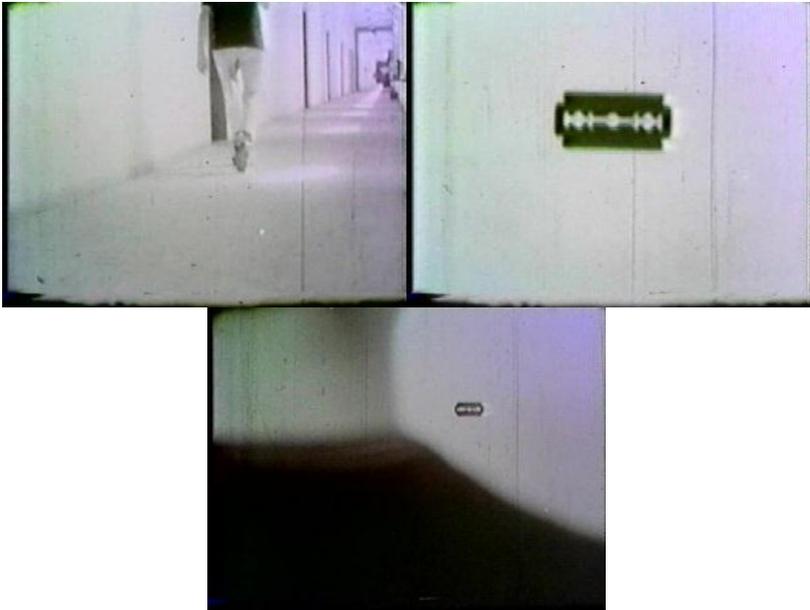
A Bíblia ao lixo, a igreja que ‘desmorona’ e os livros que caem da estante

Na sequência acima, os três planos estão justapostos e não propõem um significado aparente, mas sim, remetem ao fora-de-quadro *delleziano*

¹¹² Id. Ibid. p. 117.

citado por Marie e Aumont: a partir da descontinuidade entre os planos imaginamos uma conexão não óbvia, surreal, entre as partes, como uma força sobrenatural, provocada pela Bíblia jogada ao lixo, que desmorona a estrutura arquitetônica da Igreja e provoca a queda dos livros.

Logo em seguida temos outro exemplo de falso-*raccord* em *Novelo*:

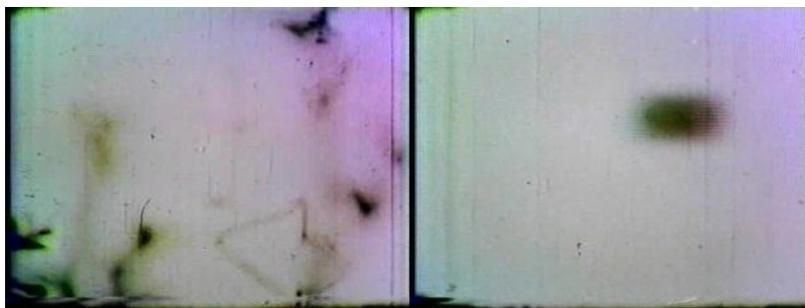


O protagonista no corredor, a lâmina ‘flutuando’ e depois perto de seu pescoço

Neste trecho também não há uma continuidade aparente, a começar pela representação surrealista de uma lâmina que flutua. A justaposição destes três planos amplia o significado da cena, uma vez que, parte da informação contida em cada plano não dialoga numa relação direta de continuidade, com os outros.

Reparemos que no terceiro quadro da sequência acima, a imagem da lâmina permanece em foco, enquanto a silhueta do pescoço do protagonista está desfocada. Este detalhe nos remete ao próximo ponto: o uso intencional do foco *versus* fora de foco. Aqui, poderíamos inferir que, intencionalmente, a lâmina está em foco, pois se atribui a ela uma posição de superioridade em relação ao personagem. Ela, um objeto

cortante, ameaça uma parte frágil do corpo humano, o pescoço, tendo por trás de si a concepção conceitual do poema “Chave”, que estabelece a relação de ultimato proposta pela lâmina ao personagem: a chave/lâmina representa a mudança ou a morte. Vejamos que, apesar de o poema não ter sido apresentado ao espectador, este aspecto conceitual por trás da cena inseriu significado na imagem, ao focalizar a gilete em detrimento do personagem, que está fora de foco. Desta forma, entendemos que a gilete o ameaça e o provoca à ação (isto considerando o desenrolar da narrativa), mesmo não conhecendo de antemão o conteúdo do poema. E, portanto, argumentamos que os elementos formais (do aparato cinematográfico) podem, das mais variadas formas (e não somente da forma convencional), mostrar o que previamente foi concebido em palavras, em pensamento, ou em um poema processo. O uso intencional de imagens desfocadas pode propor sentimentos de estranhamento e desajuste, assim como atribuir certo mistério às figuras que não se definem claramente. A cena inicial de apresentação dos créditos representa por vezes, folhas e arbustos desfocados (que não sabemos se fazem ou não, parte dos quadros de Hassis). O tom sombrio das pinturas e esculturas na apresentação dos créditos ganha ênfase com as imagens ligeiramente desfocadas, provocando um sentimento de indefinição que perpassará toda a narrativa. No final de *Novelo*, a imagem desfocada do protagonista em posição fetal sugere uma espécie de comunhão do personagem com as pedras e a natureza. E, novamente, a cena da gilete trabalha com recorrentes foco/fora de foco, que atribuem um caráter de irrealidade (ou surrealista?) à imagem.





Créditos iniciais, a lâmina e a cena final

A agitação da câmera é outro recurso utilizado no filme. Bem acentuado na cena da conversa entre os dois personagens, este recurso instaura o clima de tensão que precede a ação final do protagonista e acentua o contraste com o ambiente calmo e panorâmico da praia, nas cenas seguintes.



A aura de mistério que envolve o filme *Novelo* nos transporta a um ambiente em que não há a distinção clara entre passado, presente, realidade ou delírio (ou pensamento). A montagem propõe as situações

de maneira uniforme, negando-se a utilizar os recursos clássicos do cinema que delimitam o sonho ou a ilusão e os distinguem das ‘situações reais’. Em momentos de inspiração surrealista e expressionista, *Novelo* nos propõe imagens aparentemente descoladas de uma suposta realidade: o nascimento na lama, uma lâmina que flutua, livros que caem sozinhos, a igreja que desmorona. No filme é dada grande autonomia à imagem, que dita significados independentemente da narrativa. A representação de fetos humanos na forma de esculturas e pinturas, os preservativos tomados por formigas, são cenas que causam grande impacto visual e remetem a uma amplitude de significados.

Inserido no contexto do ano de 1968, o filme responde à renovação estética ocorrida na capital, realizada por grupos dissidentes. Ao abandono do figurativo nas artes plásticas, segue-se o abandono da narrativa linear, no cinema. Este processo também nega a representação da cidade como paisagem. Em *Novelo* é visível uma mudança de perspectiva, que tira o foco dos elementos que caracterizam a cidade de Florianópolis como tal. As características urbanas e arquitetônicas, as belezas e fenômenos naturais (praias, vento sul), que até então foram privilegiados nas tendências de representação artística locais já comentadas, são agora ressignificadas. Em contraste com o filme *O Preço da Ilusão*, em *Novelo*, os casarios antigos, antes identificados à identidade da cidade, se transformam em elementos de uma paisagem urbana caótica, com o som de uma grande avenida paulistana. E quando há uma referência arquitetônica reconhecível, ela é desconstruída, como na cena da catedral, que desmorona.



Em *O Preço da Ilusão*, os casarios antigos



Em *Novelo*, o centro caótico e a arquitetura desconstruída

Como vimos no segundo capítulo, em *O Preço da Ilusão*, a ponte Hercílio Luz é um elemento determinante da narrativa, um limite imponente entre os personagens e seu destino. Em *Novelo*, porém, ela se torna mera ligação entre a ilha e o continente. Sua estrutura metálica é enfatizada de perto, filmada de dentro, transformando significativamente o efeito visual causado por sua aparição: no filme, ela aparece como um estorvo, um corte no fluxo de ação do personagem e mais um elemento que o perturba dentro da atmosfera urbana, porém, sem interferir na trajetória do personagem.



A ponte em *O Preço da Ilusão*



A ponte em *Novelo*

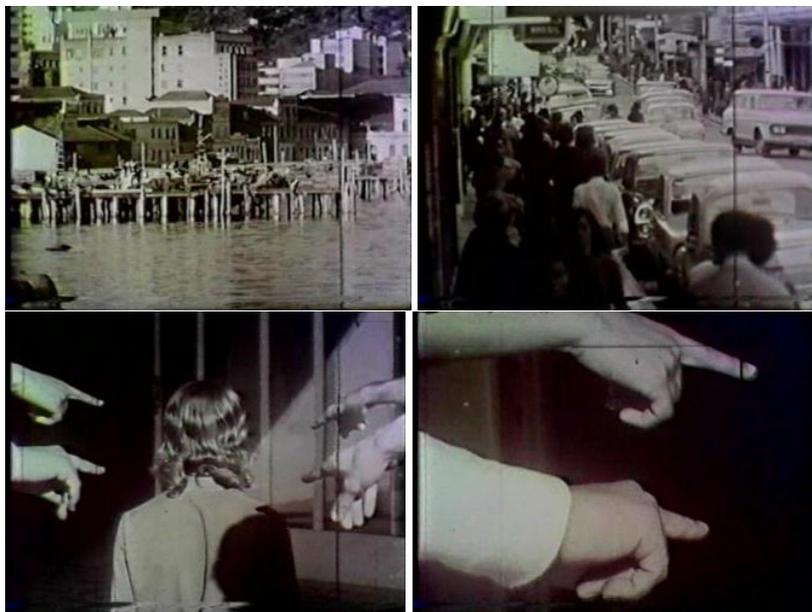
Observando estas características, pertencentes a dois momentos da representação cinematográfica local separados por um intervalo de dez anos (*O Preço da Ilusão*, de 1958 e *Novelo*, de 1968), podemos perceber o caminho percorrido pelas artes locais (ou ao menos por determinados segmentos, que chamamos de grupos dissidentes) em direção a uma concepção universal (e não mais local) da posição do indivíduo. Ao contrário da tradição modernista nas artes locais, em que

