

O EXPERIMENTAL NO CINEMA PORTUGUÊS E BRASILEIRO: ANTÓNIO REIS, PAULO ROCHA, ARTHUR OMAR E ALOYSIO RAULINO

Guiomar Ramos¹

Resumo: Os filmes *Jaime*, (1974), de António Reis e Margarida Cordeiro, *Pousada das Chagas* (1971) de Paulo Rocha, *O anno de 1798* (1975) de Arthur Omar, *Teremos infância* (1974) de Aloysio Raulino, são exemplo de uma linguagem de ruptura presente no cinema brasileiro e português dos anos 70. Em Portugal essa radicalização surge dentro do próprio cinema novo, como na vanguarda francesa no final dos 60's. No Brasil, esse processo ocorre a partir de uma nova geração, em meio ao chamado cinema marginal, e também através de outras experiências determinadas pelo documentário. *Jaime* é um doente mental retratado por Reis através de seus escritos e desenhos, junto a gráficos médicos, a voz over de uma criança lendo trechos de um depoimento sobre próprio doente, mais intervenções sonoras sobre imagens de água, dão a medida de sua forma experimental. Em *Pousada das Chagas* a ideia de colagem é particularmente forte: a relação ator e performance dentro do Museu de Arte Sacra de Óbidos, com textos literários e arte sacra, questiona a linguagem documental. *O anno de 1798*, investiga um fato histórico conhecido como a Revolta dos Alfaiates, tentativa de libertação do Brasil do jugo português, utilizando *travellings* sobre estátuas do Museu de Arte do Rio de Janeiro e a performance de uma bailarina. Em *Teremos infância*, Arnulfo Silva, ex-menor abandonado de São Paulo, relata sua experiência pessoal, marcada por mazelas da infância, período em que foi vítima de todo tipo de sofrimento e humilhação. A maneira intrigante com que Raulino fotografa este homem, transferindo o foco de seu rosto para imagens do em torno, o bolso de sua camisa é determinante de um viés diferenciado e não-usual.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; cinema português; documentário-experimental.

Contato: guiomarramos@yahoo.com.br

A partir da análise de quatro curtas-metragens brasileiros e portugueses produzidos nos anos 1970 quero trazer à tona uma produção bastante experimental e sua relação com o cinema que se realizava então em cada país. Os dois brasileiros são *O anno de 1798*, (1975), de Arthur Omar e *Teremos infância*, (1974), de Aloysio Raulino; os dois portugueses são *Jaime* (1973) de António Reis e Margarida Cordeiro e *Pousada das Chagas* (1971) de Paulo

¹ Doutora em cinema pela Universidade de São Paulo, professora adjunta da Escola de Comunicação da UFRJ e coordenadora do Cinerama, cineclubes da praia vermelha. Pesquisadora nas áreas de audiovisual com foco em cinema experimental brasileiro e documentário, é autora do livro *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-74)*. É curadora de mostras de filmes e documentarista: *Café com leite (água e azeite?)*, 2007, e *Pixador*, 2000.

Ramos, Guiomar. 2016. "O experimental no cinema português e brasileiro: António Reis, Paulo Rocha, Arthur Omar e Aloysio Raulino". In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 307-315. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

Rocha. Neste período tão denso do cinema universal, quero refletir sobre o momento de criação português e brasileiro em sua relação com os Cinemas Novos, atentando para o que pode ser chamado de filme experimental documental.

