

Sessão 14 (Figurações da história no cinema brasileiro)

AUDITÓRIO B – 13H30-15H

Vendo/Ouvindo e Cotidiano: *contexto histórico e produção de sentido*

Marcos Buccini (Universidade Federal de Pernambuco)

Lula Gonzaga, considerado o primeiro animador profissional de Pernambuco, fez parte do movimento cinematográfico conhecido como Ciclo do Super-8 do Recife. Desde o início de sua carreira, Lula Gonzaga é uma figura que coloca na sua arte e no seu discurso questões políticas explícitas. A partir da análise de dois de seus filmes: *Vendo/Ouvindo* e *Cotidiano*, iremos analisar como o contexto histórico e de produção atua na criação de sentido e nas problematizações abordadas por cada obra.

Vendo/Ouvindo (1972) é o primeiro filme de Lula, realizado em parceria com Fernando Spencer. Uma obra balizar tanto para o Ciclo quanto para a produção animada de Pernambuco. O filme, feito de modo instintivo e espontâneo usando acetatos reutilizados, é uma colagem de sons do dia a dia ilustrados por um rosto formado apenas por um par de orelhas, uma boca e um par de olhos. Este rosto reage aos diversos sons, porém, por mais que tente, ele nunca consegue falar. Ao final, quando chega a hora de se expressar, uma tarja aparece na frente da boca com a palavra “FIM”. A animação, simples e direta, possui características de um filme *underground*, próprias de uma boa parcela dos filmes em Super-8 do Ciclo. O filme é uma crítica metafórica da censura imposta pela ditadura militar.

Cotidiano (1980) é uma “refilmagem” de *Vendo/Ouvindo*, realizada oito anos depois em uma situação bastante distinta daquela em que o primeiro filme foi produzido. *Cotidiano* foi filmado em 35 mm, uma bitola considerada profissional, ao contrário de *Vendo/Ouvindo*, filmado em Super-8, considerada um formato menor. Mas mesmo com mais dinheiro e com uma estrutura melhor, Lula não abre mão de alguns elementos pró-

prios do cinema *underground* e experimental, como os acetatos reutilizados, manchados e riscados e a animação limitada. O filme traz de volta os elementos chave do primeiro filme: a colagem de sons, o rosto simplificado e a tarja no fim do filme.

A grande mudança estética, que altera completamente o sentido deste novo filme, é a presença de imagens de fundo. Figuras tiradas de jornais, de matérias sobre guerras, miséria e violência, estão ao lado de notícias sobre futebol, carnaval e anúncios de apartamentos de luxo. Desta vez, em vez de criticar a ditadura, Lula critica a sociedade de consumo e suas desigualdades.

Comparando estes dois filmes “irmãos”, apesar das diferentes condições de realização, as convicções e atitudes estéticas são preservadas nas duas obras. Porém, a partir dos anseios dos contextos históricos em que cada um foi criado, a problematização muda totalmente e cria um sentido completamente diferente para cada filme.

Figurações da História no Glauber Rocha maduro

Mateus Araújo (Universidade de São Paulo)

Ninguém ignora a centralidade da questão da História no cinema de Glauber Rocha, já discutida, aliás, por seus melhores exegetas. Seus filmes dos anos 60 (tanto ficcionais como documentais) revisitaram episódios e momentos decisivos da História do Brasil (Canudos e o cangaço em *Deus e o Diabo*, o golpe de 1964 em *Terra em Transe*) ou aspectos candentes da sua vida social (conflitos de classe em *Barravento*, miséria urbana ou rural em *Maranhão 66* e *O Dragão da maldade*, violência urbana em *Câncer*, manifestações políticas contra a ditadura em 1968) tratados numa ótica de História do presente. Os filmes posteriores, feitos no exílio ou no retorno ao Brasil, continuaram a abordar questões ou processos históricos (uma revolução popular africana em *Der Leone*, o ocaso de um

ex-ditador na Espanha em *Cabezas Cortadas*, os movimentos sociais italianos de esquerda em *Claro*), quando não se debruçaram direta e frontalmente sobre a História do Brasil, num longo retrospecto (no filme homônimo) ou num bloco mais breve, com uma entrevista de um jornalista sobre a política externa da ditadura militar (em *Idade da Terra*).