o objetivo era a descoberta da cidade, a percepção de suas particularidades e da poética de sua vida simples, em *Novelo* (e também em *A Via Crucis* e *Olaria*, como veremos), Florianópolis foi destituída de suas características particulares e inserida num contexto mais amplo, para que o drama dos personagens ganhasse caráter universal. Detalhe este que denota uma preocupação maior por parte dos artistas desta geração com a discussão de problemas que envolvem o indivíduo dentro do meio social (considerado aqui como a civilização ocidental). Tratava-se, portanto, da discussão da vida nas cidades (e não especificamente em Florianópolis), da condição dos indivíduos (e não do *manezinho*, ou da rendeira, como posteriormente aconteceria), do ímpeto de transformação social presente no ser humano (e não somente no cidadão ilhéu). Daí a desfragmentação da narrativa e a desestruturação da representação da cidade de Florianópolis de forma a torna-la irreconhecível como tal.

4.2 A VIA CRUCIS: FLAGELAÇÃO E MORTE

O filme *A Via Crucis*, de 1972, no formato 16mm, em preto e branco, tem duração de 09 minutos. *A Via Crucis* também é um curta-metragem de características herméticas em sua narrativa. De enredo mais obscuro, é dada maior ênfase na justaposição de planos, que compõem um conjunto de significações mais subjetivo. O filme faz uma alusão à tragédia bíblica, encenando a crucificação do indivíduo moderno, com a representação dos episódios da via sacra. Intituladas já nos créditos iniciais do filme, as Estações da via crucis representadas são: Condenação, Caminho da Cruz, Queda, Encontro, Flagelação e Morte. A trilha sonora é composta pela música dodecafônica do compositor alemão Karlheinz Stockhausen, que provoca, na maior parte do tempo, agitação e desconforto. A metáfora da crucificação do indivíduo moderno, com alusões diretas à tortura da Ditadura Militar, é apresentada de forma cifrada, e de narrativa irregular. São levantadas algumas questões, a partir da composição das cenas, como a questão do trabalho sem valor social; a perda de liberdade; e a questão da tortura.

O filme tem início com uma imagem panorâmica do centro da cidade de Florianópolis, visto de um trapiche. Na cena seguinte, uma rua movimentada, com muito trânsito de pessoas (cena escura devido ao uso de *contra-luz* – a não identificação da fisionomia dos personagens nas cenas de *contra-luz* é bem presente em todo o filme). Em seguida, o protagonista aparece de costas e várias mãos lhe apontam o dedo indicador. Neste momento o barulho é de carros, ônibus e buzinas (00min a 1min 24seg):



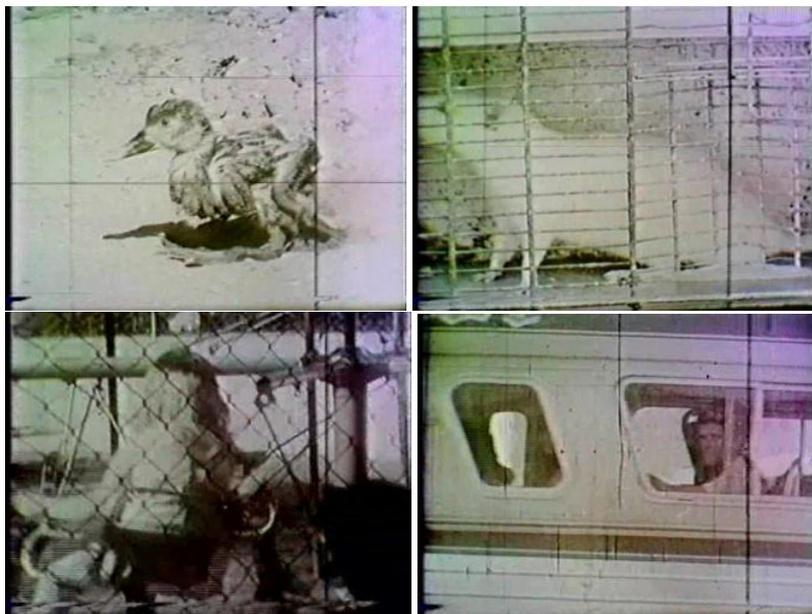
A imagem do centro da cidade inaugura a narrativa como que para instituir temporalmente a encenação da via sacra num ambiente urbanizado. Cenas do centro da cidade são representadas de forma a enfatizar, assim como em *Novelo*, uma cidade opressora, desta vez, com um recurso característico a este filme, o *contra-luz*, que propõe a não-identificação da fisionomia dos personagens em algumas cenas. Dedos indicadores apontam o escolhido, que se apresenta de costas: aquele que é taxado contra sua vontade e contra seu consentimento, como comenta Nelson Machado, diretor do filme.

A ideia de apontar me parece até Michelangelo, se não me engano, a ideia de na pintura clássica, no impressionismo, a utilização das mãos como orientador, como indicador da verdade, aquela que indica, então você aponta e usa o recurso gestual pra afirmar esse sentido. E a ideia nossa era justamente, alguém vai ser escolhido, entre aspas, pra ser rifado.¹¹³

¹¹³ MACHADO, 2005, Op. Cit.

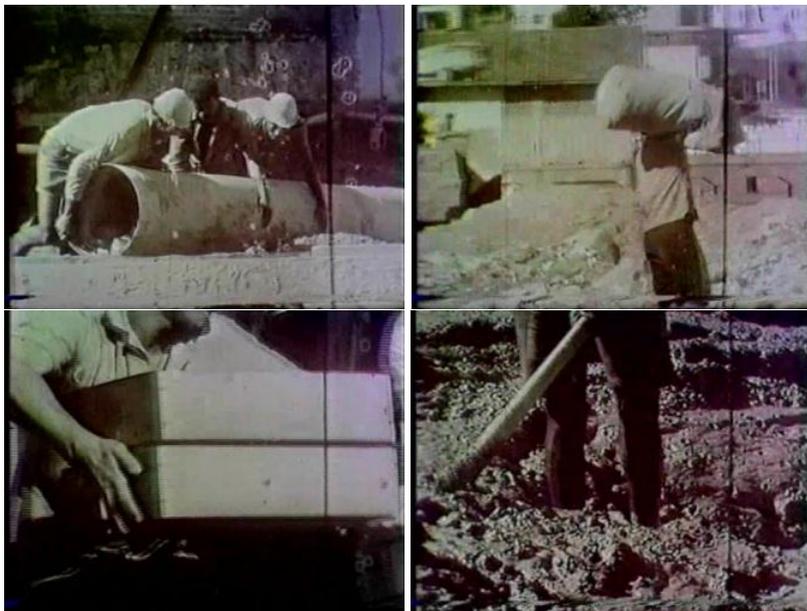
Seus cabelos compridos estabelecem uma relação com a figura de Cristo, mas também com o estilo característico da juventude revolucionária daqueles tempos.

Em seguida, há uma sucessão de planos com imagens que sugerem enclausuramento: um rato em uma jaula, crianças brincando atrás das grades de um parque e um ônibus em movimento com os passageiros vistos pelas janelas (1min 25seg a 2min 3seg).



A associação com a ideia de fragilidade, prisão e impotência é feita por meio desta justaposição entre planos de animais indefesos e engaiolados, crianças por trás de grades e pessoas por trás das janelas de um ônibus, podendo sugerir subjetivamente a ideia de prisão das grandes cidades e a massificação dos indivíduos, temas recorrentes na cinematografia brasileira das décadas de 1960/70, quando se representou a cidade. Aqui também poderíamos inferir que se trata da utilização de um falso-*raccord*, uma vez que a continuidade da narrativa sofre a interferência de planos a princípio desconexos, que remetem a uma significação além do que aparentemente representam.

Seguem-se cenas de operários em uma construção: homens com enxadas, cenas de esforço físico, pés descalços cavando na lama. São mostrados sem características individuais: seus rostos não aparecem, são vistos por planos fechados, que cortam detalhes das cenas para mostrá-las de maneira genérica. (2min 4seg a 2min 42seg):



A representação de trabalhadores sem características individuais, cortados pelos planos, nos remete a pensá-los como meros componentes de uma engrenagem, sem importância própria, sem individualidade.