Do contexto brasileiro e português

Tanto as produções portuguesas quanto as brasileiras se relacionam com o Cinema Novo de cada país. No caso português, Paulo Rocha é o grande nome que abriu o Novo Cinema Português com o filme *Verdes Anos* em 1966. António Reis que teve sua estreia como diretor com *Jaime*, havia vindo do histórico Cineclube do Porto, e se iniciou como diretor com uma produção coletiva, *O Auto de Floripes*, já havia sido assistente de *Acto de Primavera*, de Manoel de Oliveira, e foi responsável pelos diálogos de *Mudar de Vida*, o segundo longa de Paulo Rocha. O documentário *Acto da Primavera*, já contém em sua construção ideias bastante radicais, como a inserção dentro do ritual camponês do Auto da Paixão, notícias sobre a viagem à lua, imagens da bomba de Hiroshima e cenas do próprio ato da filmagem com seus aparatos. Nesse sentido, a postura desafiadora desses curtas dos anos 70, tanto de Rocha quanto Reis, representam uma continuidade às rupturas já vividas pelo Novo Cinema português, que recebera uma profunda e direta influência da Nouvelle Vague francesa e da cinematografia europeia em geral. O crítico Paulo Cunha (2011) pontua que os integrantes do novo cinema português, “ao frequentaram escolas de cinema um pouco por toda a Europa, particularmente em Londres e Paris (...) estavam próximos da prática de jovens cineastas que propunham o cinemas das new waves.” A Fundação Gulbenkian, que já financiava bolsas de estudo para os integrantes do Novo Cinema Português desde o final dos anos 50, continua a apoiá-los nos anos 70, tanto *Pousada das Chagas* quanto *Jaime* são bancados pelo recém-criado Centro Português de Cinema e também pela Fundação Gulbenkian. O filme de Paulo Rocha, sobre o Museu de Arte Sacra em Óbidos, foi realizado como uma encomenda da Fundação Gulbenkian.²

² No caso, a ideia de encomenda não demanda nenhuma limitação quanto à forma escolhida, pois Rocha teve toda a liberdade de experimentação. De acordo com o diretor, *Pousada* representa uma ruptura estética em relação às suas obras anteriores “Estávamos em 1970, e

Suponho que o grupo português tivesse uma tradição mais fincada nas diferentes new waves que surgiram nos 60's e na continuidade dessas experiências como a de Godard com o grupo Dziga Vertov e Jean-Marie Straub. Este dado se confirma também pela própria presença do grande compositor Jorge Peixinho no filme de Rocha: Peixinho teve sua formação com Stockhausen e Pierre Boulez. Stockhausen também está presente na trilha do filme de Antonio Reis.

O contexto de criação do cinema brasileiro dos anos 70 é marcado por uma continuidade dos avanços na linguagem alcançados pelo Cinema Novo que também recebeu, de forma menos direta, a influência da Nouvelle Vague. Porém, sua marca maior foi a ruptura com este grupo. No final dos anos 60, temos uma produção conhecida como Cinema Marginal, grupo que representa um grande rompimento com os cinemanovistas. Mas, tanto Aloysio Raulino como Arthur Omar, aqui analisados, não faziam parte do Cinema Novo nem do grupo "marginal". Eles travam através de suas obras um diálogo de negação com um grupo específico do Cinema Novo, como Leon Hirszman e Joaquim Pedro, e outros como Geraldo Sarno, que se reuniam em torno do produtor e fotógrafo Thomas Farkas. E é por uma evidente oposição com o chamado documentário sociológico, filmes que possuíam um tom didático/político, realizados antes da repressão maior advinda do AI 5, em dezembro de 1968, que esses documentaristas (além de Omar e Raulino, outros como Paulo Rufino, João Batista de Andrade, etc.) radicalizaram e construíram um discurso fílmico bastante experimental.

A partir deste breve contexto histórico pudemos observar esse cinema português muito mais próximo das experiências da vanguarda europeia lideradas pelos Novos Cinemas, e o brasileiro mais diretamente ligado a desconstrução de uma produção documental recém-criada nos anos 60 em torno do grupo liderado por Thomas Farkas.

Vamos ver como este saber se concretiza nos quatro filmes aqui apresentados. Os curtas falam de assuntos e temas diversos, mas temos em

depois de "Mudar de vida" em 1966, eu tinha deixado de acreditar no cinema clássico." Entrevista a Paulo Rocha, <http://agenda7.uc.pt/agenda7/event?id=1406>

comum uma abordagem bastante experimental e a presença do documentário. *Jaime* é sobre um homem internado com esquizofrenia no sanatório de Bombarda que deixou uma obra pictórica e escritos intrigantes. *Pousada das Chagas* nos apresenta o Museu de Arte Sacra de Óbidos, suas obras de arte, através da performance dos atores Luís Miguel Cintra e Clara Joana que declamam trechos de autores como Rimbaud, Camões, Lorca e Pessoa. *O anno de 1798* investiga um fato histórico, a Revolta dos Alfaiates, tentativa de libertação do Brasil do jugo português, destacando 4 revoltosos que eram alfaiates e tiveram a penalidade máxima - a morte por enforcamento. *Teremos infância* é sobre Arnulfo, um homem que foi menor abandonado e relata em longo depoimento suas mazelas da infância.