Ora, se na passagem dos anos 60 aos 70 a preocupação com a História permaneceu constante e fundamental no programa estético de Glauber, a maneira de concebê-la e de figurá-la parece, no entanto, ter sofrido uma inflexão, que a comunicação discutirá, com a ajuda de exemplos, a partir de 4 aspectos intimamente ligados: 1) a expansão da escala temporal dos processos históricos figurados pelo cineasta (que cobriam um arco temporal curto em *Terra em Transe* e relativamente curto em *Deus e o Diabo*, e cobrirão um arco muito mais longo em *História do Brasil, Claro e Idade da Terra*); 2) a inserção da *História do Brasil* num universo mais amplo da História mundial (em *Idade da Terra*), ou mesmo a substituição da primeira pela segunda (presente em *Der Leone, Cabezas Cortadas* e *Claro*); 3) a acentuação de uma visada transepocal na figuração da História, que chega a se traduzir na superposição de épocas no interior de uma mesma cena (em *Cabezas Cortadas*) ou de um mesmo plano (em *Claro*) e 4) a relativização da diacronia pelo recurso ao anacronismo na figuração da História (em *História do Brasil, Cabezas Cortadas* e *Claro*).

Canto da Saudade (1952): o universo rural brasileiro na obra do cineasta Humberto Mauro

Sérgio César Júnior (Universidade Federal de São Paulo)

O objetivo desta comunicação é apresentar o trabalho de investigação histórica em nível de mestrado sobre o filme *Canto da Saudade* (1952), dirigido pelo cineasta Humberto Mauro (1897-1983). Esta pesquisa contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São

Paulo (FAPESP). Nossa análise tem como escopo os elementos de cultura popular, ou folclore, representados em grande parte das cenas, como a lenda ou literatura oral, dança, falas e ditos populares, superstições, costumes cotidianos e hábitos laborais interioranos. A zona rural do município de Volta-Grande (MG) era concebida pelo cineasta como um lugar idílico, onde a natureza estava mantida intacta e que sediava as manifestações artístico-culturais do modo de vida caipira. *Canto da Saudade* foi o último longa-metragem da carreira de Mauro e a única produção de seu efêmero empreendimento, os Estúdios Rancho Alegre.

Os estúdios maurianos foram abordados nessa pesquisa histórica, pois para entender a relação de Mauro com a localidade natal fizemos a comparação dessa experiência com as dos estúdios paulistas e cariocas do período. Contemplamos também, a recepção desse filme (*Canto da Saudade*) nos veículos de comunicação da época e o conceito que grande parte dos críticos e realizadores de nosso país faziam de Mauro. Paralelamente à análise de nosso objeto fílmico, abordaremos as duas séries de curtas-metragens documentais que o cineasta realizou no INCE, *Brasilianas* (1945-1955) e *Educação Rural* (1955-1959). Nossa finalidade é identificar nos aspectos estéticos dessas séries de curtas as características artísticas que compõem o estilo e a poética cinematográfica de seu realizador, as quais são possíveis de serem encontradas em *Canto da Saudade*.

O contexto dos anos 1950 não apenas foi propício para a fundação das companhias cinematográficas brasileiras, como também, para a promoção dos estudos folcloristas. Identificamos que a partir de 1947, por meio de uma orientação transmitida pela UNESCO, o Estado brasileiro institucionalizou as pesquisas de campo por meio da criação da Campanha Nacional do Folclore (CNFL). Os intelectuais debatiam no meio acadêmico a possibilidade de transformar o folclore em disciplina autônoma. Mesmo que Mauro não fosse folclorista, nem tampouco tivesse participado da institucionalização da CNFL ou do debate acadêmico, ainda assim