Nas cenas seguintes, o personagem principal sobe escadas em direção a uma grande porta (da Catedral de Florianópolis), enquanto esta se fecha em sua frente, antes que ele consiga alcançá-la. Em seguida, uma mulher corre pelo lado de fora de um grande prédio, em tentativas frustradas de abrir suas várias portas, num ritmo desesperado, sugerido pelos movimentos da câmera, bruscos e agitados, que simulam às vezes o seu olhar (3min 3seg a 4min):



Apesar de se utilizar do evento bíblico como mote, o filme *A Via Crucis* não representa o protagonista sob uma perspectiva cristã, nem atribui a ele características de mártir. Ele é representado como um indivíduo comum, que sofre as determinações de um regime opressor. A grande porta acima é a porta da Catedral Metropolitana, que se fecha para o protagonista, enquanto ele corre em direção a ela. Mesmo sem a intenção por parte dos diretores, de representar a imagem da igreja, para aqueles que reconhecem sua porta, estabelece-se imediatamente uma relação de ruptura entre a religião e o destino do personagem, dado que acrescenta sentido à intenção do filme. Segundo Nelson Machado, a representação da via sacra, vivida por um personagem comum pressupõe o abandono da perspectiva cristã. Ele é flagelado, torturado e crucificado no asfalto, sem a possibilidade de ressurreição:

Se, dentro da perspectiva cristã, a morte é uma libertação, para o personagem do filme não, é morte mesmo e finito. É a morte da natureza, aquela hipóbole de Nietzsche, o nosso drama é que na natureza as coisas sempre têm o seu retorno e pra nós não, o homem morreu e acabou-

se mesmo. O humano é uma tragédia, a gente desaparece pra sempre.¹¹⁴

Na sequência seguinte, vemos a mesma mulher, agachada e cabisbaixa. Ela aparece filmada de cima, enquanto a câmera distancia-se e sua figura e ela se torna um ponto na tela vazia. (4min 1seg a 4min 32seg):



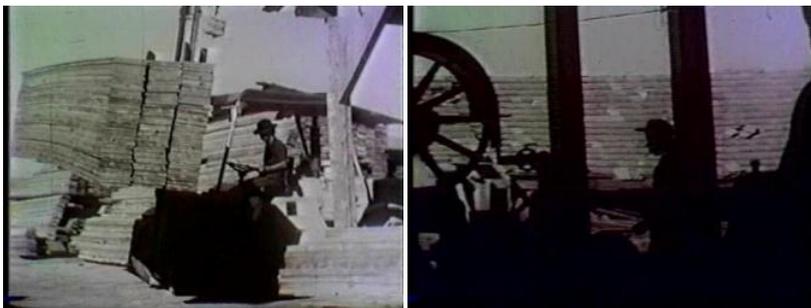
Aqui, as várias portas que se fecham para os personagens os colocam para fora dos espaços institucionalizados (representados por prédios imponentes). A mulher que luta para que uma porta se abra para ela torna-se um pequeno ponto no vazio na tela.

Na cena seguinte, à mesma mulher, cabisbaixa, é oferecida uma porta aberta: um homem aparece de carro e abre-lhe a porta do passageiro. Uma alusão à prostituição?

¹¹⁴ Id. Ibid.



Seguem-se mais cenas de construção com máquinas e homens trabalhando. O protagonista encontra duas mulheres, aproxima-se delas e as duas lavam seu rosto (4min 33seg a 6min 6seg):





Neste último plano, duas mulheres encontram o protagonista e enxugam seu rosto (uma seria Verônica, e a outra, talvez Maria). Jesus aqui é operário e a ‘cruz’ que ele carrega é o fardo do trabalho pesado, sem valorização social.

Na praia, ele e uma mulher (da cena anterior) dão risadas e se dão as mãos. Alguns homens de terno e gravata aparecem, cortam os cabelos do protagonista e rasgam sua camisa (6min 7seg a 7min 20seg):



Aqui, como em *Novelo*, a praia propõe um ambiente libertador, no qual os personagens desfrutam de momentos tranquilos e alegres. Os homens

engravatados são filmados da cintura para baixo, sem serem identificados. Estes o levam de volta à cidade, sugerindo que a tortura deva acontecer no ambiente urbano, elemento posto no filme como provocador e palco da tragédia (o urbano como representante da civilização ocidental, e a relação da urbanidade com o capitalismo).

Segue a cena de um apito de fábrica tocando. Surge o rosto de um senhor de olhar curioso, ofuscado pelo sol e com dedos na boca. A unha do personagem é arrancada. Uma mulher idosa dá gargalhadas. Um motorista de dentro de seu carro buzina freneticamente. Aparece uma sirene de um carro de polícia e seu som se mistura a um barulho de multidão. Uma mulher idosa olha com desdém (7min 21seg a 8min 38seg):





A tortura acontece numa rua bastante movimentada, atrapalhando o trânsito e o ritmo da cidade. A sequência é entrecortada com enquadramentos fechados, que enfatizam os olhares e rostos de desdém da população que assiste a tudo – seus rostos são representados de frente, como se olhassem diretamente para o espectador. O apito parece dar o sinal para a flagelação, enquanto as buzinas dos carros ‘reclamam’ da bagunça instaurada.

A confusão das cenas anteriores (aliada à musica perturbadora e inconstante do compositor alemão Karlheinz Stockhausen) são substituídos pelo silêncio. O filme termina com o personagem simbolicamente crucificado no asfalto: o protagonista surge deitado no asfalto, vestindo somente uma tanga branca, de braços abertos (em uma alusão à posição de Jesus Cristo na cruz). A imagem da cidade encerra o filme, continuando seu ritmo, a despeito dos acontecimentos. (8min 39seg a 10min):



4.2.1 A *Via Crucis*, uma tragédia nietzscheana

A evolução cênica da tragédia clássica, segundo Aristóteles¹¹⁵, se inicia com a apresentação dos personagens, de sua forma de agir e pensar, com o propósito de causar a empatia com o público. A chamada transgressão (*hybris*), ocorre após um período de calma, transformando de forma repentina o destino do herói, e fazendo-o agonizar em sua existência. O sistema trágico não pressupõe redenção e o final terrível, próprio da tragédia, condena o personagem à morte. Ainda segundo Aristóteles, a *kátharsis*, do grego, purificação, corresponderia a uma descarga emocional objetivada pela tragédia. Para

¹¹⁵ ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2003.

que esta ocorra, seria preciso que o herói trágico passasse da felicidade para a infelicidade, por meio de sua própria desmedida, transgressão (*hybris*, do grego, o que é desmedido). O espectador da tragédia, ao experimentar o sentimento de catarse, por meio do sofrimento do herói, passaria então, por um processo de purificação de si. Na psicanálise, a catarse representa a cura por meio da superação de eventos opressores, ou traumas. Na encenação da tragédia, esta cura aconteceria simbolicamente, por meio da identificação do público com o drama do personagem. A expurgação dos conflitos pessoais do espectador partiria, assim, do âmbito da diegese para as experiências reais. O filme *A Via Crucis* se utiliza desta complexidade de eventos, seguindo a sequência clássica da tragédia, porém, subvertendo seu significado (como veremos): a indicação do herói (dedos o indicam) como um operário, um ser humano comum, que transgredir certas regras sociais, tentando ultrapassar os limites que lhes são permitidos (as portas); e, devido à sua transgressão, ele é perseguido, torturado e morto.

A Via Crucis se utiliza da temática cristã que, relacionada aqui à tragédia, propõe outro elemento conceitual importante: a heresia. A figura do herói trágico, atribuída à representação de Jesus Cristo, se torna herética. A tragédia clássica corresponde a um drama vivido por personagens de elevada condição, como heróis, reis ou deuses. Porém, quando vivida pelo Deus cristão, subverte a crença, pois o condena ao final trágico, derrotado pelas forças do destino (na perspectiva cristã Deus é o destino). O herói trágico sofre as determinações de uma instância maior, porém, no cristianismo, Deus é a instância maior. A *hybris* representa na tragédia a transgressão a uma lei (seja ela divina, social ou moral), que provoca, por sua vez, a punição do herói, geralmente com sua morte. No cristianismo, o termo *hybris* foi traduzido como pecado, tendo com isso, perdido o sentido da tragédia. O pecado, para os cristãos, representa somente a transgressão à vontade de Deus, porém, não é punido com a morte e pode ser perdoado, desde que haja arrependimento. Desta forma, o filme comete duas transgressões: uma na narrativa, quando transforma Deus em homem, passível de sofrer as determinações do destino, e outra, ao adotar um tema herético, considerando a influência e o apoio da Igreja Católica ao regime ditatorial.

Friedrich Nietzsche, em sua obra *A origem da Tragédia*¹¹⁶, apresenta uma visão crítica da moral e da influência da moral sobre a música (o que no conceito *nietzscheano* inclui as artes cênicas) e pretende substituir tal moralismo por uma expressão autêntica do indivíduo tomada de empréstimo dos gregos. Para Nietzsche a cultura ocidental contemporânea é a representação cabal de um estado de decadência inevitável e irreversível, decadência esta, baseada em três pilares: a religião e os seus valores, que desloca para outro plano a felicidade humana; a moral, que impõe leis contra os instintos primordiais do homem; e a razão, que supervaloriza a ciência, a objetividade, o mecanicismo, sobrepostos ao instinto. Para Nietzsche, é no reconhecimento da finitude do homem que este encontra sua felicidade plena: enquanto o cristianismo encerra a felicidade na perspectiva de vida após a morte, para os gregos, a felicidade poderia somente ser encontrada na terra, porque estes se sabiam mortais. Portanto, a civilização ocidental moderna construiu para si pilares que a dominam, comprometendo sua liberdade e, conseqüentemente, sua felicidade. Da mesma forma, em *O mal estar na Cultura*¹¹⁷, de Sigmund Freud, o indivíduo vive em constante estado de opressão de suas pulsões, em favor da manutenção do estado social. Para Freud, a satisfação pulsional é sempre parcial, o que impede que a felicidade seja plena. A perspectiva *nietzscheana* em *A Via Crucis*, além de abarcar o caráter anti-religioso e anti-cristão, também propõe uma crítica à civilização ocidental, semelhante à realizada em *Novelo*. Os indivíduos, se liberados das agressões às suas liberdades, impostas pela configuração social (que, por sua vez, define diferentes regimes de opressão), poderiam desfrutar da felicidade plena.