Para pensar a linguagem desses curtas faço uma breve referência a Bill Nichols (2005) e a alguns estilos de documentário organizados por ele como 'modos'. O Modo Poético e o Performático parecem traduzir o que seria uma interpretação do mundo histórico, que temos em comum, de maneira emocional e subjetiva. Ao invés de se buscar informações para nos convencer de um determinado ponto de vista, qualidades poéticas são destacadas. Para Nichols (2005), o Modo Poético compartilha um terreno com a vanguarda dos anos 20 ao explorar associações e padrões que podem envolver ritmos temporais e justaposições espaciais. No Modo Performático, que para o crítico está mais relacionado à produção dos anos 1980/90, o ponto de vista subjetivo do cineasta/autor é visível, existe uma presença maior do diretor sobre a obra, muitas vezes de forma autobiográfica. Este procedimento poético/performático no documentário pode ser presenciado desde o final dos anos 1960, nos filmes de Godard da fase do grupo Dziga Vertov, em alguns filmes dos Dândis de 68, o Zanzibars, do grupo Medvedkine ou também em produções do Glauber Rocha e outros. Nessas produções, a relação com a forma-documentário é utilizada como base para a experimentação, revestida de representações subjetivas, traz esse olhar poético e performático, sublinhado por Nichols, para um ponto de vista político. O documentário, que já sofrera grandes modificações desde o início dos anos 60, com os avanços técnicos e a possibilidade de registro do som direto, adquirindo um lugar de

reflexão e questionamento do próprio fazer-fílmico, surge como o espaço da experimentação. Passa a existir uma conjunção do experimental com o documental e o performático. Procedimentos que parecem enraizados na tradição do cinema experimental se combinam com elementos documentais. Com base nas estratégias de distanciamento e crítica sobre o tema abordado ligadas à desconstrução do modelo documentário, base para a experimentação, quero destacar a presença Poética, o posicionamento da Voz (elemento-chave do documentário), o teor de Ironia, a busca por uma reflexão através da utilização da Metáfora Política.

Análise

Jaime: Antonio Reis não utiliza em nenhum momento alguma voz *over* informativa, é na relação com os desenhos e trechos de seus escritos, cartas com um vocabulário e grafia estranhas, que o diretor vai compondo seu retrato. Não há nenhuma negação do material temático (como vamos ver em *Omar*). Reis se deixa inspirar profundamente pela sua própria pesquisa de campo. Vou apontar para três momentos distintos da presença do diretor dentro do filme. O primeiro momento em que Reis se coloca, de forma subjetiva dentro da temática abordada é bem marcante. O filme começa na cor sépia: o lugar do sanatório é visto literalmente de longe, como se alguém estivesse a observar o sanatório com a ajuda de um binóculo (o enquadramento é desenhado por máscaras). Vemos alguns pacientes em um enorme pátio, sentados ou em pé, completamente parados ou andando em torno de um espaço reduzido. Essas imagens percorrem quase 5 minutos de silêncio. É com a entrada, inesperada, abrupta, da música e da voz rouca de Louis Armstrong, que nos toca profundamente, e das imagens, que tornam-se coloridas, que vamos sentir o ponto de vista sensível do diretor sobre a dor daquelas pessoas. Em um segundo momento Reis introduz a sensação da presença íntima de Jaime através da voz *over* de uma criança, uma menina, que o chama pelo nome, por duas vezes. Quando Reis representa a mente turbulenta de Jaime passa a trabalhar a partir de fragmentos de seus textos e desenhos: estes surgem momentaneamente iluminados sobre a tela, como um guia para a construção

das sequências, orientando a relação entre a trilha sonora e as imagens. Há por exemplo uma sequência que se inicia com um trecho de seus escritos: “Acendia fogueiras”; Reis povoa a faixa sonora com ruídos como o som de rajadas de vento, latidos, assovios, enquanto a câmera percorre o desenho bastante soturno de um homem com uma cabeça de pássaro. Não temos nenhum momento de ironia corrosiva ou paródia (como vamos ver em Arthur Omar). A quebra da emoção vinda através da música ou de uma faixa-sonora hipnótica, se dá pelos cortes bruscos, com a utilização de longos silêncios, com a super dramatização da obra plástica e dos escritos de Jaime em completa desconexão com as informações referentes a elas. Neste curta, percebe-se uma busca pelo poético, pelo sublime. Mas seu sentido político é evidente, grande metáfora da ditadura portuguesa através deste homem que ficou mais de 30 anos encarcerado e que só nos últimos 3 anos resolve desenhar e escrever compulsivamente.

Em *Teremos infância* temos uma única voz do protagonista, o Arnulfo, ex-menor abandonado, que relata suas mazelas da infância. O próprio diretor, que é fotógrafo e câmera, realiza o registro. Rompendo totalmente com o padrão do documentário, Raulino retira seu protagonismo de maneira intrigante e não-usual, deixa sua voz em off e transfere o quadro de seu rosto que fala, para o bolso de sua camisa onde vemos escrito seu nome em um crachá: "Arnulfo da Silva Fenômeno". O foco destaca essa informação como se nesta imagem estivesse o dado principal de sua personalidade. Com a voz off dando continuidade ao depoimento, Raulino registra também duas crianças que surgem ao redor mexendo no gravador de som. Há a presença da Ironia no plano fixo sobre o crachá, principalmente por causa do Fenômeno, em seu sobrenome, e a revelação do fazer-fílmico ao mostrar o gravador Nagra, tão comum ao documentário-verdade, marca do grupo cinemanovista do final dos anos 1960. Mas, Raulino desfaz completamente seu discurso quando, finalmente, corta este plano para mostrar com beleza (e aí também há a busca do sublime como em *Jaime*) duas crianças pobres (que não eram as mesmas do quadro anterior) brincando sobre os trilhos de um trem, sob a música forte de Schubert. A marca forte do diretor, que já se fazia presente na maneira como

enquadra o em torno do depoimento principal, se radicaliza com a mudança brusca no andamento do filme: o corte inesperado para a imagem de duas crianças pobres brincando sobre os trilhos de um trem, regados com a música de Schubert ao fundo, trazendo beleza e dignidade ao relato. Aqui estaria sua marca política.

O anno de 1798, diferente do filme de Reis e também de Raulino, tem uma voz *over* que intermedia de forma constante as imagens, mas ela não explica ou facilita conteúdos. A voz, com uma tonalidade grave e masculina, serve como uma marcação da presença da paródia ao documentário mais tradicional, uma crítica a esse tipo de filme. A voz paródica ora apresenta dados compatíveis, descrevendo o tipo de produção da cidade de Salvador do séc. XVIII, ora nos traz informações aleatórias, absurdas ou chocantes como quando detalha a maneira pela qual os rebeldes tiveram seus corpos esquartejados, por ordem da Rainha Maria I. O humor em Omar é elemento chave para entender as estratégias de distanciamento e crítica sobre o tema abordado; seja através da voz *over* que mescla conteúdos com sentido, e sem sentido algum, ou na complementação com a imagem formando um desenho irônico ou mesmo cômico. Utiliza como base descritiva e crítica estátuas e quadros clássicos do Museu de Arte do Rio de Janeiro, aos quais o conteúdo da voz *over* dá vida e vai construindo um outro conteúdo. Para representar a violência sobre os revoltosos vemos imagens de teor jornalístico de um parto cesariano, o sangue presente na operação do parto surgindo em meio aos intertítulos com os nomes dos alfaiates envolvidos no levante histórico. Aqui, o tema histórico referente a esta insurreição do séc. XVIII, adquire um caráter político. Omar destaca quatro participantes pobres e pretos, os alfaiates, que tiveram penalização máxima.