4.2.2 Relações entre forma, conteúdo e contexto

O filme *A Via Crucis* apresenta uma montagem bastante descontínua, que se torna sua principal característica de linguagem. Ela se sobrepõe à narrativa da trajetória do personagem para compor uma atmosfera de aprisionamento. Desta forma, o filme dá ênfase à significação das imagens de forma quase que independente da narrativa, promovendo uma série de significados isolados. O conceito plástico dado à representação das cenas, aliado à fragmentação da narrativa,

¹¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. **A Origem da Tragédia proveniente do Espírito da Música**. Versão para eBook: eBooksBrasil, 2006.

¹¹⁷ FREUD, Sigmund. **O Mal estar na Cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

chama a atenção aos pequenos detalhes simbólicos da montagem, uma vez que o comprometimento com a clareza da história é abandonado.

No filme, os personagens são aprisionados para fora dos espaços: as portas lhes são fechadas, as oportunidades negadas, a aparente liberdade da rua é na verdade uma prisão (as crianças são aprisionadas no parque, as pessoas se aglutinam nos ônibus urbanos).

O recurso do *contra-luz*, estabelece a falta de individualidade dos indivíduos representados. Este recurso está associado às cenas da cidade e à representação do trabalho, posicionando o meio urbano como opressor e a forma de trabalho ligada a este meio urbano (capitalista), como desagregadora de uma individualidade (os trabalhadores são recortados pelos planos, não são indivíduos completos).

A sonoplastia de *A Via Crucis* é outro elemento determinante da linguagem. O som foi manipulado de acordo com a velocidade das cenas, sendo atrasado juntamente com as imagens em câmera-lenta, ou cortado juntamente com os cortes dos planos, produzindo efeitos inusitados, quase sempre compostos por ruídos e sons disformes. A anti-harmonia da estrutura musical estabelece firmemente o desconforto, o deslocamento e a perturbação, propostos pelo filme.

A saída melódica, ao contrário de Stockhausen por exemplo, da dodecafonía, é que a melodia poderia escorregar pro romantismo da história, que a gente não estava afim. Então Stockhausen caiu como uma luva, não é uma melodia no sentido tradicional, ele quebra as regras, ele incita um tipo de abstração pro observador.¹¹⁸

A partir desta fala de Nelson Machado podemos relacionar a ideia de abstração atribuída pelo diretor à trilha sonora anti-melódica, também à estrutura apresentada na montagem, que propõe abstrações, recortes de uma representação subjetiva da realidade. A câmera agitada, por fim, complementa as características formais já apontadas. Ela está intencionalmente presente em dois momentos marcantes do filme. O primeiro acontece quando a personagem feminina corre contornando um grande prédio, composto por diversas portas, tentando abri-las. Intercalada aos planos em que a câmera está parada, há uma tomada na qual a câmera acompanha a personagem, correndo atrás dela, enquanto ela tenta abrir as várias portas:

¹¹⁸ Id. Ibid.



O efeito provocado pelo recurso faz os limites do desenho das portas e do corpo da personagem se deslocarem constantemente, devido à extrema agitação da câmera, propondo a sensação de desespero e descontrolo vividos pela protagonista da cena. Reparemos também na perspectiva espacial do prédio e na forma como ela é desestruturada na cena:



Tal recurso propõe uma ‘desrealização’ da imagem representada, uma espécie de fusão entre o mundo e o desespero da personagem, ou talvez uma representação do mundo como este é visto por ela, num momento de furor.

O segundo momento marcado pela câmera agitada está na cena da tortura do personagem principal. O recurso aparece nos momentos em que ele é mostrado agonizando, em contraste com a câmera fixa dos planos que contemplam os rostos da população que o observa. A câmera agitada somente ao retratar a sua agonia representa bem a ideia de alheamento por parte da população, diante de sua condenação. Enquanto seu mundo ‘desmorona’ os outros o observam em planos estáveis:



Reparemos que, apesar de a câmera estar fixa em todos os planos representados acima, é o movimento do protagonista que propõe o desajuste na imagem, pois enquanto ele se mexe agonizante, por vezes ultrapassa os limites dos planos, dando a ideia de que o mundo está estável, a realidade está fixa, e somente ele se desloca para o fora-de-quadro (considerando aqui novamente o fora-de-quadro *delleziano*, o espaço onde se constrói a significação).

A produção de sentidos a partir da justaposição de planos, possivelmente inspirada na montagem construtivista do cinema russo é um recurso bastante presente neste filme, que sem diálogos ou intertítulos, transmite a significação das cenas por meio dos cortes e da junção dos planos. Na cena da tortura, este estilo parece rememorar o filme *Um homem com uma câmera*, de Dziga Vertov:





***Um Homem com uma câmera*, Dziga Vertov, 1929, (23min 44seg a 23min 59seg e 24min 30seg a 25min)**

A junção de planos isolados, quase estáticos, quando justapostos, dão dramaticidade à cena de *A Via Crucis*. Assim como no documentário *Um Homem com uma Câmera*, em *A Via Crucis*, as pessoas foram filmadas sem estarem atuando para o filme, e suas expressões faciais foram utilizadas em outro contexto, de forma a compor a cena final, como personagens.

O filme *A Via Crucis* também representa a cidade de Florianópolis de maneira peculiar. Praticamente nenhum espaço enquadrado durante a narrativa é reconhecível facilmente, com exceção das cenas panorâmicas do centro da cidade que inauguram e encerram o filme. E nestas cenas, apesar do enquadramento aberto, nos parece que a intenção maior é a representação de um espaço urbano, e não de Florianópolis em si, pois a cidade aparece ao longe, vista de um trapiche à beira mar, e é dada bastante ênfase ao desenho dos prédios, que já nesta época moldavam a paisagem do centro:



A cidade no início do filme



A cidade no final do filme

Se os novos edifícios aparecem no filme em planos estáticos, compondo uma recente paisagem caracteristicamente urbana, os prédios mais antigos da cidade são representados aqui também de forma desconstruída, assim como em *Novelo*. A Catedral Metropolitana (que curiosamente aparece nos dois filmes) é em *A Via Crucis* ‘recortada’ para que dela seja representada somente a sua porta, elemento que é enfatizado na cena correspondente. Da mesma forma, o antigo prédio do tradicional Colégio Catarinense também é descaracterizado no filme, que enfatiza a disposição de suas portas laterais para compor a cena em que a personagem tenta abri-las desesperadamente. Este mesmo prédio, na sequência, tem sua arquitetura desestruturada, como mostramos acima, em contraste com a imponência da composição arquitetônica dos novos edifícios, nas cenas iniciais e finais. Retomando nossa interpretação anterior sobre estas cenas, que dizia que os personagens são “aprisionados para fora dos espaços”, podemos argumentar, em favor desta suposição, que estes espaços são espaços de poder, espaços institucionalizados, ligados à Igreja: a Catedral e o Colégio Catarinense, que é um colégio jesuíta (e de elite). Mesmo que estas informações não sejam transmitidas diretamente ao espectador (com exceção daqueles moradores da cidade, que reconhecem estes lugares), a escolha plástica por prédios tradicionais, antigos e de arquitetura imponente, para serem desconstruídos pelos enquadramentos, nos remete à ideia de rompimento com a tradição, proposta pelo filme.



A porta da Catedral Metropolitana As portas do Colégio Catarinense

4.3 OLARIA, UM DOCUMENTÁRIO CRÍTICO

O filme *Olaria*, de 1976, de formato 16 mm, preto e branco, tem duração de 10 minutos. *Olaria* é um documentário que fala das olarias da Ponta de Baixo, em São José, cidade contígua a Florianópolis. O filme molda sua narrativa a partir do depoimento de Seu Ricardo, dono de uma das três olarias que na época haviam sobrado, das treze anteriormente existentes, segundo o relato presente na obra. A fala de Seu Ricardo não foi sincronizada com as imagens de seu depoimento. Ela é apresentada como uma narração do documentário e relata o processo de desaparecimento das olarias devido ao aumento do custo de vida (provocado pelo crescimento da cidade, aumento do imposto territorial) e da concorrência com produtos industrializados. Ele conta como criou seus dez filhos com o fruto de seu trabalho na olaria e que todos estão em melhores condições do que se tivessem seguido o ofício do pai. As imagens, por sua vez, mostram todo o processo de manufatura dos artefatos de barro, desde a retirada da argila, até tomarem sua forma final. Nas páginas seguintes tentamos sincronizar as imagens às falas do narrador, de uma forma aproximada à disposição original, para que o leitor possa perceber a dinâmica das duas narrativas (a visual e a sonora) sobrepostas. Este exercício de descrição mostra-se útil mesmo que o leitor assista ao filme, pois o áudio está em péssima qualidade e reunimos estas falas a partir do registro fornecido pelo diretor Nelson dos Santos Machado.