Em *Pousada das Chagas*, Rocha promove intervenções performáticas dentro do Museu de Arte Sacra de Óbidos, como em Omar, o espaço do museu e suas obras protagonizam o discurso fílmico. Os atores Luís Miguel Cintra e Clara Joana declamam trechos de autores como Rimbaud, Pessoa, Lorca e Camões. Não há nenhuma voz *over*, os atores falam muitas vezes olhando para a câmera, diretamente para o espectador. Aparecem vestidos com a roupa

dos santos, um deles mostra o corpo torturado, marcado por perfurações, mimetizando as imagens que estão representadas nos quadros pendurados. Com gestos performáticos e tom declamatório, intervém sobre os locais onde estão expostas as obras de arte sacra junto aos objetos que ganham destaque e perdem seu sentido de peça de museu. A fala dos atores contrasta e profana completamente o que poderia ser a mensagem sagrada daquelas obras. Os trechos escolhidos, de diferentes autores, destacam o martírio de São Brás, santo da Armênia, que foi torturado no ano de 316 por ordem do governador romano Agricoláo, no império de Licínio ou Diocleciano. Os dois atores, Clara Joana e Luís Miguel Cintra, dialogam fisicamente com o conteúdo dos quadros e obras ali expostos, por vezes são mesmo transformados em imagens ou estátuas, como a pose de mártir de Luís Miguel Cintra junto ao quadro de São Brás martirizado, que se repete depois ao ar livre. A sequência em que é representado o martírio de São Brás parece ter saído mesmo do quadro exposto, o ator vestido de santo é torturado pela figura do soldado romano representado pela atriz, mimetizando a imagem do quadro. A ironia e o humor corrosivo e sarcástico estão presentes aqui, desde a escolha do próprio nome do filme, chamando o local, um museu, como *Pousada*, lugar de descanso, e *das Chagas*, referência aos corpos torturados dos santos que serão dramatizados pelos atores. Há muita ironia também na forma como os dois atores introduzem o espectador ao museu: segurando placas onde se vê escrito as palavras de Boas Vindas em alemão, inglês e francês; verbalizando seu conteúdo: *Wilk Commen, Well Come. Bien Venus*, anunciam a entrada como uma viagem turística. Ou quando, como em um jogral de palavras, um dos atores segura a palavra MU, o outro EU, e entre eles ambos seguram um ferro em forma de S, formando a palavra Museu. Em outros momentos o distanciamento surge com a música de Peixinho, que desfaz a mensagem sublime trazida pelas imagens, através de uma sonoridade estranha e desconfortável. No contínuo questionamento do universo religioso, a desconstrução também atinge o fazer fílmico, com cenas onde o viés crítico se aguça com a presença do tripé e da câmara. O filme radicaliza o ato reflexivo de mostrar a câmara (realçado pela presença do espelho em direção ao

espectador) pois, além do equipamento ser revelado, ele se volta explicitamente para o público, numa atitude provocativa como querendo incluir o espectador dentro da problemática apresentada. Mas, essa atitude é logo recuada com o movimento inesperado da atriz, que lança um grande manto sobre o equipamento de filmagem, escondendo-o imediatamente, enquanto declama o fragmento da Canção VI “A casa do bruxo”, de Camões: “neste *desterro viverás, Voz nua e descoberta, até que o tempo em Eco te converta.*” O que pode significar este esconder com um manto a câmera que estava direcionada para o espectador? Seria a recusa do espelhamento, ponto crucial do Cinema Verdade?