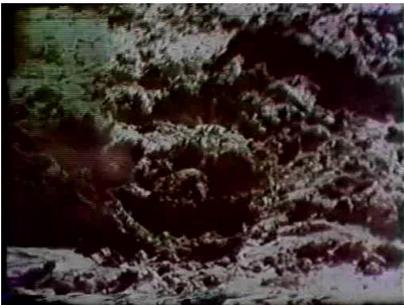
“O barro vem da Cova Funda. Terra fraca. Não, quem traz é o caminhão. Agora, se ele é Juca, se é Antônio, isso eu não sei. O Seu João lá da Cova Funda né oh... Ele é quem traz o barro. Treze, uma era do pai desse. Tinha aqui do filho do coisa aqui. Tinha treze ‘olaria’ na Ponta de Baixo. Hoje tem três. O Germano não tem nada com nós, o Germano é de origem alemão.”(00min a 1min 39seg)



“Tem aqui o Di, né? Aquela família de Joaquim Quadros também já é de longe. É de nossos parentes. O Duca é meu filho. Aqui nós temos essa fábrica de louça. Aqui trabalha quatro. Lá no Germano deve trabalhar quantos? Trabalha o meu filho, trabalha o genro dele e trabalha a família né?” (1min 40seg a 2min 3seg)



“O Germano só tem a família dele. Como operário é só o Orlando. Porque nós estamos acostumados a trabalhar com um material, esse material que nós temos aí não é bom. Tem barro mais fino, barro mais grosso, conforme o chão.” (2min 4seg a 2min 18seg)



“Porque o chão é igual, agora ali dá uma parede boa, do outro lado dá mais grosso. Naquele tempo que eu trabalhava não havia isso como há hoje, ninguém sabia o rendimento, mas dava pra sustentar a família.”(2min 19seg a 2min 34seg)



“Eu criei nove filhos homem, uma filha mulher: dez. Tinha uma casinha boa pra morar, não devia nada a ninguém, comprava, pagava. Mas quer dizer que, naquele modo de a gente tá trabalhando assim, o dinheiro que sobrava a gente ia fazer outro meio. Não ia ficar pra bobo.” (2min 35seg a 3min)



“Porque tinha que sustentar, tinha roupa de cama, tinha o modo de comer, essa bomba toda né? Tinha o modo de beber, dar um passeio, isso tudo tinha.” (3min 1seg a 3min 18seg)



“Esse izarção nós compramos tudo lá na Casa Meyer. Fica mais bonita, porque louça queimada assim ninguém compra, porque o pirão pega tudo aí no prato. O Germano nós ‘trabalha’ há mais de vinte anos, né compadre? Tudo trabalhamos juntos. Não to dizendo não, que aquele menor fez tudo. Parece que só dois maior que tá trabalhando.” (3min 19seg a 3min 41seg)



“(frase inaudível)... porque o Osni não trabalha mais. Ele trabalhava aqui quando o carro pegou ele, ali na saída da rua. Ai ele não prestou mais né?” (3min 42seg a 3min 55seg)



“Eu acho que ninguém mais quer fazer, porque não tem ninguém que queira aprender. Hoje ninguém quer se sujeitar por pouco, não é?” (3min 56seg a 4min 5seg)



“Pra aprender a fazer um serviço desse, pra aprender a fazer um serviço desse, ele tem que trabalhar pelo menos uns três anos pra ficar bom pra trabalhar.” (4min 6seg a 4min 22seg)



“E hoje mais ninguém quer né? Só quer almofadinha. Esse é que é serviço importante. Pra fazer isso aqui... pra fazer isso aqui tem que ter cabeça né? Porque se botar a louça no forno não tendo izarção pra lustrar, ela não vidra.” (4min 23seg a 4min 51seg)



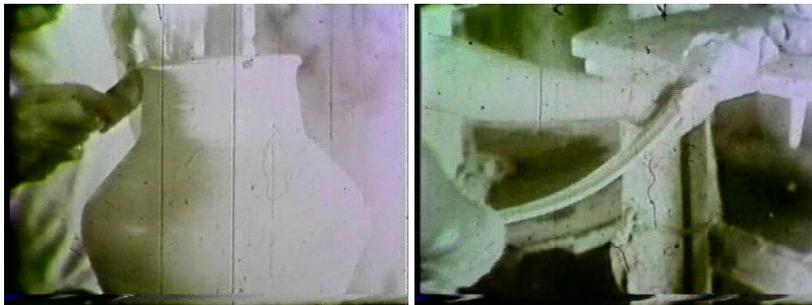
“Eu tenho o Olavinho, tenho o Osmarino, tenho o Oscar, e tenho a Olanda, tudo em Blumenau. Foram pra lá porque o ganho era melhor, né? Aqui não dava pra eles viver. Tinha que procurar um recurso, né? Tu quer saber de uma coisa, tudo que é filho meu saiu do quarto ano, não tem nenhum errado.” (4min 52seg a 5min 28seg)



“Naqueles tempos, né, da escola remendada. Se andava com os pés no chão e o ‘cu’ de fora. Só tinha que ir limpinho, né? Naquele tempo, só pra porco, eu passei mal pra chuchu, ô! Tudo trabalhava. Olavinho é construtor de casa. O Nizo trabalha na prefeitura. O outro trabalha com a tecelagem.” (5min 29seg a 6min 4seg)



“Tudo isso eles vivem bem. Cada um tem uma casinha pra morar, muito boa, pode ir lá que eles não se acanha. Tenho prazer nisso, sabe, criar nove filho homem, uma mulher, com a idade de 74 anos, é muito viver, né? Não preciso de homenagem de ninguém, pode dizer a eles. Enquanto tiver saúde, eu ganho pra mim viver e dar esmola pros outros.” (6min 5seg a 6min 33seg)



“O meu pai me criou, me botou no ofício, eu aprendi. Fui obrigado a vender 45 metros de praia que eu tinha porque o ‘istopô’ do governo botou a 100 conto o metro. Vendi uma parte pra meu sobrinho, outra parte pra outro, pra ficar com 500 metros pra mim morar, porque não tinha como pagar aquele imposto todo. Pra porco, tropa de ladrões sem vergonha!” (6min 34seg a 7min 7seg)



“Eu ganhei algum dinheiro mas fui judiado. Esses vagabundos lá na praia com essas mulher bonita, passaram um metro de praia a um mil cruzeiro. Eu fui obrigado a vender. Eu tinha uma praia que era uma beleza. Eu passei mal na vida, amigo. Pegava a mão na tarrafa e ia matar peixe pra dar pros meus filhos comer. Agora vejo essa frescura aí. Três horas a gente tá na Olaria. Isso aqui não recompensa, rapaz. O dinheiro aqui é pouco. Agora, tirar a profissão dele, tu quer saber, profissão como a nossa não tem nenhuma. Nós não temos forma, nós não temos nada. Tudo o que nós temos é na custa da cabeça e dos dedos. Vai chamar um ‘istopô’ desses pra ver se ele faz!” (7min 8seg a 8min 12seg)



“Um veado desse aí qualquer, vai chamar! Ele que venha aqui! Esse é um serviço que não tem valor. Um serviço desse aqui era pra ganhar mais de cinco milhões por mês, um serviço desse. Isso é uma bomba. Só quem dá valor é esses turista que vem de fora. Esses brasileiros pobres aqui...” (8min 13seg a 9min)



FIM

O documentário *Olaria* se constrói plasticamente a partir da união de duas narrativas: a visual (da montagem das imagens) e a sonora (da montagem da fala do Seu Ricardo). O objetivo é registrar o trabalho artesanal da olaria, em vias de se perder. A abordagem estética e conceitual do filme, ao dar voz ao Seu Ricardo como único narrador sobrepõe a vivência do oleiro a qualquer teoria histórica ou sociológica. Sua fala está dessincronizada com a imagem, devido à falta de experiência no uso das câmeras (segundo depoimentos). Diante disso, foi assumida a falta de sincronia, mesmo quando Seu Ricardo aparece falando. O oleiro é protagonista do documentário, seu discurso é legitimado pelo papel principal na narração. Ele fala do recente processo de industrialização, do crescimento da cidade e da mudança de sua situação econômica. Seu Ricardo demonstra conhecimento acerca destes processos, provocados pelas diversas transformações urbanas pelas

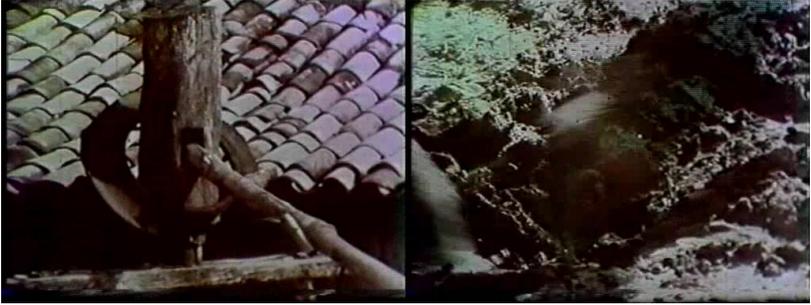
quais a cidade estava passando no período e que foram responsáveis pela mudança em seu próprio modo de vida. A linguagem do documentário procura claramente privilegiar o discurso do entrevistado, deixando que ele fale sobre suas condições de existência e suas considerações a respeito do processo de industrialização que provocou a perda de valor de seu papel de artesão. As imagens, por sua vez, propõem um olhar contemplativo sobre o trabalho dos oleiros, documentando as suas especificidades e os detalhes da produção artesanal. As primeiras cenas (externas) de *Olaria* têm planos mais abertos, que inauguram o espaço ao espectador, numa lenta aproximação da câmera.



O caminho documental percorrido pela câmera inicia-se com tomadas da parte exterior da olaria, e vai se aproximando continuamente, perpassando os espaços internos, progressivamente com enquadramentos mais fechados, como que para simbolicamente desvelar o trabalho dos oleiros. Vejamos um exemplo desta aproximação da câmera logo nas primeiras cenas:



As olarias (plano mais aberto); a parte externa (pequena aproximação)



O detalhe do pilão (primeiro plano); e o chão de barro (enquadramento fechado)

A montagem das cenas transmite um ritmo lento e constante, que se inspira no cotidiano dos trabalhadores da olaria. A câmera não realiza movimentos bruscos e não há justaposições frenéticas de planos, tudo é mostrado com calma, da mesma forma como é realizada a feitura do jarro de barro, com cuidado. O filme privilegia determinados elementos da olaria utilizando-se de enquadramentos específicos a cada caso. Os enquadramentos fechados dão ênfase aos detalhes da manufatura, de forma a não desvelarem todo o processo de uma só vez: uma parte do trabalho fica ‘escondida’ para fora da diegese, como que para chamar a atenção à complexidade do ofício. Ora o trabalho é filmado em seus mínimos detalhes, por meio de enquadramentos fechados e fixos, enquanto o movimento é realizado por terceiros (os oleiros, o cavalo):





Câmera fixa, que acompanha o movimento realizado na cena

Ora o movimento do vaso de cerâmica sendo moldado é acompanhado pelo movimento lento e contínuo da câmera, como que numa relação de descoberta do trabalho artesanal:



Câmera em movimento, que acompanha o movimento do tradicional “torno de pé”

Os diversos *close*s nos rostos dos oleiros parecem querer dar ênfase a sua individualidade como trabalhadores, estabelecendo também um paralelo com o processo individualizado da feitura dos artefatos de barro, que resulta em peças únicas.