Todos os quatro curtas questionam de forma contundente a linguagem do documentário trazendo à tona o fazer fílmico mas, ao contrário do documentário-verdade, a transparência, a revelação do fazer-fílmico, não leva a uma reflexão tal como proposta por esse tipo de documentário. Os indícios do fazer-fílmico estão ali não como função reflexiva, mas sim como negação dessa estrutura. Nos dois filmes brasileiros a questão nacional está presente na origem do tema relacionado à miséria, ao menor abandonado e à revolta popular contra o país opressor. *O anno de 1798* apresenta os integrantes da insurreição do séc. XVIII trazendo à tona o nome dos quatro alfaiates condenados à morte, destacando sua condição de negros ou pardos e alforriados, quer dizer, ex-escravos. Em *Teremos infância*, Raulino escolhe o depoimento de um ex-menor abandonado, tema também bastante condizente com os interesses das propostas cinemanovistas de engajamento político. Mas é na abordagem, na escolha de uma linguagem oposta ao que os documentaristas do Cinema Novo escolheriam, que esses filmes se afirmam. Já Rocha e Reis partem de temáticas não necessariamente políticas, como a apresentação de um Museu de Arte Sacra ou a obra de um louco que ficou 30 anos internado que deixou alguns desenhos e escritos. Porém, metaforicamente, estes temas representam evidentemente a ditadura portuguesa. Ambos os curtas, de Omar e de Rocha, caminham para um desenlace radical em um tom explosivo, a mensagem da impossibilidade de um diálogo através dessa linguagem. Em Omar a imagem de um parto-cesariano (representação do nascimento forçado

de uma revolução) nos é mostrada num movimento inverso (detrás para diante) o bebê é empurrado de volta para a barriga, (esta “revolução” tem que voltar para sua origem, barriga-gestação). *Pousada das Chagas*, destaca a relação com a arte sacra, à partir das imagem dos santos com seus corpos plenos de feridas abertas, mas trabalha o tema da tortura relacionado ao imaginário da ditadura que completava mais de 40 anos em 1970. O plano final destrói a voz desse discurso, tanto o religioso quanto o político, quando câmara, apontando suas lentes para o público, é envolvida por um manto que a cobre, como se dissesse que este olho-mecânico não mais está capacitado para dizer/mostrar a verdade.

BIBLIOGRAFIA

- Cunha, Paulo. 2011. “O novo cinema português e o cinema novo brasileiro: o caso Glauber.” Comunicação proferida no XV Encontro Internacional da SOCINE, RJ.
- Nichols, Bill. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas. SP: Papyrus.

FILMOGRAFIA

- O anno de 1798*. Realização: Arthur Omar. Fotografia: Edgar Moura. Montagem: Ricardo Miranda. Produção Melopéia/Córtex. 35mm, p&b, duração 15'. 1975.
- Jaime*. Realização, som e montagem: Antonio Reis e Margarida Cordeiro. Fotografia: Acácio de Almeida. Produção: Centro Português de Cinema e Telecine-Moro. Música Louis Armstrong, Stockhausen, Teleman. 35mm, cor, duração 37'. 1974.
- Pousada das chagas*. Realização: Paulo Rocha. Fotografia: Acácio de Almeida. Textos literários utilizados Camões, Fernando Pessoa, Federico Garcia Lorca, Rimbaud, Mário Cesariny de Vasconcelos, Lao Tzu, Tao Chien, Mumon. Com Luís Miguel Cintra e Clara Joana. Música Jorge Peixinho. Montagem: Paulo Rocha e Noémia Delgado. Produzido para Fundação Calouste Gulbenkian. 35 mm, duração 17'. 1971.
- Teremos infância*. Realização: Aloysio Raulino. Fotografia: Aloysio Raulino. Montagem: Roman B. Stulbach. Produção Luna Alkalay, Mário Masett. 35mm, p&b, duração 13'. 1974.

OUTRAS FONTES

- Crítica de José Manuel Costa, António Reis e Margarida Cordeiro: a poesia da terra, Faro, 15 de Novembro de 1997. <http://antonioreis.blogspot.com.br/2007/06/159-jaime-crtica-de-jos-manuel-costa.html> . Acedido em maio de 2015.
- Entrevista a Paulo Rocha: <http://agenda7.uc.pt/agenda7/event?id=1406> . Acedido em maio de 2015.

Revista Celulóide, 204, pag 5-6, dezembro 1974, declarações do diretor Antônio Reis recolhidas por Albertino Antunes para *Jornal do Fundão*, de 27 de janeiro. http://antonioreis.blogspot.com.br/2004_10_01_archive.html
Acedido em maio de 2015.