Representação dos rostos em *close*

No filme *A Via Crucis* os trabalhadores da construção civil (relacionados ao sistema capitalista) são representados como sombras (com o uso do contra-luz), enquanto que em *Olaria* os trabalhadores artesanais são representados com *closes* em seus rostos. Estabelecendo uma relação entre os filmes (que pode ser intencional, visto que ambos são dos mesmos diretores, Nelson Machado e Deborah Duarte) podemos pensar o trabalhador do sistema capitalista como um indivíduo sem identidade, que não conhece o valor de seu trabalho; em contraponto à representação do trabalhador artesanal como um indivíduo em particular, conhecedor da totalidade e complexidade do trabalho que realiza. Na narração de *Olaria*, Seu Ricardo atesta sobre a especificidade e a importância de seu trabalho: “*Pra aprender a fazer um serviço desse, ele tem que trabalhar pelo menos uns três anos pra ficar bom pra trabalhar.*” “*Esse é que é serviço importante. Pra fazer isso aqui tem que ter cabeça né? Porque se botar a louça no forno não tendo izarção pra lustrar, ela não vidra.*” A inserção desta fala acrescenta sentido à utilização dos *closes*, que privilegiam as fisionomias dos trabalhadores, pois aqui, assim como nas imagens, Seu

Ricardo reconhece o valor de seu trabalho e, conseqüentemente de si, como um indivíduo competente. Desta forma, ao mesmo tempo que a narração em *off* e a montagem das imagens ‘narram’ processos paralelos, há uma convergência de significados entre as duas, que posiciona a importância do trabalho nas olarias e valoriza a postura do trabalhador artesanal. Em contrapartida, a progressiva falta de valor atribuída a seu trabalho também é relatada no depoimento: *“Eu acho que ninguém mais quer fazer, porque não tem ninguém que queira aprender. Hoje ninguém quer se sujeitar por pouco, não é?”* *“Três horas a gente tá na Olaria. Isso aqui não recompensa, rapaz. O dinheiro aqui é pouco. Agora, tirar a profissão dele, tu quer saber, profissão como a nossa não tem nenhuma. Nós não temos forma, nós não temos nada. Tudo o que nós temos é na custa da cabeça e dos dedos.”* O exemplo disso são seus próprios filhos, que em sua maioria não seguiram o ofício do pai, tendo ido trabalhar na indústria, na construção civil, ou em função diversa: *“Eu tenho o Olavinho, tenho o Osmarino, tenho o Oscar, e tenho a Olanda, tudo em Blumenau. Foram pra lá porque o ganho era melhor, né? Aqui não dava pra eles viver. Tinha que procurar um recurso, né?”* *“Olavinho é construtor de casa. O Nizo trabalha na prefeitura. O outro trabalha com a tecelagem.”* Este processo denota a progressiva passagem de uma forma de trabalho à outra: Seu Ricardo sabe da importância do trabalho que executa, mas o sistema econômico foi aos poucos destituindo-o de valor e retirando os trabalhadores desta forma autônoma para encaixa-los na indústria (no capitalismo).

O filme também propõe uma crítica ao processo indiscriminado de crescimento da cidade, considerando que a cidade de São José, contígua a Florianópolis, acompanhou as transformações urbanas ocorridas na capital. No filme, o trabalho artesanal das olarias é valorizado e considerado importante, tanto culturalmente, quanto economicamente, para muitas famílias da região. Porém, a fala que inaugura o filme propõe já de início, uma denúncia: *“Tinha treze ‘olaria’ na Ponta de Baixo. Hoje tem três.”* Ou seja, o documentário quer chamar a atenção do espectador para a drástica diminuição no número de olarias na região. Ao longo da narração, Seu Ricardo aponta para o aumento do imposto territorial, o que nos remete ao processo de especulação imobiliária, que se deu inicialmente nas regiões à beira-mar: *“Fui obrigado a vender 45 metros de praia que eu tinha porque o ‘istopô’ do governo botou a 100 conto o metro. Vendi uma parte pra meu sobrinho, outra parte pra outro, pra ficar com 500 metros pra mim morar, porque não tinha como pagar aquele imposto todo.”* Ele mesmo

também comenta sobre o destino destes antigos oleiros (ou possíveis oleiros, como seus filhos): a indústria da tecelagem e a construção civil (esta última ligada ao crescimento da cidade e indiretamente à especulação imobiliária). Desta forma, está embutida no depoimento de Seu Ricardo, uma crítica ao crescimento desenfreado da cidade, e ao processo de exclusão provocado por este crescimento. O documentário enfatiza este aspecto por meio da junção de falas que propõem este raciocínio. Estas, por sua vez, dialogam com a montagem visual de forma a conduzir o espectador a uma terceira conclusão, pois alia o pessimismo e a falta de perspectivas da fala do oleiro à beleza do processo artesanal de feitura dos utensílios de barro, que valoriza aquilo que a narração aponta como desvalorizado. Falamos em terceira conclusão, pois se nos ativermos somente à narração, teremos um ponto de vista bastante crítico e realista sobre o processo; e, se nos ativermos somente às imagens, teremos um ponto de vista ingênuo, que nos transmite um processo que não sabemos estar em vias de se extinguir.

O filme nos passa a impressão de que a montagem das imagens quer simbolicamente apreender e eternizar a beleza do processo artesanal da feitura do jarro, Enquanto que a montagem sonora representaria a ‘dureza’ da realidade, que não pode ser modificada.

4.3.1 Configuração formal e contexto

Bill Nichols, em seu artigo *A Voz do Documentário*¹¹⁹, define quatro modelos predominantes na história do filme documentário, a partir das formas de discurso escolhidas como pretensas representantes de um real dado, ou como representações assumidas. O chamado *discurso direto* foi a primeira forma acabada de documentário, caracterizada por uma narração fora de campo supostamente autorizada, porém quase sempre arrogante. De tradição *griersoniana*¹²⁰, o estilo, também conhecido como *voz de Deus*, manteve-se até o final da Segunda Guerra, ao menos nos EUA, país de referência do autor. Com o chamado *cinema direto*, houve um aumento do efeito verdade, devido à objetividade e ao imediatismo, característicos desta modalidade. De

¹¹⁹ NICHOLS, Bill. **A voz do documentário**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea de Cinema Vol. 2. Documentário e Narratividade Ficcional**. São Paulo: Senac, 2005, pp 47-67.

¹²⁰ John Grierson foi o fundador da escola inglesa de documentário, responsável pela afirmação institucional do gênero ao lançar as bases para o que hoje se denomina documentário clássico.

estilo transparente, o *cinema direto* pretendia captar o real em suas manifestações, ‘retratando’ a vida cotidiana, sem intervenções nem comentários, implícitos ou explícitos. Nos anos 1970 aponta um terceiro estilo, que incorpora o *discurso direto*, mas agora se utilizando de entrevistas. Este estilo, que predominou em filmes políticos, forneceu, segundo Nichols, um modelo para o documentário contemporâneo. Recentemente, o autor aponta o aparecimento de formas mais complexas de documentário, que explicitam seus pressupostos estéticos e epistemológicos em modelos auto reflexivos, que se preocupam em discutir o estatuto da imagem filmada, assumindo seu caráter representativo não mimético. Nesta vertente, além da utilização de recursos advindos do cinema de ficção, o cinema documentário passou a participar do pressuposto de que toda imagem filmada é uma construção argumentativa, discursiva e imagética realizada pelo diretor/produtor. A verdade mostrada pelo documentário tornou-se a verdade do diretor, de seu ponto de vista, e não um dado objetivo existente *a priori* e captado pela câmera. Sob esta perspectiva, Jean Claude Bernardet adverte o leitor em sua obra *Cineastas e Imagens do Povo* de que “as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre o cineasta e o povo”¹²¹. Bernardet propõe a discussão de filmes documentários brasileiros que se posicionam num período de questionamento relativo ao papel dos intelectuais e das diversas revisões por que passaram as esquerdas, após o Golpe Civil-Militar de 1964. O modelo chamado pelo autor de ‘sociológico’ e que se relaciona ao molde *griersoniano* de discurso direto, é um modelo de documentário que passa a ser contestado por esta geração pós-golpe, no que tange as suas pretensões de objetividade e generalizações. Mesmo utilizando-se do novo recurso de som direto, que possibilitou a realização de entrevistas, este modelo não estava preocupado com o particular, mas sim, com a comprovação da tese proposta, ‘dona da verdade’. Durante as décadas de 1960 e 1970, foram realizados no Brasil, “documentários inquietos, tanto com os problemas sociais, como com os da linguagem”, filmados à margem das produções oficiais. O documentário *Olaría*, um filme baseado em entrevistas, situa-se historicamente junto à tendência do documentário de *discurso direto*, surgida em meados da década de 1970. Porém, de uma forma complexa, *Olaría* dialoga com outras formas de configuração fílmica. Ao projetar a voz do entrevistado para

¹²¹ BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e Imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 9.

fora de campo, o filme propõe uma referência à estrutura do *documentário sociológico*, porém, subvertendo esta forma estilística, uma vez que a voz ‘sociológica’ é substituída pela voz do ‘povo’. Ou melhor, a voz do oleiro é elevada à categoria legitimada pela narração em *off* (ou *over*) como esta foi instituída na história recente do filme documentário. Paralelamente, a narrativa visual trata o objeto filmado com uma preocupação estética típica da ficção.

Ao manipular a imagem e o som de forma não linear, evitando a *transparência*, *Olaria* rompe também com a proposta de *discurso direto* (que almejava a *transparência* de discurso), pois atribui materialidade à forma fílmica e à montagem, ao mesmo tempo que desmaterializa o evento filmado (no sentido de assumi-lo como realidade pura), para assumi-lo como representação. Desta forma, postas abertamente as intenções dos diretores, são propostas ao espectador reflexões não conclusivas, porém abertas, acerca da situação representada. O depoimento do oleiro parece não ter sido guiado por uma dinâmica de perguntas e respostas objetivas. O que se ouve na narração é uma fala em estilo de relato, bastante coloquial e regional, e sem retoques. Apesar de sabermos que as falas não foram ingenuamente dispostas de forma aleatória, e que por trás da montagem há uma edição guiada pela intenção dos realizadores, não houve, aparentemente, nenhum tipo de correção ou censura na fala do entrevistado, no que tange aos padrões da norma culta da língua, enquanto que, no modelo de *documentário sociológico*, a utilização da norma culta na linguagem é primordial para a legitimação da fala em *off* e de eventuais entrevistas com especialistas.

Desta forma, o filme nos comunica principalmente que a materialidade por trás da representação está na reflexão provocada pela montagem, que, por sua vez, encerra a discussão (visual e sonora) do papel social do oleiro e da desagregação de um modo de vida para dar lugar a outro. No documentário *Olaria*, mais importante do que servir-se de um estatuto de ‘realidade’, representado pelo modelo acabado de *cinema direto*, é a utilização dos meios audiovisuais para a proposição de discussões e reflexões sobre o meio social. Segundo Bill Nichols, o modelo de *discurso direto* por meio da utilização de entrevistas evitou alguns dos principais problemas da narração com voz fora de campo, em particular, a onisciência autoritária e o reducionismo didático. Porém, ao utilizar-se da dessincronia entre voz e imagem, *Olaria* transgride ao mesmo tempo estas duas formas de configuração documental, atribuindo legitimidade ao discurso do entrevistado, no lugar da antes somente legitimada voz do narrador e ‘desrealizando’ a impressão de realidade

que o documentário de entrevistas inaugurou, por meio de uma montagem que utiliza recursos da ficção.

Inspirando-nos na perspectiva analítica de Jean Claude Bernardet, poderíamos inferir, portanto, que a relação entre o cineasta e o povo em *Olaria* faz parte de um momento na história do documentário brasileiro em que foi dada a palavra ao ‘povo’, guardadas todas as complicações e pretensões desta proposta, discutidas largamente pelo autor. O ‘povo’ aqui é posto também como personagem, numa relação não conclusiva entre os formatos de documentário e ficção. A tentativa de eternizar na tela a beleza do jarro de barro e do trabalho artesanal, em contraponto com a degeneração de um modo de vida, toma status de ficção, à medida que o conceito se estabelece por meio da montagem proposta. Ao mesmo tempo, o ‘povo’ ganha a palavra por meio do depoimento de Seu Ricardo, dando o tom documental do filme.

5 CONCLUSÃO, EM BUSCA DO *NOVO HOMEM*

A análise proposta por este trabalho pretende servir como um resgate do valor artístico e histórico destas obras cinematográficas que, gestadas em um período complexo da história do país, puderam condensar e ressignificar anseios, atitudes, limitações, silêncios e inquietudes de uma geração. O estranhamento provocado pelos filmes *Novelo* e *A Via Crucis* e a desafiadora perspectiva documental de *Olaria* nos provocam a refletir sobre o papel do indivíduo no meio social e o modo como era sentido e pensado num momento histórico de constantes agressões à liberdade individual e aos direitos coletivos.

O projeto latino-americano de luta contra a dominação cultural e política dos poderes neocolonizadores fez-se sentir nas artes por meio de uma negativa ao modelo de representação adotado pela indústria cinematográfica dominante. Ao buscarem formas inovadoras e alternativas de expressão, os cineastas independentes deste período almejavam falar o que não poderia ser expresso mediante palavras, em virtude da censura imposta pelo regime de alinhamento. Conforme observamos nos manifestos estudados no primeiro capítulo deste trabalho, a proposta das lutas de esquerda nas artes era a de adotar uma estética que representasse suas posições e fizesse frente ao modelo utilizado pela cultura dominante como forma de sujeição.

Marcelo Ridenti quando fala do caráter romântico inerente aos movimentos revolucionários, responsável pela utopia do nascimento de um *novo homem*, aponta que este homem surgiria da superação das circunstâncias históricas de dominação. O ímpeto à transformação característico deste romantismo pode ser observado nas obras aqui discutidas como crítica à modernidade:

A crítica a partir de uma visão romântica de mundo incidiria sobre a modernidade enquanto totalidade complexa, que envolveria as relações de produção (centradas no valor de troca e no dinheiro, sob o capitalismo), os meios de produção e o Estado.¹²²

As formas de dominação contra as quais lutam os cineastas florianopolitanos advêm do capitalismo e de uma cultura de massificação. Porém, alguns estudiosos apontam para um

¹²² RIDENTI, 2000, Op. Cit, p. 26.

recrudescimento desta perspectiva transformadora das artes no período posterior ao golpe de 1964, momento que estaria marcado por profunda revisão crítica. É em *Novelo* que percebemos esta postura mais fortemente: o protagonista volta-se para dentro de si, assumindo a total impossibilidade de ação sobre o meio. Em *A Via Crucis* observamos um enfrentamento simbólico: personagens tentam ultrapassar portas que lhes são fechadas, sendo porém, vencidos pelas determinações do meio. As duas narrativas apresentam desfechos inviáveis, nos quais a liberdade não pode ser desfrutada neste mundo, neste tipo de sociedade, e representam o anseio pela outra via, abortada pelo golpe.

Este *novo homem*, no *Novelo* pós-64, somente poderia surgir em novas circunstâncias históricas. Desta forma, os cenários utópicos da fase anterior ao golpe foram substituídos, em sua narrativa, por uma distopia, onde o protagonista é sacrificado, num gesto de negação das possibilidades do cenário que se apresenta. No fim, renasce como uma figura despida, em um cenário natural, primitivo e aberto à transformação.

As distopias, na literatura caracterizadas por sistemas de controle social nos quais impera a opressão, são comumente identificadas a sistemas autoritários e totalitários da organização social. Nelas, a sociedade mostra-se corruptível, as normas criadas para o bem comum se tornam flexíveis e a tecnologia é usada como ferramenta de controle, seja do Estado, seja de instituições ou mesmo de corporações. *1984*, de Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Huxley, são dois grandes exemplos de obras distópicas, separadas por representar distintamente a opressão através do medo e da alienação. Em *Novelo* e *A Via Crucis* o uso do termo *distopia* parece estar a propósito, uma vez que a percepção retratada pelos autores da realidade presente só se configura daquelas maneiras em particular graças à diferença entre o que ela é e o que, num passado pouco distante, se quis acreditar que ela poderia ser. Ou seja, os personagens vivem num retrato da realidade presente provocado pela frustração da projeção deste momento feita no passado pré-golpe; sua rejeição da condição presente é idêntica à observada nos heróis de Orwell e Huxley.

Diferente destas, contudo, aquelas narrativas não acabam em uma revolução gloriosa do cenário de opressão, o que pode ser entendido como mais um sinal do pessimismo de período pós-golpe. Em *Novelo*, vemos uma revolução interna do protagonista, de clara inspiração *sartriana* por sua ênfase no caráter subjetivo da transformação. Ele morre e renasce num plano uterino de natureza pura, de liberdade marítima e abertura a possibilidades. Em *A via Crucis*, a abordagem

iconoclasta confere outro significado à distopia, pois mira os fundamentos racionais da sociedade, suas crenças. Seu apelo ao abandono das normas vigentes não é menor, mas toma outro sentido: pretende revelar o caráter de farsa da norma vigente. O caminho para este objetivo é a representação do Cristo numa paródia da Paixão inspirada em Nietzsche. Por meio deste artifício, o cristianismo, religião oficial das forças de opressão, é desafiado pela heresia. Ele é retratado como um indigente à beira de uma estrada (crucificado); a música dissonante de Stockhausen fere o senso de harmonia dos desígnios celestiais; as portas fechadas rejeitam a ideia de uma redenção no além. Por fim, a normalidade da vida cotidiana sobrevém, como se o assassinato de Deus não tivesse ocorrido; no seu absurdo, a realidade distópica impera. O plano final da cidade, que representa esse retorno, desaparece num clarão, reforçado pela música suspensa em um acorde.

Voltando a dialogar com a tese de Ridenti, *Olaria* representaria a forma romântica do retorno ao passado, ao documentar um modo de vida prestes a se extinguir, sem poupar as formas modernas de organização da sociedade de uma devida crítica. Seu retrato da decadência do oleiro e de sua exclusão pelo atual regime econômico aponta, contudo, não para um socialismo reacionário, conforme descrito por Marx e Engels, mas para a necessidade de integração dessas formas de vida e produção nos processos de modernização. Nesse sentido, o registro do trabalho e da vida do oleiro são maneiras de preservar aquilo que o estado e a sociedade decidiram marginalizar.

Poderíamos inferir, portanto, que em *Novelo*, a utopia do *novo homem* tem um último fôlego, sendo sucumbida pelo derrotismo de *A Via Crucis*, seguido pela postura pessimista de *Olaria*, que documenta um modo de vida prestes a se extinguir.

FONTES**Filmografia***O Preço da Ilusão – 1958*

Ficção, 35mm, Preto e Branco.

Produção: Armando Carreirão.

Direção: Nilton Nascimento.

Diretor de fotografia e câmera: Eliseo Fernandes.

Argumento: Eglê Malheiros e Salim Miguel.

Roteiro: E. M. Santos.

Elenco: Lilian Bassanesi, Emanuel Miranda, Celso Borges, José Vedovato, Ilmar Carvalho, Adélcio da Costa, Sinova Wanderley, Murilo Pirajá Martins, Sileide Costa, José Mauro, Miro Morais, Felix Kleiss, Lourdes Silva, Mário Moraes e Claudionor Lisboa.

Novelo – 1968

Ficção, 16mm, Preto e Branco.

Produção: Ady Vieira Filho.

Direção e Roteiro: Pedro Paulo de Souza.

Atores: Fernando José e Ady Vieira Filho.

Direção e Fotografia: Gilberto Gerlach.

Argumento: Pedro Bertolino.

Sonoplastia: Pedro Paulo de Souza.

Colaboração financeira: UFSC, Prefeitura Municipal de Florianópolis, Governo do Estado, BRDE, Koerich e C. Ramos.

Duração: 15 minutos.

A Via Crucis – 1972

Ficção, 16mm, Preto e Branco.

Argumento: Deborah Cardoso Duarte, Pedro Bertolino e Nelson Machado dos Santos.

Roteiro e Fotografia: Deborah Cardoso Duarte e Nelson dos Santos Machado.

Elenco: José Henrique Moreira, Álvaro Reinaldo de Souza, Ester Brattig, Marcus Brattig, Olinda Machado, Vera Colaço, Nei Gonçalves e Yara Koneski Abreu.

Direção: Deborah Cardoso Duarte e Nelson dos Santos Machado.

Produção: Universidade Federal de Santa Catarina/ DCE.

Sonoplastia: Deborah Cardoso Duarte e Nelson dos Santos Machado.

Duração: 09 minutos.

Olaria – 1976

Documentário, 16mm, Preto e Branco.

Fotografia e argumento: Deborah Cardoso Duarte e Nelson dos Santos Machado.

Roteiro: Deborah Cardoso Duarte e Nelson dos Santos Machado, José Henrique Moreira e Iracema Moreira.

Sonoplastia: Deborah Cardoso Duarte e Iracema Moreira.

Direção: Deborah Cardoso Duarte e Nelson dos Santos Machado.

Produção: Universidade Federal de Santa Catarina/ DCE.

Duração: 10 minutos.

Jornais e Periódicos

Jornal do Brasil (Rio de Janeiro)

Mensário Ilha (Florianópolis, periódico)

Imprensa Nova (Florianópolis, periódico)

Depoimentos

BERTOLINO, Pedro. Depoimento, dezembro de 2004, Santa Mônica, Florianópolis. Entrevistadores: Gláucia Dias da Costa e Henrique Pereira Oliveira. Acervo do Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som.

GERLACH, Gilberto. Depoimento, abril de 2005, Trindade, Florianópolis. Entrevistadores: Gláucia Dias da Costa e Henrique Pereira Oliveira. Acervo do Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som.

SOUZA, Pedro Paulo. Depoimento, dezembro de 2004, Rio Tavares, Florianópolis. Entrevistadores: Sissi Valente Pereira e Henrique Pereira Oliveira. Acervo do Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som.

MACHADO, Nelson dos Santos. Depoimento, maio de 2005, Córrego Grande, Florianópolis. Entrevistadoras: Sissi Valente Pereira e Gláucia Dias da Costa. Acervo do Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som.

BERTOLINO, Pedro. Depoimento, agosto de 2003, Itacorubi, Florianópolis. Entrevistadores: Bárbara Zacher, Sissi Valente e Fernando Boppré. Acervo do Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERA, François. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- ALENCAR, Miriam. **O cinema em Festivais e os caminhos do Curta-Metragem no Brasil**. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2003.
- AUMONTO, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina**. Teorias de cinema na América Latina. São Paulo: Editora 34, 1995.
- BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e Imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CAETANO, Maria do Rosário. **Cineastas latino-americanos. Entrevistas e filmes**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- CAPELATO, Maria Helena; NAPOLITANO, Marcos. (Org.). **História e Cinema**. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2007.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- FREUD, Sigmund. **O Mal estar na Cultura**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sergio Botelho do; GOULART, Sonia. **Cinema brasileiro. Três olhares**. Niterói: EDUFF, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. **Introdução à Metafísica**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

MASCARELLO, Fernando (Org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2010.

MORETTIN, Eduardo. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. In: MORETTIN, Eduardo; SALIBA, Elias Thomé;

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro. Matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **A arte engajada e seus públicos (1955/1968)**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Nº 28, 2001, p. 114.

NICHOLS, Bill. **A voz do documentário**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea de Cinema Vol. 2. Documentário e Narratividade Ficcional**. São Paulo: Senac, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Origem da Tragédia proveniente do Espírito da Música**. Versão para eBook: eBooksBrasil, 2006.

OLIVEIRA, Henrique Pereira. **O cinema de experimentação em Florianópolis nas décadas de 1960 e 1970: contrapontos à mercantilização da cultura local**. In: CORSEUIL, Anelise Reich; LISBOA, Fátima Sebastiana; OLIVEIRA, Henrique Pereira; COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. (Orgs.) **Cinema. Lanterna mágica da história e da mitologia**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2009, pp. 237-261.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: papirus, 2000.

PIRES, José Henrique Nunes; DEPIZOLATTI, Norberto Verani; ARAUJO, Sandra Mara de. **O Cinema em Santa Catarina**. UFSC: Florianópolis, 1987.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro. Artistas da Revolução, do CPC à TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. **Toward a third cinema**. In: MARTIN, Michael T. (Org.) **New Latin American Cinema. Theory,**

practices, and transcontinental articulations. Vol. 1. Detroit: Wayne State University Press, 1997.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico.** A opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. **O olhar e a cena.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

BIRRI, Fernando. *Cine y Subdesarrollo*. Disponível em:
 <<http://pt.scribd.com/doc/47574559/FERNANDO-BIRRI-Cine-y-Subdesarrollo>> Acesso em julho de 2011. Tradução Livre

Entrevista com Eglê Malheiros In: SABINO, Lina Leal. **O Grupo Sul**. Dissertação submetida à Universidade Federal de Santa Catarina a obtenção do grau de Mestre em Letras — Literatura Brasileira, 1979. Disponível em: <
<http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CE0QFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.periodicos.ufsc.br%2Findex.php%2Ftravessia%2Farticle%2Fdownload%2F18173%2F17060&ei=HMbnT9yXL-fx6AGR8YXgDg&usq=AFOjCNFyaCofgp-2a9pEE4naWF3vzhagZQ&sig2=LkPnfZe4f9nAnQr7wlhD4A>> Acesso em janeiro de 2012.

ESPINOSA, Júlio García, *Por un cine imperfecto*. Disponível em:
 <<http://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/08/07/por-un-cine-imperfecto-julio-garcia-espinosa/>> Acesso em julho de 2011

FÉRES, Letícia. **O tornar-se: Clark, Dias-Pino, Conceitualismo, Neoconcretismo e Poema Processo**. Disponível em:
 <<http://atrasdosolhos.wordpress.com/category/poema-processo/>>
 Acesso em agosto de 2011.

FERRO, Marc. **O Filme. Uma contra-análise da sociedade?** In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. (orgs.) História: novos objetos. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975. Disponível em
 <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/oficinas/historia/reverso/downloads/MarcFerro.pdf>> Acesso em 11 de dezembro de 2010.

LIMA, Mônica Cristina Araújo. **Cinema e Revolução na Argentina. Grupo Cine Liberación (1966-1971)**. Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC. Vitória, 2008, p. 2. Disponível em:
 <http://www.anphlac.org/periodicos/anais/encontro8/monica_cristina_araujo_lima.pdf> Acesso em agosto de 2011.

MAKOWIECKY, Sandra. **Aldo Beck: a narrativa visual de uma cidade e sensibilidade moderna.** Anais do XIX Seminário de Iniciação Científica, Ceart/Udesc, p. 3. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/aldobeck.pdf> acesso em: janeiro de 2012.

OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho; BARBOSA, Maria Helena Rosa. **MASC: Um museu em busca de identidade.** Revista Patrimônio e Memória. UNESP/FCLAs/CEDAP, Vol. 6, Nº 2, pp. 30-57, 2010. Disponível em: <http://www.cedap.assis.unesp.br/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v6.n2/artigos/masc.pdf> Acesso em agosto de 2011.

Reportagem sobre o Grupo Sul. Blog Identidade Catarinense. Disponível em: <<http://identidadecatarinense.blogspot.com/2007/02/o-preo-da-iluso-parte-2.html>> Acesso em agosto de 2011.

ROCHA, Glauber. **A estética da fome.** Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>> Acesso em julho de 2011.

SOUZA, Pedro Paulo. **A gênese de Novelo.** Disponível em <http://ovonovelo.exatosegundo.com.br/pesquisa-artigos/artigo_genese_novelo.pdf> Acesso em janeiro de 2012.